

*Новый Журнал*  

---

**THE  
NEW REVIEW**

*Основатель М. ЦЕТЛИН*

*Четырнадцатый год издания*

**Кн.  
XL  
1955**

ностью (хотя не имеет и не будет иметь широкого читателя). Спор о нем — не кончился! Говорить о нем беспристрастно — трудно. Он всегда или отгалкивает или притягивает. В этой статье мне хотелось только отметить, что «Подлипки» существенны для понимания Леонтьева. Эту книгу (увы, редкую!) прочесть стоит — особенно теперь, когда русская литература на какое-то время кончается и поэтому — в *перерыве* следовало бы пристальнее взглянуть в ее прошлое.

Ю. Иваск

\*\*  
\*

Воспоминания... кому нужны?  
Воспоминаниям не верьте.  
Так, разве, для себя...  
Так, разве, для тебя:  
Вновь растревоженные сны  
За несколько секунд до смерти?  
Воспоминания... кому нужны?  
Воспоминаниям не верьте.

П. Фатьянов

## МОИ ДНИ С К. А. КОРОВИНЫМ\*

*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 негодуящем 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

\* Мы печатаем здесь несколько отрывков из рукописи, при-  
сланной нам покойным Б. П. Вышеславцевым незадолго до его смер-  
ти. РЕД.

фон декораций в гармонии с костюмами действующих лиц. Контрасты цветов и тонов, колористические гармонии, сочетания красок с действующими людьми — вот что было им положено в основу его задания. Его декорации были совершенно иные, доселе невиданные. Это была новая эра в декоративном искусстве. Но декоративное искусство эфемерно, оно дает наслаждение на один вечер, на одно мгновение. На эти эфемерные создания Коровин положил массу энергии в течение всей своей жизни. Первой его постановкой у Мамонтова была «Аида». Впервые на сцене было жгучее солнце, живые куски Египта. В комнате Амнерис — стена, дверь и сквозь нее пейзаж залитый солнцем и пальмы, от которых шли синие тени, всё это было написано на одном холсте. Но сила колоритов и контрастов давала иллюзию пространства и открывающейся дали. Невозможно было предположить, что всё это написано в одной плоскости. Сам Коровин считал это дешевым эффектом, второстепенным признаком удачного выполнения основной задачи. Гораздо важнее (чего не замечали) была для него гармония костюмов в отношении к фону неба и теням холодных и торжественных покоев царской дочери. (Костюмы тоже были по его рисункам). Экзотическая роскошь иной дальней страны и вся неожиданная особенность ушедшего мира больше занимали художника, чем простой эффект рельефа, который он называл «задачей паноптикума с его реализмом». Обмануть зрителя как-бы реальностью предмета — этого Коровин достиг в кабачке в «Кармен»; он тогда даже выиграл несколько пари: фонарь на кронштейне производил впечатление полного рельефа даже с самой сцены. Бевиньяни, знаменитый дирижер итальянской оперы, проиграл Коровину бутылку шампанского: он был убежден, что фонарь не написан на холсте, а действительно висит на кронштейне. Такой вздор делал успех Коровину, а настоящую красоту тонов этого кабачка совсем не понимали.

Признание в своей живописи Коровин получил не скоро: она слишком далеко обгоняла развитие общественного вкуса. Его импрессионизм, его протест против навязанных тенденций и предписанных общественным мнением сюжетов, его жажда показать чистую живописную красоту, дать «красочный рай» — всё это могло понравиться скорее в Париже чем в Москве, воспитанной всецело на передвижных выставках с их «литературой» и с идейными сюжетами. Но Коровин еще не знал Парижа, он был импрессионистом, не видя французских импрес-

сионистов, а поэтому чувствовал себя одиноким и отвергнутым.

### Париж, Италия, Испания

22-х лет, заработав за зиму своими декорациями 300 рублей, Коровин едет в Париж. Париж — это великий перелом в каждой русской душе, одаренной чувством прекрасного; это любовь наших прадедов, воплощенная в садах и дворцах, в статуях и парках, нарядах и манерах; это всегдашняя мечта художников и поэтов. Сколько раз я спрашивал Коровина о его въезде в Париж, об улице, об отеле, о первой ночи и о пробуждении. И всегда он рассказывал с новыми подробностями и с новым волнением.

«Я остановился в Hôtel de la Néva, rue Montigny, против театра «Паризьен», в окно ночи были видны трубы большого города, жалюзи окон, вся эта темная таинственная громада... спать я не мог... Я писал письма брату, товарищам, двоюродным сестрам. Огни кафе, рекламы, движение, поток нарядов, вежливость, аристократизм тихой Place Vendôme, вся история, изваянная в камне — всё это я как будто видел когда-то. Лет восемнадцати я написал Париж (акварель) со слов Поленова, он еще сказал тогда: «это очень похоже, ты как будто там был». И действительно Париж был такой.

На утро я поехал в Салон и был поражен невиданными красками, разнообразием художников, праздником для глаз. Светлые краски воздуха, непосредственная, правдивая гамма простоты и изящества, отсутствие условности и олеографичности, свобода от тенденциозности, всё это — восторг, жизнь, веселье, бодрость. Потрясенный, я тихонько сказал себе: так вот что! здесь пишут, как я! Значит я был прав, когда не шел по пути, который мне указывали и избрал свой... Я написал Париж из окна, кусок Парижа, и он был непохож на них, на французов. Мне хотелось его показать кому-нибудь из художников, но я не мог ни с кем познакомиться. Сам я, однако, думал, что мог бы участвовать на выставке, в Салоне».

Первая поездка Коровина была непродолжительна. Но это было настоящее художественное образование: он видел Лувр и, главное, он нашел веру в себя, убедился, что его живопись имеет право на существование, что французский импрессионизм ставит себе те же задачи, хотя и решает их иначе.

По приезде домой Коровин увидел другую Москву и другую Россию. Вот как он изображает Москву после своего возвращения:

«Фонари показались мне кривыми, дома покрытые салом, странная мостовая, маленькие окна, маленькая и грязная Москва. И еще какая-то невозможность работать и безделье. Время идет в разговорах, художники обсуждают, что такое искусство и в чем моя вера? Никто ни в чем не уверен; все говорят о деньгах, тоскуют, что нет денег, как будто, кто сжалится и даст их сейчас. «Хорошо Шаляпину», сказал мне один певец, «эдак всякий споет — получает 20.000 в сезон».

Здесь зарождалось у Коровина то недоверие к русскому обществу и к русской интеллигенции, которое превратилось у него впоследствии в ясное предчувствие неминуемой катастрофы, при этом он вовсе не искал вслед за народниками и Толстым утешения в мужике. Охотник, любитель природы, он слишком близок был к мужику и слишком зорек, чтобы заблуждаться и обольщаться на его счет. «Дикари», говорил он, «глина из которой всё можно сделать».

Двадцати шести лет Коровин едет в Италию и знакомится с великими классиками. Пред ним проходят Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь. Это второе событие, второй перелом в душе художника. Всё современное показалось ему тогда ничтожным; гениальность мастерства итальянской живописи конечно поражала, но еще более изумлял дух эпохи Возрождения и его творений. «Всякое подражание и заимствование было бы жалким, — говорил он, — мы люди иного духа и иной цивилизации, мы уже не можем так жить и чувствовать... Мелким, больным, дешевым, замученным рабом показался я сам себе», рассказывал Коровин, «не вера и религиозность сюжета поражали, не идея, а мощь искусства, сила красоты, пышность, насыщенность... Казалось, что люди того времени всё видели через красоту и действовали через красоту: гнев, страсти, любовь и все движения жизни были создаваемы в формах прекрасного... Я не могу сказать, что это христианство, ибо там нет культа бедного, угнетенного, слабого, нет *miseria*, только сильное и высокое считалось там правым».

В Коровине был редчайший дар проникновения в стиль и дух чужих, далеких культур. Это дар русского гения, как на это указывал Достоевский. К сожалению Коровин воплотил это только в своих эфемерных декорациях. Меня всегда изумляла эта его способность фантастического воссоздания: какая бы, в сущности, эрудиция требовалась там, где он, как бы играя, как бы во сне, вызывал все эти образы.

Как-то раз мы смотрели в окно моей квартиры на Ивана

Великого и на Кремль. «Посмотрите, — сказал Коровин, — в этом Иване Великом, что вы в нем видите? Это монах старой Руси в надвинутом клобуке, высокий, прямой, но придавленный какой-то тяжестью. Великий пост, стояние, затвор, мрак есть в этой архитектуре; весь дух эпохи в ней виден... Недаром русские так любят похороны...».

После Италии К. А. едет в Испанию. Эта страна много дала для его живописи и декораций. Здесь он написал знаменитых «Испанок», выставленных впоследствии в Париже, он сделал также несколько этюдов для декораций Кармен, и наконец увез с собой в своей изумительной художественной памяти всю эту нагроможденно-пышную, экзотическую и величественную архитектуру, все эти скалы и желто-красные пустыни со странными колоритами. Эти видения окаменевших фигур в плащах на папертях храма, всё это он сохранил, чтобы потом воплотить во множестве миниатюр, написанных много лет спустя на память, а также в декорациях к Дон-Кихоту.

Коровин, замечательно схватывавший стиль наций, часто говорил мне о сходстве испанского и русского характеров. Какие-то испанские художники тотчас же с ним познакомилась и до того подружилась, что один к нему переселился жить, и всё это без всякого общего языка; тотчас был устроен вечер, вино и речи... Коровин тоже был принужден сказать речь (к концу вечера это было уже не так трудно). И на другой день речь была напечатана в газетах. Ему перевели, и он был изумлен: откуда взяли это красноречие?

«Страна дикая, странная, жутковатая, невероятно богомольная, гостеприимная и благородная. Непохожа на Европу и больше всего похожа на Россию», говорил Коровин. Он любил вспоминать двух своих моделей, Ампару и Леонору, которые ни за что не хотели брать с него деньги, и которым он подарил, вместе с ними выбранные, башмачки и китайские платки.

По возвращении Коровина в Россию, его работы попрежнему не принимались на Передвижную выставку и его «Испанки» долгое время валялись в углу мастерской. Но декорации, сделанные по эскизам с натуры и по мощным живописным воспоминаниям, имели успех. Для театра Мамонтова он сделал «Каменного Гостя» и «Кармен», а также ряд постановок итальянских опер: «Отелло», «Фенелла», «Лукреция Борджия», «Дон-Жуан», «Севильский Цирюльник» и другие.

## Серов и Врубель. Мастерская в доме Червенко

Эти три художника — Коровин, Серов, Врубель — были друзьями, вместе боролись за жизнь, за свое искусство, вместе прокладывали новые пути.

С Серовым Коровин познакомился у Мамонтова. В это время Остроухов, Серов и Михаил Мамонтов (который тоже хотел быть художником) занимали в Москве отдельную мастерскую, где писали модели. Коровин никогда не был туда приглашаем, так как считался декоратором, а не художником. К его живописи относились отрицательно, не признавая ее серьезной. Коровин тоже не придавал молодому Серову большого значения. «Видя его еще ребячьи наброски и большую трудоспособность, я сначала не заметил в нем ничего интересного», говорил Коровин. Но понемногу отношения изменились. Серов сам стал искать сближения с Коровиным. В это время Коровин жил на Долгоруковской улице в доме Червенко, где у него была мастерская. И вот Серов, который тоже имел мастерскую, предложил Коровину построить отдельную комнату для него при коровинской мастерской. Так и было сделано. Серов переехал к нему и началась их совместная дружеская жизнь и работа.

Материально художники вели довольно трудную жизнь, но их индивидуальности раскрывались и расцветали. Насколько зависть убивает дух, настолько же дружба его окрыляет. Постоянные беседы о живописи давали импульс к работе. Живопись Серова в это время изменилась — сделалась более сильной и темпераментной. Портрет, который он сделал с Коровина, представляет живое воплощение этого периода его творчества. Коровин изображен молодым, полным радости и юмора; изображена знаменитая мастерская в доме Червенко и наконец воплощены колоритные искания Серова — результат его художественного общения с Коровиным. Серов писал этот портрет очень долго и всё же он остался незаконченным, эскизным.

К этому времени относятся работы, выставленные обоими художниками на конкурсе общества любителей искусств. Серов выставил портрет, Коровин пейзаж и жанр. Первой премии не получили ни тот ни другой, ее вообще не выдали никому. Оба получили вторую. «Жанр» Коровина изображал людей на террасе на фоне вечернего солнца.

Замечательна та характеристика, какую Коровин, редкий мастер замечать существенное в человеке, дал Серову того

времени: «Серов был человек мрачный, глубоко тоскующий. Он говорил: жизнь просто ненужная, невольная проволочка и тоска... Серов был брюзглив, ничто ему не нравилось. Вообще он производил впечатление человека совершенно упавшего духом. Он очень любил Веласкеса, ценил Репина и как-то не мог сделать ничего своего, словно не зная, что делать. Юморист и насмешник, по характеру скептик, никогда никем и ничем не довольный, он долгое время собирался писать картину: привоз Иверской в публичный дом. Чем увлекала его такая тема, для меня было не совсем понятно. Он обнаруживал еще необыкновенный интерес к стоящим на бирже извозчикам. Однако он недостаточно писал типичное и смешное, хотя и был юморист. И только в своих каррикатах он вполне проявлял себя, в них он был для меня настоящим художником... 'Опять надо писать противные морды', говаривал он, отправляясь на портретные сеансы; казалось он пишет их только из нужды. Возвращаясь с этих сеансов, он рассказывал: — 'Пришел, брат, я писать А., старика. Поздоровались, меня пригласили присесть в гостиной и подождать пока завтракают. В открытую дверь виден завтрак — папаша, мамаша, дети, стук тарелок... Долго завтракали. Наконец, вытирая рот, вышел папаша: — ну, теперь, господин художник, займемтесь делом. И вот, я занимался делом за 500 рублей', — и Серов начал головой и смотрел мне в глаза. Так Серов «занимался делом», а я — своими декорациями. Мне всё хотелось написать русские большие симфонии в пейзажах с людьми, а Серову Иверскую. Но это так и не вышло».

Вскоре в мастерской Червенко произошло одно важное событие: к Коровину и Серову примкнул Врубель. Врубель приехал в Москву из Киева, где он только что закончил свою прекрасную живопись во Владимирском Соборе и в Кирилловской церкви. Его появление и обстоятельства его приезда были необычайны, как, впрочем, и всё в этом человеке. Вот что рассказывал мне Коровин об этой встрече: — «Однажды в октябре, в одиннадцать часов ночи я возвращался домой. Было холодно, грязно, моросил дождик. Москва — мрачная, мокрая, неуклюжая. Все сидят по домам, на улице мрак, туман, слякоть. Из дверей трактиров вырывается пар на улицу. Я шел, задумавшись, в свою деревянную мастерскую. Она стояла в саду, усыпанном мокрыми осенними листьями. Вдруг сзади я услышал: «Коровин!» Я обернулся — в летнем пальто с приподнятым воротником, в легкой шляпе, стоял Врубель».

Узнав, что он две недели уже как приехал, я удивился, что он не отыскал ни меня, ни Серова. В ответ Врубель предложил сейчас же идти с ним в цирк, куда он сам спешил.

— Но ведь цирк уже кончается, поздно?

— В таком случае я приду к тебе завтра.

— Где ты остановился?

Врубель не ответил.

— Я приду завтра в три часа, а вечером пойдем в цирк. Мы простились.

Отходя он закричал: — Постой, дай мне три рубля! — Я дал.

На другой день Врубель пришел, как сказал, в три часа в нашу мастерскую. Серов тоже очень ему обрадовался. Врубель не посмотрел совершенно на то, что было написано мною и Серовым, и висело в мастерской и, побыв недолго, стал звать нас непременно в цирк, где он будет нас ждать:

— Я вам покажу замечательную женщину, необычайной женственности и красоты!

Вечером мы с Серовым пошли в цирк. После обычных клоунов, силачей, обезьян, на белой лошади выехала наездница.

— Вот она! смотрите! — сказал Врубель.

Наездница прыгала в кольца, пробивала бумагу, ехала стоя на голове. Вглядываясь тщательно в нее я видел бледное лицо брюнетки, с большими темными глазами и сильно закрученной перевитой косой. Когда она кончила свой номер, Врубель взволнованно сказал: «Пойдемте!» И быстро потащил нас за кулисы какими-то темными лестницами. Мы вошли, когда отводили лошадь. Наездница, одетая в трико, стояла рядом с человеком низкого роста, сильного и грубого сложения, в костюме паяца и с лицом типичного итальянца из народа. Это был ее муж. Врубель нас тотчас же представил. Тут я увидел ее ближе. Она была небольшого роста, с совершенно белым, как мрамор, лицом и с большими, добрыми, как у лошади, глазами. Голова ее была посажена красиво, на ровной, прямой, белой шее. Обычный итальянский тип...

— Хороша? — спросил Врубель в сторону.

— Ничего особенного, — сказал Серов и стал прощаться.

Врубель просил меня остаться, чтобы вместе пойти к ним после представления. Они жили недалеко от цирка на Третьей Мещанской, во дворе, в деревянном доме. По грязной лестнице мы вошли в маленькие комнаты с запахом деревянного

масла и щей. В первой комнате был диван, на котором стояло огромное полотно. На нем изображалась она, эта женщина, размером вдвое более натуры. Портрет был поясной. Рядом были разбросаны картоны. Портрет давал лицо с огромными глазами, в каких-то облачных красках и был удивительно странный и особенный. На полу лежал тюфяк без простыни. Я догадался, что здесь помещалась мастерская Врубеля. Пальто служило ему очевидно одеялом. В соседней комнате, где жила удивительная женщина с мужем, стояла скудная, печальная мебель и стол с вязаной салфеткой, на котором она, положив бумагу, стала резать колбасу и хлеб. Итальянец откупоривал бутылки пива. Одета была она в вязаную, красную шерстяную юбку с голубыми фестонами, в красную шерстяную кофту с синим воротником. На шее у нее была черная, бархатная лента со стертým большим золотым медальоном. Итальянец был тоже в вязаной кофте, подпоясанной широким синим шарфом. В общем они давали цвета каких-то попугаев.

В комнате было жарко. Врубель снял свой элегантный сюртук. Наездница подошла ко мне и сказала почему-то — «Господин Ноблэсс!» — стала снимать с меня сюртук. Врубель и ее муж без умолку говорили по-итальянски. Я понял, что речь идет о цирке, о каком-то клоуне, который взял вперед деньги и досадил антрепренеру. Врубель жил и горел их профессиональными интересами. Мне было очень странно. У них была своя особая жизнь.

Наездница сидела, как царица, изредка вставляя решающее авторитетное слово. Вглядываясь в нее я видел, что она была торжественна и в атмосфере обожания (которая ее окружала) была действительно прекрасна. Это была какая-то особая богема, в которой все эти люди понимали друг друга. Я сидел среди них, как чужой. Только тут, наконец, я узнал, что Врубель приехал из Киева с цирком!

На другой день Врубель пришел ко мне. Я предложил ему переселиться к нам в мастерскую, и он вечером же переехал. Итальянцев он больше уже никогда не видал. Перестал интересоваться ими и портрет оставил у них. Он привез с собою картон, на котором в центре композиции был изображен распятый Христос. Тело Христа было написано всё, как бисер; оно было из мелких бриллиантов. Каждая грань была тронута цветами радуги и потому сияла, как алмаз. Херувимы и серафимы, окружавшие Христа, были как бы изумруды, сапфиры, топазы. Поразительными орнаментами соединялись

их крылья, опускавшиеся до земли в причудливых строгих и ритмичных формах. Это был каскад необычайных красочных гармоний; опасная грань модерна, плаката, дешевой изысканности и величия серьезной неожиданной формы, равной классикам. Всё это поражало, восхищало и подавляло меня.

Но каково же было мое удивление, когда через неделю я увидел этот картон разрезанным на четыре части с наклеенной на них ватмановской бумагой, на которых Врубель стал делать иллюстрации к кушнеревскому изданию «Демона». Пораженный я высказал Врубелю свое удивление. Он сказал: «Это же никому не нужно и никто этого не поймет».

Врубель часто делал костюмы для театра, которые ему не заказывали, рисовал на память карандашом лица женщин, с которыми познакомился, но оставлял их там, где делал. Однажды он взял у меня 25 рублей, тогда большие деньги для нас, и привез на них духи, дорогой заграничный кусок мыла и ликер.

Проснувшись утром, Врубель, стоя в глиняном тазу, обливался теплой водой с духами. Каждый день он бывал у куафёра и чуть не плакал, когда манжеты хоть немного были запачканы краской. Он клал в золу печки куриное яйцо, которое ел с хлебом, запивая водой с ликером, что составляло его завтрак и обед. Но одет он был всегда изысканно-элегантно. Он не любил бывать в гостях у богатых людей (хотя ценил роскошь) и всё что получал тратил в тот же день. Тогда он, один, отправлялся в лучший ресторан, требовал лучшего метрд-отеля, обсуждал с ним изысканные блюда и вино. Понимая гурманство один метрд-отель сказал мне: — «Из всей Москвы это настоящий господин, они понимают и им приятно служить».

Однажды я пришел в мастерскую и застал Врубеля за работой. На большой, широкой, атласной голубой ленте был сделан прямо от руки четко, без всякой поправки, удивительной формы, невиданный орнамент. Подходя, он остро водил штрих за штрихом, как будто откуда-то его снимал. За орнаментом следовали стильные особенные буквы, и я прочел: — «Николаю Евгеньевичу слава, Боже Левочку храни, Шу-рочке привет!».

Оказалось, соседний дом, богатой немецкой фамилии, узнав, что здесь живет художник, поручил сделать этот плакат на именины Левочки; плакат должен был быть повешен над корзинкой со сладями, которую вывезут на колесиках в разгар именин. Николай Евгеньевич, как оказалось, был док-

тор, Левочка любимец семьи, которому доктор сделал операцию, а Шуручка кто — так я и не узнал. За эту работу Врубель получил 10 рублей».

Странно то, что в Москве, столь занятой искусством, после прекрасных фресок Кирилловской церкви в Киеве и работ во Владимирском соборе, никто не сумел оценить изумительного дарования Врубеля. Повторяя модное слово «декадент», Москва прилагала его к Врубелю, так что даже Коровина на время оставили в покое. С невероятной злобой и раздражением отнеслись к Врубелю и все интересующиеся искусством, и художники.

«Однажды, пришел ко мне Павел Михайлович Третьяков смотреть мои летние картины, — рассказывал Коровин. — Долго раскланиваясь, чем на меня он производил впечатление древнего боярина скромного и серьезного вида, он внимательно осматривал картины, то чуть-ли не касаясь их лицом, то отходя далеко-далеко. На большом столе у стены стояли прекрасные эскизы Врубеля — иллюстрации к «Демону» и «Хождение Христа по водам».

— Павел Михайлович, посмотрите эти замечательные вещи, это работа Врубеля! — Он посмотрел на них искоса и сразу стал со мной прощаться. Я сказал: — Павел Михайлович, вам это не нравится?

— Не знаю, не знаю, — сказал он. — Извините меня, но это не искусство!

Когда пришел Врубель, я рассказал ему, что произошло.

— Если бы он сказал другое, я бы очень удивился, мне было бы очень грустно, если бы это ему понравилось.

Когда Врубель выставил большую акварель — своего умершего сына, в цветах, чудную акварель, дивный трагический портрет, с маленьким шрамом на губе, который был и у отца, то художественный критик, имевший большие претензии на понимание искусства, написал: «Видно, что это сын декадента».

Прошло 8 лет. Врубель уехал за границу, в мастерскую ко мне опять пожаловал П. М. Третьяков и спросил, где бы увидеть эскиз Врубеля «Хождение по водам»? Эскиз был у меня и был мною приобретен у Врубеля. Я показал его Павлу Михайловичу и он просил устроить ему эскиз для галереи.

— Отчего же вы тогда не посмотрели, Павел Михайлович?

— Не понял, не понял, — отвечал Третьяков.

Я с радостью уступил ему этот эскиз, как дар. Но на другой стороне этого картона, был другой эскиз: занавес для оперы Мамонтова — «Ночь в Италии», певцы времен Чинквеченто, который Третьяков обещал мне вернуть, разрезав картон, ибо это ему не нравилось. После смерти Третьякова я сообщил это управлению и оно разрезало и возвратило эскиз, иначе он остался бы похороненным на оборотной стороне картины. Я подарил эту вещь в Третьяковскую Галерею, находя ее лучшей, чем первый эскиз...»

Интересно проследить как отразилась совместная дружеская жизнь всех трех художников на их творчестве. Серов здесь получил больше всего для своей живописи, он находился под влиянием Коровина. Будучи талантливым рисовальщиком и человеком редкой трудоспособности и упорства, он старался усвоить живописную насыщенность и пышность коровинских колоритов. Достигнуть этого вполне он никогда не мог, так как был человеком совсем иного жизненного настроения, но всё же живопись его стала сильнее.

Напротив Врубель ничего не мог заимствовать у Коровина, так же, как и Коровин у Врубеля. Это были мощные художественные индивидуальности и каждая шла своим путем. Коровин искал лиризма в русской природе, в русской деревне, в образах ежедневной жизни. Врубель же, напротив, говорил: «Я ненавижу ваши мостики, речки, деревеньки... На этом мостике Сегаль может сломать ногу». Сегаль была кровная скаковая лошадь, а Врубель был страстным наездником.

Врубель не был лириком русской жизни. Его захватывала лишь романтика фантастического потустороннего мира. Другое различие их путей заключалось в том, что Коровин был импрессионист и потому прежде всего живописец. Врубель же не был импрессионистом и живописность никогда не стояла у него на первом плане. Его область была совсем иная: это были гениальная графика, иллюстрация, выражавшая мистические и символические образы, и фантастические орнаменты. Только один раз Врубель увлекся чисто живописной задачей, это в своей картине «Ночное» (Третьяковская Галерея) и нужно признать, он достиг здесь большой силы. Коровин, считавший Врубеля совершенно исключительным, мировым художником, говорил часто, что в нем были заложены все позднейшие искания живописи: и Пикассо, и кубизм.

В силу этого основного различия путей, Врубель не особенно любил жанр Коровина: его «Испанки» ему не нравились;

зато он очень ценил декоративные искания Коровина. Область сказочной фантастики и романтизма далеких стран и культур объединяла художников.

#### Постановки в императорских театрах

Вновь назначенный управляющий императорскими театрами в Москве, Владимир Аркадьевич Теляковский, приехал однажды к Коровину. По отношению к императорским театрам Коровин был предубежден: безвкусице костюмов и нелепость декораций порою поражали его. Так например, в «Русlane и Людмиле», в пещере волшебника-шамана Финна был поставлен глобус. А Жанна Д'Арк сидела на качалке, покрытой персидским ковром. Трудно было без смеха смотреть на кавказцев в «Демоне», которых за кулисами называли бершовцами, т. к. костюмы для них сочинил отставной военный Бершов.

Коровин был в недоумении, когда увидел у себя Теляковского.

— Я пришел к вам, чтобы вы заступились за театр, защитили театр, — сказал Теляковский.

Коровин был поражен, не верил прямо своим ушам. Но с первых же слов Теляковский вызвал в Коровине полное доверие и тем заставил его отдать свой труд громадным сценам императорских театров. Однако, с первых же шагов работы Коровину там делались мелкие, но очень неприятные затруднения со стороны прежних служащих. Всё вооружилось против него и он чувствовал отчаянную недоброжелательность, затрачивая огромную энергию на преодоление этих мелочных затруднений: вдруг испорчена печь в мастерской, маляры являются пьяными или не приходят вовсе, балет не хочет надевать коровинские костюмы, те самые костюмы, в которых он впоследствии вызывал восторг и изумление Парижа, Лондона и Америки.

При первых постановках Коровина — балета «Конек Горбунок» и оперы «Демон» — пресса как бы взбунтовалась. Слово «декадент» не сходило со страниц газет. Казалось не было другого дела, как поносить новые постановки императорских театров. Артисты были забыты... Консервативные и либеральные газеты писали одно и то же. Везде только и говорили об этом. Но театры были переполнены. Балет, который раньше давал сорок рублей сбору и старался раздавать билеты по учебным заведениям, теперь был битком набит, хотя, выходя из театра,



зрители и ругали постановку. При этом пресса обеспокоила консервативные правительственные круги с совершенно неожиданной стороны.

Однажды Коровин был приглашен в жандармское отделение в Москве. К нему вышел очень приличный человек, в штатском, маленький, полный. Он был изысканно любезен и просил сесть, предложив папиросы. У него, видите ли, имеется запрос из Петербурга, касающийся Коровина. Постановки, вызвавшие такую сенсацию, требуют маленького объяснения, которое нисколько не должно огорчать художника. После всех этих любезных прелюдий он наконец сказал главное:

— Скажите, пожалуйста, какая связь между импрессионизмом, который вы проводите на сцене, и социализмом?

Коровину редко приходилось так широко открыть глаза, как в этом случае.

— Вы не подумайте, что это допрос, — сказал он. — Это только необходимое разъяснение и мне нужно что-нибудь ответить в Петербург.

Коровин мало понимал в политических учениях, но возрадил, что решительно не находит никакой связи между импрессионизмом и социализмом и никогда подобного вопроса себе в своем творчестве не ставил.

— Так, так, — сказал он, — так и запишем. Всё же вы со мной не совсем искренни, хотя я желаю вам только добра. Против вас вся пресса и я мог бы вам помочь.

Коровин ответил ему, что наша пресса невежественна в вопросах искусства. Тем и закончился этот любопытный разговор.

А театры были попрежнему полны, и в самой прессе наконец образовалось два враждебных лагеря, за и против Коровина, и публика также раздвоилась. На репетициях одни жали Коровину руку, другие — мрачно молчали. Работа Коровина была периодом совершенно исключительного расцвета декоративного искусства на сцене императорских театров в Петербурге и Москве. Коровинские постановки были событием в истории балета.

Его сказочные пираты, испанки, испанцы и персианки были вовсе не реалистичны, вовсе не списаны с исторических и национальных костюмов. Театр не этнографический музей, говаривал Коровин. Эту мысль К. А. всегда проводил в своих постановках. Он считал, что театр не должен пассивно воспроизводить реальность; изображая лес, не следует тащить

на сцену настоящую березу. Поставить действительные юрты и фигуры самоедов в подлинных костюмах не значит дать декорацию севера. Всякий, кто вступает на этот путь, покидает путь художественного творчества. А театр должен всегда действовать средствами искусства. Художественная фантазия писателя, поэта, драматурга, юмориста, живописца, никогда не должна ставить своей целью пассивно отразить то, что есть, или то, что когда-то было. Искусство берет свои образы, проблемы, идеи из действительной жизни, но оно поднимает их в план прекрасного, в совсем особый мир, и серый мир ежедневной реальности всегда лежит глубоко под ним.

Для бенефиса Шаляпина был поставлен «Демон». Фигуру Демона Коровин выполнил в стиле Врубеля, которого к тому времени уже не было в живых. Он хотел этим выразить уважение к памяти друга и восхищение его художественной трактовкой лермонтовских образов. Кавказ Коровин хорошо знал и удивительно передал родство кавказских скал, врубелевское изваяние демона и лермонтовскую лирику таинственного величия Кавказа. Вслед за «Демоном» он выполнил постановки следующих опер: «Руслан и Людмила», «Игорь», «Садко», «Хованщина», «Жизнь за Царя», «Град Китеж», «Русалка», «Салтан», «Золотой Петушок», «Кошей Бессмертный», «Снегурочка», «Евгений Онегин», «Богема», «Фауст», «Мефистофель», «Скупой Рыцарь», «Майская Ночь» и, наконец, всё «Кольцо Нибелунгов». Балеты были поставлены: «Конек Горбунок», «Золотая рыбка», «Спящая красавица», «Корсар», «Дон-Кихот», «Раймонда», «Аленький цветочек», «Саламбо», «Баядерка», «Дочь Фараона», «Лебединое Озеро», «Щелкунчик», «Карнавал в Венеции», «Дочь Моря», «Эсмеральда». А в Малом и в Александринском в его декорациях были поставлены: «Ревизор», «Горе от ума», «Вишневый Сад», «Живой труп», «Макбет» и «Буря».

Некоторые из этих постановок вызвали наконец всеобщее и полное признание.

К этому времени относятся и выставки «Мира Искусства» в Петрограде и в Москве. Коровин постоянно участвовал в них, выставляя портреты, декоративные эскизы, панно Парижской выставки, картины Севера, Средней Азии, Сибири и Кавказа. Потом выставка эта разделилась и образовался «Московский Союз русских художников», где Коровин всегда выставлял свои вещи.

*Б. П. Вышеславцев*