

\*

<sup>1</sup> *Lossky N. O. History of Russian Philosophy. N.Y., 1951. P. 387.*

<sup>2</sup> *Бердлеев Н. А. Самопознание. Париж, 1983. С. 276.*

<sup>3</sup> *Вышеславцев Б. П. Мои дни с К. А. Коровиным // Новый журнал. Нью-Йорк, 1955. № 40. С. 153—167.*

## К. А. КОРОВИН. ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Б. П. Вышеславцев

...В картинах К. А. Коровина есть одна особенность: чем больше на них смотришь, тем больше они нравятся и интересуют, их нельзя отсмотреть, как, например, картины старых передвижников: отсмотрел все фигуры и деревья — и больше нечего разглядывать, все исчерпано, и интерес истощился. В них есть какое-то бесконечное развертывание содержания, которое заманивает. В известной мере это, конечно, применимо ко всякому великому художественному произведению, но произведение импрессиональное обладает в этом отношении некоторым особым преимуществом: то обстоятельство, что импрессионизм не дает законченного изображения отдельных предметов, не рассматривает их подряд, а выхватывает единое впечатление и показывает в нем бесконечность, слитую и нераздельную, это его свойство дает ему возможность содержать многое в скрытом виде и затем производить раскрытие. Он более, чем какой-либо другой стиль, запечатлевает в мгновении вечность. Вглядываясь в это таинственное впечатление, в этот прекрасный уголок бесконечного мира, вы начинаете читать в нем отношение ко всему — ко всей жизни и ко всей вселенной: вы видите время года и время дня, видите страну, переживаете лирику зрителя и своеобразную лирику предмета. Здесь не просто изображены розы, или море, или лицо женщины, о которых вы скажете: да, красивые цветы, хорошо на них смотреть, совсем как настоящие или даже лучше настоящих; здесь в картинах Коровина — совсем другое: здесь изображено одно незабвенное майское утро на юге, когда вы почувствовали, как бы впервые, роскошь юга в глубоких тонах темной зелени и в пламени роз. Здесь живут таинственные боги этих мест, боги ручьев и садов, боги вечерних облаков и морских далей. Здесь присутствует «златая с перстами пурпурными Эос», и не одна и та же — ежедневно, как у Гомера, а всегда новая, особенная, неповторимо прекрасная. Вдумайтесь в переживание коровинских картин, оно откроет вам многое в философии искусства, в философии импрессионизма. Вот он показывает нам уголки жизни, часто маленькие, незначительные, которые вовсе не казались Вам прекрасными и стоящими внимания, и вы чувствуете: какое счастье видеть!

Как глубоко можно проникать в тайну вещей и сколько волнующих чувств заключено в этих могучих гармониях красочных контрастов!

Вот темная, изумрудная зелень вечерней прохлады и теплые закатные лучи вершин, — и вы чувствуете дыхание ночи и улыбку убегающего дня... А вот раскрытое окно, рассвет, фиолетовые тени в комнате, неподвижные деревья в росистом тумане... И все это в чисто живописном разрешении, без всякой «литературы», предметы превращены как бы в дивный ковер красок, или мозаику природы, которая была бы прекрасна, если бы и ничего не изображала; однако она нечто изображает, нечто показывает и раскрывает: она раскрывает душу художника, проникающую в душу предметов, она воплощает душу предметов, любовно постигнутую душой художника.

Здесь в классических достижениях импрессионального искусства осуществляется то единство субъекта и объекта, которое составляет сущность всякого эстетического созерцания и всякого художественного творчества. Здесь нет перевеса субъективности, какой мы встречаем в старом романтизме, нет сентиментальности, нет изображения своих личных настроений, нет субъективной лирики, носящейся со своим я; если здесь есть чувство, то это чувство погружения в живую тайну красоты, чувство постижения души видимых вещей, чувство отрешения от своего маленького я, с его тревогами, заботами, печалью. Каким же образом К. А. Коровин действует в этой стихии чистой живописи? Какие особенности его картин бросаются в глаза всякому непосвященному созерцателю? Таких особенностей две: незаконченность и усиление красок. «Когда картину отделять-то будете? Теперь или после?» Так спрашивал Коровина товарищ по рыбной ловле, мастерской, случайный свидетель его творчества. И с недоумением узнавал он, что картина вовсе не будет отделяться. Незаконченность казалась ему недостатком. Другая сторона — это преувеличенная, нереальная, как будто неестественная сила тонов. Как будто некоторый шарж, иные скажут, пожалуй, — ложь, потому что в природе они таких красок не видят и думают, что их нет. То и другое составляет сущность импрессионизма, а пожалуй, и всей новейшей живописи вообще. В этом смысле импрессионизм есть основание всех новейших течений: упрощение и усиление — вот его принципы. Взято немного из предмета, но взято с большой силой. В сравнении с этим старый академизм кажется сложным и слабым, старательным и бледным.

Он усложняет изображение и в силу этого ослабляет впечатление. Этим методом упрощения и незаконченности К. А. достигает в живописи своих собственных индивидуальных целей, ему одному свойственных. Нужно понять эти цели, чтобы оценить то индивидуальное чувство меры, которое ру-

ководит им в проведении принципа упрощения. У него недоконченность заключает в себе некоторое очарование. Женские лица и розы и дали морей видны сквозь таинственную дымку, покрывало красоты приоткрыто лишь отчасти, а не вполне, и именно в этом главный «заман», приковывающий к себе внимание и творческую фантазию зрителя. Ибо зритель тоже творит, когда смотрит, и чем больше творит, тем больше восхищается. Его творческой фантазии должен быть оставлен простор, чтобы она могла начать свой полет, для нее нужно открыть окно в бесконечность. Самый прозаический зритель может стать поэтом, если пробудить в нем дремлющую фантазию. Но там, где все досказано и все dokonчено, немедленно чувствуется конец внимания, конец фантазии, а потому конец интереса.

Однако не вся незаконченность несет с собою очарование. Фактическое проведение принципов упрощения и усиления может вести к самым уродливым результатам и безнадежно потерять то нечто, которое ищется во всяком искусстве. Некоторая особая недоделанность и недосказанность дает коровинской живописи ее совершенство, ее зрелую мудрость.

Именно по этому пути идет творчество Коровина: он учит смотреть, учит видеть, освобождает скованную фантазию и восхищает. Вдумайтесь в это слово: восхищать — значит захватывать, похищать из этого мира и, подобно гарпиям, уносить в мир иной.

В какой мир? Не в ад, подобно Данту, не в мир безумия и ужасов, подобно Эдгару По, и не в мир юмора и иронии, — а в рай, в особый земной рай, или, если хотите, неземной, но сотканный из земных красок и цветов. Художник Коровин говорит нам своей живописью: посмотрите, вы живете в раю, среди дивных гармоний! Неужели вы, погруженные в вечную корысть и злобу, не замечаете таинственного очарования таинственной души вещей? Ищите ее везде: в румянце яблока, в ветке рябины, в дымке июльского зноя, в хмуром тумане осенних далей... везде я покажу вам радость и счастье бескорыстного созерцания. Отдайтесь ему, и старуха-забота прекратит свой докучный шепот, и злые парки остановят свою пряжу. Здесь истинный рай, ибо здесь мир гармоний, здесь царство неомраченных радостей, не знающих раскаяния, пресыщения и истомления. И эта радость созерцания дается вам не только в пышном изобилии жизни, в плодах, в винограде, в золоте, в роскошной синеве морей, во всех дарах, рассыпанных фортуной, — она живет и в грустном сумраке зимнего окна, и в поникшей голове женщины, и в пыльной позолоте забытой вазы... везде, в грустном и веселом, в великом и малом, в близком и далеком, — можно услышать биение пульса мировой жизни, можно найти доступ к скрытой мощ-

ности, к тайне вещей, к той предельной глубине, куда вечно устремлен телескоп науки и беззаботное солнцеподобное око искусства.

Существует единое «нечто», о чем вечно размышляет человек, что он хочет угадать, пережить, понять, высказать, воплотить, изобразить. Оно едино, но пути к нему бесконечны; бесконечно различны те аспекты и те лучи, которые удастся схватить и запечатлеть отдельным индивидуальностям и отдельным народам. Всякий великий художник по-своему подводит нас к мировой тайне и погружает нас в ее созерцание. Она открывается ему с одной особой стороны, показывает ему лишь одну грань из своей многогранной сущности.

Коровин подходит к тайне мировой жизни не со стороны страшного, угрожающего, карающего, не со стороны трагической судьбы, не со стороны постижимого духа, играющего судьбою народов и людей, смеющегося над их беспомощностью и слабостью, — он переживает эту таинственную глубину, как «кастальский ключ», из которого бьет вечная хрустальная струя жизни; вечная радость и счастье. В задумчивом созерцании погружает он свой взор в тихие уголки жизни и читает в них вековечную улыбку блаженных богов.

Этот дух, эту идею, этот смысл своего творчества К. А. Коровин отчетливо сознает, как человек и мыслитель. То, что говорят его картины, он неоднократно высказывал мне в наших философских беседах: «рай существует здесь, на земле, надо только его уметь видеть: люди не видят ничего вокруг себя, они охвачены „демоном непонимания“, и мир обращается для них в ад. Я же несу людям счастье». Уметь видеть! Да, это великое искусство, и это столь же трудно, как уметь слышать. Обыкновенный зритель ищет на картине тех деревьев и тех людей, какие он привык видеть, и с удивлением встречает совсем другие, на них непохожие; тогда он говорит, что это не так, непохоже, не предполагая совсем, что он-то именно смотрел и видел не так, как нужно видеть. Здесь ему показывают, что можно видеть совсем другое, гораздо глубже и проникновеннее, чем он раньше видел, и если он обладает хоть некоторой одаренностью, тем, чему в музыке соответствует слух, то он научается видеть то, чего раньше не видел.

В конце концов чуткого зрителя можно подвести к тому, что составляет предел и цель живописи: к переживанию тайной прелести видимого мира. К такому результату привело нас размышление о недоконченности коровинских картин. Теперь уместно будет напомнить, что эта недоконченность есть мудрость своего рода и особое достижение, весьма трудное; ее не следует смешивать с недоделанностью, с неумением доделать, какое мы так часто теперь встречаем. Люди, не умеющие нарисовать гипсового уха, прикрываются законом

упрощения форм. Часто не знаешь, потому ли они так пишут, что не могут и не умеют сделать академического рисунка, или могут, но не считают его ценным. Одним словом: не доросли они до него, или переросли? а ведь это огромная разница. Мне вспоминается один анекдот про жену Рихарда Штрауса, которая наивно сказала одному приверженцу старой музыки: «Мой муж может сочинять и хорошую музыку, он только не хочет».

Чтобы достигнуть такой незаконченности и такого упрощения, нужно пройти через трудную школу постижения красок и форм, нужно владеть в совершенстве всем тем, чем владела старая живопись, и иметь все это за собою в спрятанном виде. Недосказанности и намеки этой живописи суть намеки на живую сущность вещей, а не произвольные химеры, порожденные неумением проникнуть в реальность.

Можно пойти, конечно, и гораздо дальше в принципе упрощения и усиления в законе экономии средств, но только важно, чтобы это «дальше» не было хуже, чтобы эта экономия не была обеднением. Что же является здесь решающим? Почему не все шаги «революционного» искусства будут непременно прогрессом? А вот почему: сам по себе закон упрощения и усиления не есть цель, а есть лишь средство, средство достигнуть того «нечто», что составляет истинную цель искусства, привести кратчайшим путем к постижению той тайны, которая лежит на дне художественных исканий. И вот, если цель не достигается, то, значит, средство не годится. Всякая экономия есть средство для достижения богатства и благ; и вот, если благ и богатства не получается, то, значит, вся экономия была ни к чему. Здесь господствует закон меры, воплощенный так мощно в античном мире и выраженный Аристотелем: «немного больше» или «немного меньше» — уничтожает красоту, постижение и верность. В музыке это вполне наглядно: немного выше, или немного ниже дает фальшивый звук, и нагромождение звуков вовсе не есть усиление.

Нужно где-то остановиться в осуществлении принципа упрощения и усиления. Где же именно? а там, где лежит постижение того нечто, без которого нет ни реальности, ни жизни, ни красоты. Дальнейшее усиление было бы ослаблением, дальнейшее упрощение было бы обеднением, такой удивительный закон меры, царящий во всех искусствах. Рассматривая богатейшие по количеству музеи новейших «революционных» течений, вы ощущаете двойственное чувство: с одной стороны, вас восхищают грандиозные, поистине прометесевские замыслы, вы признаете законность дальнейшего испытания принципа упрощения и усиления и сочувствуете «исканиям», — с другой стороны, вас огорчает, что в этих исканиях нет находений, что эти маленькие Прометеи не похитили никакого божественного огня.

Здесь нахожу я объяснение тому сочувствию и интересу, с каким К. А. Коровин относится к новейшим течениям в искусстве: ведь он сам был в этой области «революционером», сам встречал отрицание, упреки в «декадентстве», сам открывал новые пути в осуществлении принципа упрощения и усиления. Он признает необходимость исканий, но всегда осуждает в самих этих исканиях присущую им рутину, подражательность, стадное чувство, мимолетную моду. Кто желает прокладывать пути, должен быть инициатором, а не подражателем. Бежать толпою за последним французским или немецким движением — это не открытие, не инициатива, а её крайняя противоположность: отсутствие своего я. Художник должен найти свое я, свою индивидуальность — это постоянно повторяет К. А.

Сам он нашел свою индивидуальную меру в упрощении и усилении, другие пусть идут дальше и ищут иной меры и иных путей, но мера должна быть, иначе получится недосказанность, свидетельствующая о том, что нечего сказать, и недоделанность, свидетельствующая о том, что нет умения сделать.

Мне часто приходилось слышать, что усиление тонов в живописи, дающее мощный колорит, есть в конце концов «красивая ложь». Такое суждение глубоко ошибочно: оно исходит из неверной предпосылки, будто правда есть сходство с тем, что непосредственно дано каждому зрителю в действительности, будто искусство подражает действительности, и в этом его задача. Но фотографическая верность вовсе не есть художественная правда. Фотографичность касается лишь внешней оболочки, шелухи вещей, тогда как искусство хочет быть проникновением в скрытую сущность вещей. Если усиление тонов дает такое проникновение, то в нем есть правда. Мощь колорита и есть сила его проникновенности, сила раскрытия; впечатления мощи не получится при произвольной экстажерации. И здесь господствует известный закон и мера, — закон соотношения, невыразимый в понятиях, закон прекрасного; и здесь «немного больше» и «немного меньше» уничтожает красоту и художественную правду. А декорации, а живописная фантастика с ее сказочными колоритами — это ли не «красивая ложь»? Но нет, и здесь должна быть художественная правда. В чем она? Мощь и сила творчества в чувстве реальности, какое оно порождает. Искусство создает новую реальность или открывает ее за реальностью обычной жизни, но не эта новая реальность все же реальность своего рода, воображаемый, но все — же возможный мир. Новый мир, который открывает искусство, вовсе не должен быть похож на этот мир, всем известный из ежедневной жизни, тогда было бы простое повторение и не было бы никакого открытия. Ни наука, ни искусство не изображают вещи такими, какими их видит обыкновенный чело-

век, скорее они изображают и показывают то, что обыкновенный человек не видит и не знает; и однако скрытая сущность вещей, тайна мира, которую в своих неполных раскрытиях выявляют наука и искусство, есть тайна этого мира, разгадка этого мира. Это не какие-то оторванные миры, напротив, в них воплощен истинный смысл и разгадка нашей жизни и нашего мира.

Образы свободной фантазии: сказки, декорации, вымыслы — тоже имеют свою правду, и только при этой правде имеют красоту и мощь. Подобно снам, они кажутся часто реальнее самой реальности, реальнее и прекраснее. Но если так, то они тоже имеют отношение к этой реальности, иначе они были бы вполне непонятны. Мы понимаем только те сны, ужасы и фантазии, которые сотканы из элементов реальности, хотя бы усиленных и видоизмененных.

Лишь тогда «над вымыслом слезами обольюсь», когда этот вымысел соткан из элементов реальности, если он правдоподобен и возможен, если все это «могло бы быть» со мною, если он потрясает меня, как сама реальность; одним словом, тогда, если в нем есть художественная правда. Сказки Шехерезады имеют свою художественную правду, и это не историческая правда, не то, что было, а то, что могло бы быть. И эти бесконечные комбинации возможностей, прекрасных, богатых и захватывающих, интересны потому, что нечто открывают и для нас, живущих в иной жизни и в иной реальности, дают нам известную мудрость, дают постижение жизни и прославление жизни.

Фантастические декорации Коровина и его фантастические этюды говорят нам: вот как прекрасна могла бы быть жизнь! в какие дивные сады могли бы мы обратиться! Они показывают нам бесконечные возможности жизни, возможности бытия, а чувство бесконечных возможностей есть чувство мощи, полноты жизни, радости и надежд. Этим бесконечным возможностям, которые развертывает перед нами творческая фантазия, этим сказкам Шехерезады нет надобности быть «реалистичными», похожими на нашу жизнь, тогда не было бы никакого чувства возможностей, напротив, было бы сознание, что все может и должно оставаться вечно таким, какова наша серенькая ежедневная жизнь; а такое чувство отнимает у нас крылья фантазии, отнимает надежды...

Здесь есть великая творческая мощь, могучий жизненный порыв, мечты о золотом веке... Вот в чем правда фантастической, прекрасной, сказочной действительности. Ее правда состоит в требовании иной действительности, непохожей на нашу, но все же реальной, и, следовательно, возможной; ее правда в утверждении, что такая действительность желанна и возможна. И здесь нет никакой «красивой лжи»; и все преувеличения, вся красочная насыщен-

ность, все необычайное богатство этого рода искусства есть выражение неутолимой жажды к обогащению бытия, к нарастанию его мощи и красоты, есть неискоренимое стремление человека к тем, более прекрасным, более могучим мирам.

Искусство может опускаться глубже реальной плоскости жизни или подниматься высоко над нею, но оно никогда не может пребывать в этой плоскости.

Творчество К. А. Коровина можно понять во всей полноте, только зная личность Коровина. И обратно, понять его личность можно только через его творчество... Он воспринимает мир, жизнь и людей не при помощи отвлеченных понятий и рассуждений, а при помощи мгновенных интуиций и прозрений. Эти прозрения затем уясняются, истолковываются и соединяются им самим в целые картины, но работу эту производит не столько рассудок, сколько творческая фантазия. Здесь лежит особенность его духа, его гениальная односторонность. И она удивительным образом соединена с чрезвычайной разносторонностью: односторонность лежит в особом подходе ко всему; разносторонность в том, что это есть подход именно ко всему.

Живопись К. А. Коровина ясно показывает нам, в чем состоит его особый подход, его особый метод восприятия действительности и проникновения в ее тайну; это метод интуитивных прозрений, исключительной глубины и силы; поток жизни есть для него поток импрессиональных образов... — всюду — рисунок; и он любит повторять «это рисунок».

Но любовь к жизни, влюбленность в жизнь не есть постоянная жизнерадостность.

Разве влюбленные не страдают более, чем кто-либо? Здесь разгадка того странного противоречия, которое, по-видимому, существует между живописью и характером К. А. Коровина. Его живопись всегда несет радость и счастье, всегда жизнерадостна и есть прославление жизни; а сам он часто страдает, душа его полна горечи и сарказма и тревожных предчувствий. И это не оттого, что он мало любит жизнь, а оттого, что он слишком любит ее, слишком «принимает к сердцу». Сердце художника открыто навстречу всем стрелам, всем ранящим душу восприятиям жизни. И дар тревожной чуткости становится для него даром слез.

Высказанная здесь мысль об отличии правды художественной от правды реальной, исторической поразительно иллюстрирована одним остроумным рассказом Эдгара По, носящим название «Тысяча вторая сказка Шехерезады». Его содержание состоит в том, что Шехерезада рассказала еще одну сказку тысяча вторую и это была единственная и первая ее сказка, содержащая в себе не вымысел, не фантазию, а подлинную историческую правду, но именно она показалась царю неправдоподобной,



нелепой, неинтересной, и он приказал казнить Шехерезаду. Эпиграфом к этому рассказу Эдгар По делает старинную поговорку: «Правда страшнее вымысла».

Индивидуальность каждого человека и в особенности индивидуальность художника раскрывается со всею полнотою только в его отношении к женщинам и к любви. Без Эроса нет творчества, и следовательно, нет жизни души, без него Психея не совершает своего земного пути. Загадочная сибилла Диотима поведала Сократу тайну любви: Эрос есть стремление рождать в прекрасном. Но рождения бывают физические и духовные, есть смертные и бессмертные дети. Эрос бесконечно многообразен, но сущность его одна: творческий восторг в устремлении к прекрасному. Любовь к женщине есть лишь одно из проявлений Эроса, но такое, без которого нельзя понять его природу, и недаром женщина раскрыла Сократу тайну любви. В этих удивительных символах, в этих художественных «эйдосах» Платон устанавливает ту глубокую истину, что всякое творчество эротично. И потому понять индивидуальную особенность творчества — значит понять особенность его Эроса.

Как изображает женщину импрессиональная живопись Коровина? Совсем не так, как Рубенс, и совсем не так, как французы. В женских фигурах Коровина совсем нет того эротизма, который характерен для французов. Его Эрос вполне целомудрен и полон романтизма. Лица женщин у Коровина всегда окутаны какою-то романтической дымкой, всегда чуть-чуть загадочны, полны надежд и неясных мечтаний. В женском теле он не изображает тяжесть материальной массы, подобно Рубенсу, напряжение мускулов, подобно Микель-Анжело, он изображает световое очарование телесных тонов, совершенно аналогичное очарованию цветов или морей. Его женщины больше всего похожи на его цветы, и его цветы похожи на его женщин. Эрос и романтика живут в тех и других, но это полная противоположность того, что принято называть «эротизмом». В его картинах женщина совсем не доминирует и не ослепляет, ее очарование остается равноправным и равносильным с очарованием того мира, в который она вплетена, с красотой золотой вазы, плодов, открытого окна. И это и есть истинный романтизм: присутствие женщины все делает одинаково таинственным, заманчивым, интересным; обратное — эротизм; там женское тело все затмевает, все делает второстепенным и неинтересным, все краски и предметы превращает в свои украшения, в аксессуары, но вместе с тем исчезает чувство тайны, чувство неясных и непонятных стремлений.

Все это дает нам возможность открыть нечто новое и совершенно индивидуальное в импрессионизме Коровина: в нем есть романтизм, его оригинальность состоит в том, что он в известном смысле

противоположен прежнему романтизму. Тот изображал всегда душу художника, величие и красоту этой души; если он видел, например, урну, то он думал и изображал, как прекрасно над нею «слезу пролить». Романтизм Коровина совсем другой: он показывает, что в самой урне есть своя объективная лирика, что вместе с женщиной, с цветами и воздухом она есть единый момент великого мироздания, в котором разлито «вечно женственное». Это совсем другой, новый романтизм, и мы должны закрепить его термином неоромантизма. И в его изображениях женщины мы находим ту же самую объективную лирику: не влюбленность художника и зрителя здесь воплощена, не галантность и флирт комплимент, свойственный художникам галантного века, не мужской эротизм, осязающий пластические формы, совсем не это, — здесь присутствует, чуть-чуть просвечивая, загадка и прелесть таинственного начала жизни в его живых индивидуальных воплощениях.

Нужно ли доказывать, что романтический Эрос совместим с целомудренной и даже аскетической натурой. Ведь истинная влюбленность, тревожная, чуткая, полная смятения, всегда целомудренна. Так же целомудренна влюбленность в мир, влюбленность в жизнь.

Отношение К. А. Коровина к женщинам и к любви есть отношение романтическое. Он любит любовью художника и поэта. Но то, что он называет любовью, почти совсем исчезло из современной и особенно из русской жизни. Истинная любовь есть особое и редкое отношение двух индивидуальностей, которое живет вечно, если не будет убито преступлением, т. е. обманом, изменной ложью, но люди не берегут любовь. К. А. Коровин с презрением относится к русской развращенности и русскому развалу семьи, развалу, не существующему ни в какой другой нации. Здесь в самом корне подрываются творческие силы народа. Если исчезает истинная любовь в мире, то исчезает и поэзия, исчезают благородство духа, честь, благородство стиля в искусстве.

Большое удовольствие вместе с К. А. Коровиным воспринимать какие-либо произведения искусства: слушать музыку или читать. Его чувство так ярко и молодо, его суждения так безошибочны в своих оценках! Я любил, когда он рассказывал, как пел Мазини или Таманьи, — я как бы слышал их еще раз. Я любил говорить с ним о Пушкине, которого он считает величайшим из поэтов, о Достоевском, о Гюголе, об Эдгаре По.

«Вот течет наша обыкновенная жизнь, — говорил К. А., — скучная, безразличная, мы в ней не замечаем ничего особенного, но вот приходит художник, например, Гюголь, и показывает нам здесь же, в этой же действительности — образы страшные, смешные, уродливые, нелепые, забавные в своем ничтожестве,

и все загорается смехом и согревается юмором, а порою нам становится жутко и странно. Но если бы пришел сейчас Эдгар По, то в этой привычной и спокойной действительности он увидел бы безумные кошмары и сердце наше вместе с ним сжалось бы от ужаса. Так преображает действительность художник, и вместе с тем он не пустой выдумщик, он показывает нам некоторую правду, нечто такое, чего мы не видели раньше, хотя оно было здесь и с нами».

Часто К. А. Коровин говорил о «Снегурочке» Островского: до чего она не похожа на остальные, изумительна в своей исконной древнерусской поэзии. Ведь там еще живет наша языческая религия, религия солнца, бога Ярилы. Как удивительно там понимание русской природы, какой-то золотой век, древний потерянный рай!

Если бы русское общество действительно умело ценить своих великих людей, оно должно было бы поставить памятник Островскому и написать: «За Снегурочку».

Существует талант художника, талант музыканта, ученого, писателя; но существует еще особый талант, которому трудно подыскать название: назовем его талантом жизни; он выражается в той полноте духа, в той интересности и значительности, какую человек вкладывает в ежедневную жизнь. Он состоит в умении создавать и переживать прекрасные мгновения. Тот, кто обладает этим талантом, интересен для себя и для других: жизнь вокруг него становится уютной, как бы озаренной лучами гения. Ясно ли, о каких людях я здесь говорю? Это те поэты жизни (поэты, не написавшие иногда ни одной строчки), которые при встрече узнают друг друга, мгновенно бросают всякого рода «дела» и начинают те стройные, несвоевременные и нескончаемые беседы и странствия, которые так непонятны людям «дела». Мне вспоминается одна из таких встреч: дело было в Марбурге, в маленьком германском университетском городке, в научном «монастыре»; там жил мой старинный друг, философ и ученый Василий Александрович Савальский, жил и работал, поневоле соблюдая неумолимый ритм германского трудового дня. И вот однажды в серых готических коридорах средневекового университета он знакомится и моментально дружит с молодым испанцем, сеньором дель-Рио Уррути. Все научные работы в библиотеке и лекции тотчас оставляются, покупаются апельсины, вино и сигары и все мы: трое русских, испанец и немец, скованные непонятным влечением и каким-то удивительно поэтическим порывом, отправляемся к Василию Александровичу, который всегда был «атаманом» таких предприятий, в его уютную большую комнату с мягким темно-зеленым диваном, с массой разбросанных книг и рукописей; неприятно удивленная хозяйка, отличавшаяся непомерным пуританским

благочестием, постоянно одетая в черное и думавшая, что мы всегда погружены в научные занятия, молча подает высокие бокалы для рейн-вейна. Начинается одна из тех бесед, когда время останавливается в облаках табачного дыма... «совсем, как у нас в Испании»,— говорит сеньор дель-Рио, восхищенный своими русскими приятелями. Это были «поэты жизни», объединенные тем мудрым легкомыслием, которое составляло очаровательное свойство Сократа и было источником вечных забот и огорчений для Ксантиппы...

## МОИ ДНИ С К. А. КОРОВИНЫМ

*Б. П. Вышеславцев*

Судьба дала мне редкое счастье прожить много лет вместе с художником Константином Алексеевичем Коровиным. Это был один из замечательных русских людей. Память о нем, ввиду его исключительной талантливости и значения для русского искусства, должна быть сохранена. То, что я пишу, это не монография о Коровине и не просто мои воспоминания, это рассказы Коровина о том, что он сам считал наиболее интересным в своей жизни, и о тех людях, которых он считал достойными внимания. В долгие осенние и зимние вечера в русской деревне я записал, по возможности в собственных выражениях К. А. Коровина, то, что он мне рассказал.

### ТЕАТР И ДЕКОРАЦИИ

Когда Коровину было еще 20 лет, Поленов пригласил его писать декорации для частной оперы Мамонтова. Здесь для Коровина открылась новая эра деятельности, надолго определившая развитие его таланта и сразу давшая ему известность, построенную на удивленном признании и удивленном негодующем отрицании. Коровин с детства любил театр и особенно музыку. Но, бывая в театре и особенно в опере, Коровин постоянно замечал, что самое плохое, как искусство, это — декорации. Железные деревья садов с их коричневыми и красно-коричневыми стволами, без света и жизни, охровые, коричневые терема и комнаты с какими-то невероятными финтифлюшками («Ох уж эти финтифлюшки»,— говорил Коровин), какая-то славянщина полотенец и вышитых рубашек — все это его поражало нелепостью и невежеством.

Коровин совершенно иначе смотрел на художественную задачу декораций: прежде всего он импрессионистически подошел к вопросу разрешения эффекта светотени; в живую атмосферу солнца, сумерек, ночи — он ставил артиста, делая фон декораций в гармонии с костюмами действующих лиц. Контрасты цветов и тонов, колористические гармонии,