

# ЖИЗНЬ МОЯ- ЖИВОПИСЬ



Н·М·МОЛЕВА

Красота и радость жизни.  
Передача этой радости и есть  
суть картины, куски моего  
холста, моего я.  
— Разгадывая это и увлекаясь  
этой стороной  
моей лиры,  
и пошли и идут за мной  
многие художники.  
А потому-то у меня и нет  
картин.  
— Их взяли люди, брали,  
радовались, любили.  
— У меня нет направления  
и нет моды —  
нет ни импрессионизма,  
ни кубизма, никакого  
изма.  
Это я, это мое пение  
за жизнь, за радость —  
это язычество.  
Оттого-то я люблю... искусство,  
дружбу, солнце, реку,  
цветы, смех, траву,  
природу, дорогу,  
цвет, краску, форму...  
К. КОРОВИН

ЖИЗНЬ  
МОЯ-  
ЖИВОПИСЬ

Константин  
Коровин  
в  
Москве

МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ  
1977

75С1  
М 75

**Молева Н. М.**  
М 75 Жизнь моя — живопись (Константин Коровин  
в Москве). М., «Моск. рабочий», 1977.  
232 с.

Книга рассказывает о великом пейзажисте и портретисте, выдающемся художнике сцены, мастере прикладного искусства и педагоге, воспитавшем блестящую плеяду советских живописцев — Константине Коровине, который каждой гранью своей многообразной деятельности связан с Москвой.

75С1

80102-220  
М  $\frac{1172(03)-77}{1172(03)-77}$  142—77

© Издательство «Московский рабочий», 1977 г.

ГЛАВА 1

## ДОРОГА В ЖИЗНЬ

Как ты как это так — тоже живопись... Кто это тебя надоумил — в художники?..

А. А. Камнев — К. Коровину

В стеклянной стене широко распахнувшегося на площадь вокзала плыли облака. Солнце речной рябью подшивало козырек далеко выдвинутой крыши, сыпалось искрами на мокром асфальте. С пригорка текла шелестящая лента машин, вздрагивала секундными остановками, продолжала свой путь. Указатели отчеркивали сходы вниз, где за тоннелями ждали у платформ поезда (Черное море, Крым...). В руках прохожих тяжелым бархатом наливались первые розы. Над луговинами газонов чуть тлел душный запах сена. У огромного, на квартал, белоснежного дома незаметной петлей задевал площадь трамвай, чтобы тут же исчезнуть в листве непонятно разросшихся деревьев. Курский, Сыромятники — они уже пересчитаны новым счетом. Но все равно здесь и отсюда начинался путь в детство. В чужое детство.

Можно годами сидеть в архивах. Можно делить все время между документами и запасниками музеев. Знать из них о художнике почти все и не узнать о живом человеке ничего. Но ведь живой человек в своих впечатле-

ниях, переживаниях, ощущениях и есть тот единственный стержень искусствоведческого исследования, которому необходимы, но без которого и теряют подлинный смысл любые факты биографии, мысли, поступки мастера.

Скольким поколениям историков не приходило в голову поинтересоваться, каким был скульптор Тутмос из древнеегипетского города Тель-Амарны, который создавал портреты Нефертити. Разве недостаточно его произведений? В наши дни каждый скажет — достаточно, но никто не откажет себе в праве и потребности задать вопрос: все-таки что же он за человек? По отдельным случайным словам из папирусов, по надписям на стенах сооружений, отделенных от нас тысячами лет, по обрывкам литературных произведений, отдавая себе в том отчет или нет, мы ищем пути к человеку, дорожному нам своим творчеством, близкому своей похужестью хоть в чем-то на каждого из нас.

И разве не через понимание живого человека впервые решилась загадка творчества великолепного русского портретиста петровских лет Ивана Никитина, больше двух веков обвинявшегося в измене идеям переустройства России, отказе от живописи ради возвращения к иконе? Шпага с поношенной портупеей, от руки переписанные ноты фуги Баха, книги на итальянском языке с торопливыми пометками по-латыни, пара пистолетов в ящике со сломавшимся замком — даже в простой описи личных вещей утверждали настоящего Никитина.

Но чтобы до конца понять их смысл (ведь это всего лишь начало XVIII века!), обрести психологическую достоверность вновь открытого человека, как же важно отыскать в нашем Измайлове всеми забытую речонку Серебрянку, через которую он ходил пешком, заглянуть во двор его детства в Саввинском переулке, неподалеку

от Новодевичьего, где отцу Никитина поручил Петр I следить за заключенной в монастырь царевной Софьей, определить хотя бы место его двора на Тверской — улице Горького, которое занял сегодня театр имени Ермоловой.

Зато с Константином Коровиным таких трудностей не может быть: недавние годы. Как ни изменилась Москва, они еще есть — улицы, дома, даже квартиры под теми же номерами, простым равнодушием историков оставшиеся за кругом общего внимания. Коровинская Москва еще жила, и, казалось, ее оставалось всего лишь свести с тем, что было написано, а главным образом рассказано о художнике.

...Девчонка в расклеванных брюках под ковбойским поясом с бахромой вскакивает на переднюю подножку: «Люська, как тормоза?» — «Порядок. Проверь давление на задней двери». — «Ага». — «Привет». Смена водителей. И трамвай — пусть с мягкими сиденьями, пусть с автоматическими дверями и напоминанием по радио: «Не забывайте своевременно и правильно...» — но все равно коснувшийся прошлого, трамвай разворачивается к Язуе, поднимается к Андроникову монастырю. Еще остановка и...

Конечно, это была старая Москва. Не древняя — просто отступившая в прошлый век. Но какая непривычная. Особенная. Широкие — не заметишь трамвайных путей! — как по линейке расчерченные улицы. Полотнища густой зелени в тени старых лип. Дома — одинаковые, сбитые в плотный ряд. Все каменные, все в два этажа, с ровными, не выше, не ниже, окнами и прорезями подворотен. Вся разница, что на одном примостилась у окон пара витых колонок, на другом пробежала под крышей незатейливая, выложенная кирпичом «дорожка». Улица Школьная, давняя Рогожская.

Коровин вспоминал: «У нас в Рогожской». «У тво-

его деда в Рогожской», — повторял связанный давним знакомством с коровинской семьей пейзажист Лев Каменев. Спустя полвека досужий журналист, якобы со слов художника, расскажет о дедовском доме, все там же, в Рогожской, с колоннами, с залом, где на хорах играли музыканты, без которых богат дед и не думал садиться за стол, — чего не позволяют сказочные капиталы!

Рогожских было много — целых пять: нынешние Школьная, Библиотечная, Вековая, Пролетарская, Трудовая. Но даже сегодня, среди громад двенадцатизэтажных корпусов, можно угадать их былой и точный порядок. Школьная — Первая с самыми добротными домами. На Второй среди таких же домов нет-нет да промелькнет дом попроще — с кирпичным низом, деревянным верхом. На Третьей — не редкость деревянный, а там и одноэтажный, и так все победней и подешевле до последней улицы Рогожского городка. Зато за каждой подворотней приволье развороченного закаменевшими буераками двора. Ряды неказистых служб — конюшни, сараи. В густом цветении разросшихся на развалинах каменных заборов кустов следы исчезнувших коновязей, навесов.

Рогожская в первой ассоциации — старообрядцы, центр «древлего благочестия», отрешившегося от новой жизни, ушедшего в незыблемость обычаев, порядков, нравов, крутых и истовых, как у боярыни Морозовой. Так думалось многим биографам Коровина. Но неожиданная подробность.

В 1897 году в Частной русской опере С. И. Мамонтова, где Коровин работал декоратором, принимается к постановке — впервые на сцене! — «Хованщина» М. П. Мусоргского. Нужны типы, костюмы, колорит. Аполлинарий Васнецов советует искать в Рогожском или в Преображенском — другом московском центре старообрядчества. Мамонтов подхватывает совет, и по его

поручению Коровин отправляется знакомиться с бытом старообрядцев. Отправляется с откровенным любопытством, возвращается с нескрываемым разочарованием. Кое-что найти удалось, но по рассказам Аполлинария Васнецова все представлялось куда заманчивее, загадочнее, ярче. Именно по рассказам — никаких собственных воспоминаний, с детства запавших впечатлений.

Только дело не в памяти Коровина. Просто Москва знала разные Рогожские. Было Рогожское — кладбище, вокруг которого собирались, да и старались селиться старообрядцы. Была испокон веков Рогожская ямская слобода, одна из многих, которыми окружал себя средневековый город. Рогожские ямщики «гоняли ям» по Владимирской дороге, слобода их владела огородами и пашнями от Яузы до Калитникова пруда, и дворы в ней городились с расчетом на промысел — чтобы было где развернуться подводам и лошадям.

Так повелось, так и оставалось. Давних простых ямщиков сменили разбогатевшие ямщики, которые держали извоз. И те, кто жил на Рогожских уже в наших двадцатых годах, хорошо помнят настоявшийся дух конского пота, навоза, дегтя, разворачивавшиеся на крутых лбах булыжников подводы, лениво взлетающих над разьеженным месивом дворов зобатых голубей. Держались извозчики в своем промысле по-прежнему скопом. Блюли в слободе свои порядки и даже свое, ямщицкое, гуляние на масленицу — катание на разубранных лошадях по нынешней Школьной. Одним из своих и был валадский ямщик, дед Коровина, Михайло Емельянов сын.

Журналист, описавший дом с колоннами, рассказал еще одну историю из жизни на Рогожской. О том, как служил у деда Коровина молодой конторщик Лев Каменев. Дед заметил у Каменева способности к рисованию, дал ему пять тысяч рублей, чтобы учился в пе-

тербургской Академии художеств, хоть и предупредил что нелегка дорога художника. Каменев, конечно, деда не послушал. На полученные деньги он кончил Академию художеств да еще с золотой медалью, получив тем самым право на заграничную пенсионерскую поездку, и в конце концов стал академиком пейзажной живописи. Все с легкой и щедрой руки рогожского ямщика.

Но журналист никогда не был на Рогожской. Он ничего не знал и о жизни Льва Каменева. Да и откуда, когда за четверть века творчества об этом члене-учредителе Товарищества передвижных художественных выставок появилось всего два упоминания в печати — два жиденьких некролога, отметивших его смерть. И тем не менее правду можно установить, и притом несколькими путями.

Спорить с документами трудно — Лев Каменев никогда не занимался в Академии художеств. Если он и работал у деда Коровина, то уже двадцати одного года стал учеником Московского училища живописи, ваяния и зодчества, тремя годами позже получил звание неклассного художника. Но только через десять лет ему удалось добиться звания художника классного и то только III степени, что не давало никаких надежд и прав на заграничную пенсионерскую поездку. А вот академиком пейзажной живописи Каменев стал действительно. И по времени Коровин мог его помнить как раз тогда, когда Каменев переживал свой короткий жизненный успех. Он выставляется на академических выставках, участвует вместе с В. Г. Перовым и А. К. Саврасовым в организации Товарищества передвижных художественных выставок. На первой Передвижной у него самое большое число работ — целых четыре! Позже Каменев будет ограничиваться одной-двумя. Это лучшие, самые светлые и удачливые годы художника. Если дедовское пророчество и существовало — Коровин нигде не записал этой ис-

тории собственной рукой, — оно ни в чем не грозило исполниться.

Но едва ли не самой убедительной в опровержении журналистского рассказа была названная цифра — пять тысяч! На такие подарки не решались самые богатые московские меценаты. Столько получил за «Утро стрелецкой казни» и «Боярыню Морозову» В. И. Суриков. Но главное — объявленный Михайлой Емельяновым Коровиным капитал (такая форма податной регистрации была обязательной) немногим превышал подобную сумму.

Мемуары, воспоминания — с ними всегда бесконечно сложнее, чем с любым документом. Каждое слово здесь, обманывая житейской достоверностью, в действительности требует самой жестокой проверки и перепроверки. Что же говорить о пересказе чужих воспоминаний, как это случилось в конце жизни с тяжело больным Коровиным.

Желание сохранить и обобщить пережитое впервые появляется у Коровина вместе с желанием преподавать, иметь учеников еще в первой половине 1890-х годов — беглые, почти зашифрованные заметки в рабочих альбомах и записных книжках. Оно поднимается вновь в дни обострения сердечной болезни, когда, лежа в севастьяновском санатории, Коровин торопится продиктовать свои воспоминания. Наконец, третий, и последний раз — их выпрашивает у дряхлеющего художника досужий журналист в 1930-х годах в Париже. И удивительные повороты памяти — Коровин в тридцать, пятьдесят и семьдесят с лишним лет. Каждый раз новые факты, обстоятельства, самый смысл пережитого. И один из самых наглядных примеров — рассказ о Каменеве.

В изложении парижского журналиста Коровин встречался с пейзажистом семилетним ребенком, когда Каменев, «нескладный юноша огромного роста», якобы

приносил на просвещенный суд его родителей свои работы, и в год смерти художника в Саввиной слободке под Звенигородом, где пятнадцатилетним учеником Московского училища живописи Коровин писал этюды. Каждое из этих обстоятельств имело место, другой вопрос — когда и в каких условиях.

Прежде всего, Каменев на двадцать восемь лет старше Коровина и, значит, в тридцатипятилетнем возрасте, когда его впервые увидел будущий художник, юношей выглядеть никак не мог. И другая, гораздо более существенная неточность. Если встреча в Саввиной слободке произошла летом 1885 года — Каменев умер именно в этом году, — Коровин действительно формально еще связан с Московским училищем, но только формально. Москва уже успела его узнать и как живописца, и как театрального художника. Подобного рода ошибки в парижском варианте коровинских так называемых воспоминаний повторяются на каждом шагу. Единственный способ уйти от них — основываться на документах и самых ранних собственноручных записях художника.

Ейский купец — так числится в документах Михайло Коровин. Конечно, не просты житейские дороги, которые привели валдайского уроженца и московского жителя в захолустный приазовский городок, чтобы «объявить» там свой нажитый правдами и неправдами капитал и записаться в купцы. Несомненно, сказались здесь льготы, которые как раз в эти годы получил Ейск, вчерашняя рыбацкая деревушка, будущая перевалочная гавань, которую правительство торопилось заселить. Но к тому же «объявленный» капитал был совсем невелик, и Михайле Коровину не удалось его ни приумножить, ни удержать. Разве допустил бы преуспевающий купец, чтобы крестным отцом его внука Константина стал всего-навсего рогожский ямщик? А в свидетельстве о рождении так и записано: «При крещении восприемниками

были Рогожской слободы ямщик Алексей Никитич Ершов и Ейского купца Михайла Емельянова Коровина жена Васса Михайлова», бабка будущего художника.

Да не только это говорило о положении семьи. Казалось бы, не слишком понятное и не такое уж существенное уточнение в документах: Михайло Коровин числится купцом, Алексей Михайлов Коровин — только купеческий сын, а Константин Алексеев Коровин — и вовсе обыкновенный мещанин. Ступеньки сословной лестницы неуклонно спускались вниз. Все объяснялось просто.

С начала 1860-х годов Москва стремительно обрастает сетью железных дорог. Рязанская, Ярославская, Курская, Смоленская (Белорусская) — они успели появиться за каких-нибудь десять лет. Но первой среди них по времени была Нижегородская, законченная в 1862 году. Потребность в ямщицких перевозках по Троицкому тракту — на Нижний Новгород стала исчезать. Михайло Коровин потерял и дело и деньги. От недавнего прошлого вскоре осталась одна приписка к Ейской городской управе, которая в 1876 году ответит Константину, что «на поступление его в Училище живописи, ваяния и зодчества Московского художественного общества как со стороны Ейского мещанского общества, так и равно и сей управы препятствия никакого не встречается, в том Ейская городская управа подписом и приложением казенной печати свидетельствует»<sup>1</sup>.

О детстве вспоминают всегда. Иногда с обидой. Чаще с нежностью. С годами все чаще, подробней, охотней. Детство — это то, где все обещалось, столько мечталось, готово было исполниться. Коровин — исключе-

<sup>1</sup> Приведенные в тексте документы цит. по кн.: Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. Составитель книги и автор монографического очерка Н. М. Молева. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963. Книга содержит развернутую библиографию по К. А. Коровину.

ние. Он возвращается мыслью к ранним годам редко, скупое, как будто через силу. Ему легче отговориться слабой памятью, чем ворошить груз тех лет.

Дед, оставшийся по духу ямщиком, ни в чем не изменивший привычному крестьянскому укладу жизни, так до конца толком и не разобравшийся в премудростях грамоты... И единственное улыбочное воспоминание Коровина — его письма сыну: «Сначала он обыкновенно писал письмо: «Милостивый государь Алексей Михайлович», думая, что все письма, не исключая сыну, надо писать с «милостивого», а потом следовало: «ежели ты, сукин сын», и тут следовали все возможные эпитеты с чтением».

Отец — мягкий, безвольный, под строжайшим началом деда, чуть больше поднаторевший в грамоте, потянувшийся к знаниям, студентам и тут же отправленный на исправление в монастырь. Деду избыток науки всегда казался несурзадной блажью. Видно, по семейным толкам, Коровин считал, что монастырская жизнь и погубила отца. Выпущен он был оттуда только для женитьбы, но и семья не отвлекла Алексея Коровина ни от сапожничества, ни от безделья.

Женщины в семье — бабка, мать. Безликие, без голоса, характера тени. Но они и есть детство — лакомства, баловство, неизбежные сказки, обычаи, приметы, поверья. Воспитание, простое учение — о них в коровинской семье не думал никто: «Я был тем ребенком, которого не учат или оттого, что жалко, или оттого, что не приходит в голову». Впрочем, причина не имела значения. Коровин всегда будет вспоминать о пропавшем давом времени с досадой и сожалением, но как знать, не этой ли «глупой свободе» обязан он необычностью своего характера, не способного к подчинению, независимого, не боящегося трудностей. А привычка во всем отвечать самому за себя, принимать собственные решения —

разве не была она неизбежным следствием этого слишком свободного детства? Дисциплина разума и дисциплина принуждения — Коровин всю жизнь будет стремиться к первой и никогда не согласится со второй. И это отрицание с годами станет восприниматься им как самая важная черта художника — чувство собственного достоинства и ответственности за свое дело.

...И в этом они одинаковы — дома на Рогожской с подъездами, запрятанными в тесные прорезы подворотен. За покосившимися приступками входная дверь упирается в полутемную лестницу, крутой ряд густо пожелтевших каменных ступеней. Наверху тесные, одна к одной, комнаты — какие для себя, какие для оставшихся ночевать, а то и подолгу заживавшихся извозчиков. Особый промысел, особые порядки, скорее похожие на обычаи постоялого двора. В одной из таких комнат, отведенных Константину и его старшему брату Сергею, художник И. М. Прянишников устраивал мальчишкам «Фрегат «Палладу» — перевернутый круглый стол с накиннутой на ножки скатертью.

Так уж действительно сложилось, что был знаком с коровинским домом Лев Каменев и приходился дальним родственником Коровиным сын калужского крестьянина Илларион Прянишников. Может быть, занимавшийся с ним в одни годы в Московском училище живописи Каменев и побудил его счастливо с Коровиными куда каким дальним родством. И приволили его на Рогожскую не разговоры об искусстве — кому бы их там вести! — скорее тоска по семейному дому, теплым комнатам, привычному, устоявшемуся быту. Прянишников с детства был отдан в услужение в Москву, к чаеоторговцу Волкову. В Московском училище живописи они с Перовым вдвоем, не имея по нищете своей крыши над головой, были взяты на квартиру одним из преподавателей и, уже живя у него, делили одну на двоих шубу. Но и с



окончанием учения, даже после получения звания классного художника мало что изменилось в условиях жизни Прянишникова. По-прежнему нужда толкала кочевать с квартиры на квартиру, и случайные заработки не давали с ней справиться.

Художническая жизнь еще ничем по-настоящему не успела улыбнуться Прянишникову. И когда рухнула коровинская Рогожская — разорился и умер дед, растратил последнее и оставил жену с двумя сыновьями отец — и понадобилось срочно пристраивать мальчиков, что оставалось ему посоветовать, как не отдать их в Московское училище живописи. Там и с возрастом не возникло затруднений, и образование не было обязательным, а при крайней необходимости можно было освободиться и от платы за право учения. Тем более сам Прянишников стал к этому времени преподавателем училища.

Позднее Коровин мог, хоть и не слишком уверенно, бросить, что с детства его тянуло к рисованию и будто делал он когда-то какие-то наброски. В критические для семьи минуты не это решало судьбу братьев — расчет. Простой расчет, который сначала побудил отдать Константина на архитектурное отделение — Сергей, как старший, сам выбрал живопись. Там будущий заработок казался вернее, а дело надежнее. Да и очень сомнительным было говорить о призвании мальчишки в тринадцать лет.

Только, может быть, где-то глубоко скрывалась иная причина. Прянишников первый и едва ли не единственный сталкивается с «косточкой» характера Коровина. Художник через многие годы сам вернется к этому конфликту, сам объяснит его суть: «Я все говорил поперек, да и в живописи все «поперек». За внешней мягкостью, впечатлительностью, благорасположенностью к людям, веселостью в нем с мальчишеских лет жила напряженная сосредоточенность на своих вопросах, своим понимании каждой мелочи. И здесь Коровин не при-

знавал уступок. Ничье недовольство, скрытое или явное, не рождало пусть минутных компромиссов: «А у меня вообще завелась в жизни черта: не жалуешь, ну и ничего».

Даже для мальчишки Коровина не существовало ни окрика, ни приказа. Он приходит в Московское училище, первое и единственное свое учебное заведение, с твердым убеждением, что вправе делать то, что хочет и как хочет. Требование преподавателя приобретало для него значение только тогда, когда было точно и четко разъяснено. Коровин уже здесь соглашается и не соглашается, принимает и не принимает. Пятнадцати лет он решает перейти на живописное отделение, и написанные за летние месяцы на Валдае, безо всякого руководства и подготовки, пейзажи оказываются для педагогов безусловным доказательством его права стать живописцем. Заставить сделать Коровина значило его убедить, а на это нетерпеливого и резковатого Прянишникова никогда не хватало. Ему представлялось достаточным бросить пренебрежительно по поводу не понравившейся картины, этюда — «антимония». «А что это такое?» — настаивал Коровин. — «А это так, терем-те-те, значит, ерунда», — досадливо отмахивался Прянишников, чувствуя на себе критический взгляд мальчишки. И не потому ли где-то в душе он предпочел бы не видеть Коровина ни живописцем, ни тем более своим учеником?

Прянишников писал жанры. По существу, только жанры. В его представлении жизнь Москвы, разнохарактерная, противоречивая, богатая и убогая, полная человеческих трагедий, борьбы за существование, не оставляла места для других впечатлений художника. «Где вы найдете такие типы, — отзовется он со временем, — тут и Островский, и Гоголь, и Тургенев, и Толстой — все собрано воедино. Смотри и наблюдай за нашей чи-

сто русской жизнью. Для нас — жанристов Москва сущий клад».

У Коровина нет ни одного наброска, ни одного натурального рисунка, ни одной хотя бы по теме задуманной композиции из московской жизни. А ведь он будет писать жанровые картины и не откажется от них всю жизнь. Пусть это по-новому понятый жанр, но неужели в юности Коровин так далек от этого мира крестьянской девушки, поступившей в услужение, которая, застыдившись под любопытствующими взглядами приказчиков, жадно ловит нехитрые вести из родной деревни в картине Прянишникова «Чтение письма в овощной лавке»? Или его не трогали сцены вроде прянишниковских «Шутников» — злобное бессмысленное издевательство дурящих от сытого безделья сидельцев над обнищавшим стариком-чиновником? И ведь здесь не просто находка художника. Прянишников писал свою картину под непосредственным впечатлением первого представления только что законченных Островским «Шутников»: 12 октября 1864 года состоялась премьера, 23 декабря молодой художник представил на экзамене в Московском училище живописи эскиз будущей картины, завершенной в следующем году.

Малый театр в который раз потряс воображение и чувства москвичей. Не говоря об отклике живописца, это был и дух времени. «В трагическом щемящем выражении лежит главная могучая нота Прянишникова», — отзывается о картине Стасов. Нота глубоко взволнованного переживания и осуждения нелепой жизни — Коровин остается как будто в стороне от нее и готов весело подтрунивать над товарищами по училищу, беззаветно искавшими бытовых сюжетов — «тем».

И вот записные книжки зрелого Коровина. 1892-й, далеко не самый легкий год в жизни художника. Торопливые наброски, перечни красок, пометки — всегда о

живописи, о живописных задачах, которые не даются или наконец-то решились, и среди них как память — что там Прянишников: о самом Федотове! — жанровые сценки с подробными диалогами. Художник и натурщик. Художник процветающий и художник начинающий. Художник и заказчик:

«Купец: — Эту самую картину вы продавать изволите?»

Художник: — Да, я ее продаю.

Купец: — Оптом, всю, значит? От по частям разрешите, в розницу».

Или карандашный набросок с заголовком «Совет»:

«— Нет ни бумаги, ни свечи, да и чайку попить не мешало эдак, знаешь, с корольком ситным. Лавочник в долг не дает. Черт знает что такое!

— Вот что, закладывай мое пальто, а там может поосилит. Пойдем получать [в ломбард] в нижнем, а выйдет, знаешь, будто разделся в передней.

— Bravo, иду. Как ты умен!»

Неожиданно проявившийся вкус к сатире? Но в tomto и дело, что в каждом случае имелся в виду действительный эпизод из жизни художника, при всей своей нелепости на самом деле пережитое им событие. В минуты самых горьких столкновений с жизнью Коровин на первый взгляд неожиданно обращается к тем формам жанра, на которых воспитался в Московском училище и которым, оказывается, внутренне доверял. Пусть он и не собирался написать ни одной из этих бытовых картин. Ему достаточно заметок для себя, на привычном языке тех пресловутых «тем», над которыми так легко было посмеиваться в юности.

Вспоминая училищные годы — вот откуда началась самая счастливая пора жизни, настоящее детство и настоящий отсчет лет! — Коровин не раз вернется к тому, что пейзаж считался как бы низшим видом искусства. Обращение к нему было признаком лени или не-



*Ранняя весна.*

способности ученика заняться единственным достойным делом живописи — жанром. И как могло быть иначе, когда когорту преподавателей возглавляли Перов и Прянишников.

К тому же Перов — это не просто бытовые сюжеты, подмеченные в окружающей жизни бытовые сценки, но определенная система видения жизни, отношения к ней, где художник не мог, не имел права оставаться безразличным к тому, что открывалось его глазам. Негодуя, осуждая, сочувствуя, он оказывался и самым активным соучастником жизни своего народа, и ее постоянным неподкупным судьей. Совесть поколения — это понятие впервые именно благодаря Перову начинает применяться к русским художникам и остается за ними. Способность чувствовать ответственность за судьбы своего поколения, народа, страны, сознание необходимости и внутренней потребности аккумулировать в себе происходящее на первых порах связывались преимущественно с жанром, но в дальнейшем ограничиться его рамками не могли. Они становились смыслом национального художественного метода.

Но ведь смысл творчества художника никогда не бывает однозначным. Совсем не просто — да и нужно ли? — пытаться свести его к некоему отвлеченному понятию, как часто бывало в книгах об искусстве. Да, Прянишников — это воплотившиеся сцены Островского. Но Прянишников — это и несколькими годами позже написанные «Порожняки», одна из первых картин русской школы, передавшая не перечислением подсмотренных подробностей, но цветовым звучанием настроение «темы». Гаснущий зимний день. Стылый закат над заснеженным полем. Плетущийся обоз. Зябко закутавшийся семинарист на краю последних саней. Одиночество. Бесприютность. Тоска. И решение Прянишникова, его откровение не случайность, не исключение.

В те же семидесятые годы отказывается от обличительного, как его тогда называли, жанра Перов. Кажется, взгляд художников на жизнь становится поверхностнее, проще, легче. Как иначе определить сменивших «Похороны крестьянина» или «Приезд гувернантки в купеческий дом» перовских «Охотников на привале», «Ботаника» — добродушную усмешку художника над чудачковатыми типами? К таким же темам приходит чуть позже и Прянишников, а Стасов назовет их охотничьими рассказами Тургенева в живописи. И в этом сравнении разгадка того, что происходило в действительности в творчестве Перова или Прянишникова.

Через образы природы, через сложную и многообразную картину пейзажа художники искали пути к раскрытию внутренней жизни человека, его душевного портрета. Они превращались в собственно живописцев, для которых разнообразие, тонкость и точность звучания цвета становились такими же необходимыми и важными, как богатство и точность музыкальных тонов для музыканта. Даже в стенах Академии художеств открывается в 1872 году пейзажный класс для желающих всех специальностей. Руководители класса, А. П. Боголюбов и М. П. Клодт, ратуют за то, чтобы сделать занятия в нем и вовсе обязательными для всех учеников академии. Время заявляло свои права.

На первый взгляд они совсем разные — картина Прянишникова «Калики перехожие», за которую он получил в 1870 году звание классного художника I степени, и скромная ученическая полукартина-полуэтюд Коровина «Ранняя весна», написанная в тех же семидесятых годах. У Прянишникова — бытовая сценка встречи в деревне бродячих музыкантов, у Коровина — одинокая покосившаяся избенка у затерявшейся в густой траве деревенской улицы. Но у них есть иное, не внешнее сходство — то чувство, которое переживают и хотят выра-

зить художники. Забытая деревня — наверно, точнее не сказать. Ощущение заброшенности, затерянности человека среди пышного и полного жизненных сил цветения природы — Прянишников угадывает его в рисунке отдаленных изб, кажушемся приволье порядка деревенской улицы, но все еще обращается и к жанровой сцене, которая может лишней раз и точнее «досказать» образ. Коровину достаточно остро, звенящего контраста первой зелени с грузным пятном осевшей набок избы под струящимся солнцем просторного майского неба.

«На окраине Тверской губернии... стояла небольшая деревенька, одна из тех, которые встречаются на расстоянии [...] ста двух верст от Москвы. Многим приходилось ездить по железной дороге. Поезд скоро промчится сто-двести верст, вы посмотрите — в окошках одно ровное поле, кое-где попадает лесок, и вот где-нибудь у маленького степного ручейка степ[ная] деревенька, десяток дворов, убогий плетень, дорожка к ручейку, два-три сарая стоят поодаль. Петухи с курами [роются] по задворкам. Тишина, тишина», — мечтательная запись шестидесятилетнего Коровина, всю жизнь не терпевшего сентиментальности, навязывания другим, даже самым близким своих личных переживаний и чувств.

Был шумный, крикливый, в толчее людей, лошадей, подвод, богатый, как казалось в детстве, дом на Рогожской. И была дряхлеющая дедовская изба в глухой валдайской деревушке. Между ними делились годы Коровина до тринадцати лет.

Первый лес. Первое поле. Простор неба. Тепло земли. И ожившие образы народных поверий. «Все окружавшее меня: двор, деревенские бани, лес — все это наполнялось различными призраками. Такое фантастическое направление моего детского ума приучило меня смотреть на природу как на нечто одушевленное...» Прав ли Коровин в своем выводе? Полет детской фантазии

ничем не задел собственно творчества, а одушевленное ощущение природы не претворилось в сказочные образы — их нет в коровинской живописи. Встретившись перед самым окончанием Московского училища с М. А. Врубелем, Коровин сам это поймет, сам об этом точно и беспощадно скажет после одного из первых разговоров: «Ночь. Большие ветки. Тишина. Луна в пруду круглая, не колыхнется. Вода страшная, тайная. Вот ведь водяного он напишет, а я нет. Да, он художник». И это задолго до первых сказочных полотен Врубеля — «Пана», «Царевны-Лебедь», «Сирени». Целую жизнь тяга Коровина к природе будет неистребимой, но иной.

В те годы трудно найти путешественника более заядлого, более увлеченного, чем Коровин. И не то, что он заранее задумывает свои поездки. Просто он легок на подъем. Ему ничего не стоит сорваться с места, уехать как угодно далеко и независимо от времени, которое удастся урвать для работы, привезти пачки этюдов. И как внутренняя неудовлетворенность художника случайной встречей неизменное возвращение к Москве, удивительно бережное и внутренне пережитое обращение к ее образам. Слово только здесь можно по-настоящему сосредоточиться, задуматься, до конца понять.

В любых объяснениях, письмах Коровину удобней всего эта мера. Где я живу? А знаешь, тут есть что-то от наших Сокольников. Куда я заехал? Так просто не объяснить, пожалуй, что-то от Марьиной рощи, ближе к Останкину, или от Перова. В медлительном повороте растекшегося по тундре ручья припомнится Яуза — от Сыромятников к Котельникам. А Волга у Рыбинска вдруг разольется Москвой-рекой от Лужников к крутояру Воробьевых гор. Оно проходит всегда — чувство соотнесенности с родным городом, на котором будет поверяться и перепроверяться каждое впечатление.

...На углу переулка Достоевского и Селезневки дом.

Бревенчатый, двухэтажный, в сумерках плотно сдвинувшихся кустов и лип. Он уже умер, этот дом. Окна первого этажа закрылись ржавыми железными листами, в верхних лишь кое-где поблескивают мутнеющие стекла. Душноватый ветер, полный весенней земляной прели, постукивает распахнувшейся рамой. И шум разворачивающегося трамвая гулко и глухо отдается во вчерашнем жилье. Сущево...

Сегодня трудно себе представить, чтобы кто-нибудь из москвичей сказал: «У нас в Сущеве». Другое дело — у площади Коммуны, у Новослободской, на улице Достоевского. Незаметно и неотвратно ориентиры меняются, и даже сохранившиеся названия улиц — Сущевская, Новосущевская — не связываются с какой-то отдельной, замкнувшейся в себе частью Москвы.

По Селезневке подобие доходных домов, как в тогдашнем центре города, — с громоздящимися слоями каменных этажей. Тесные мощеные дворы. Сомкнувшиеся в сплошной грязноватый ряд стены. Зато чуть в сторону — все иначе. Деревянные дома, перебитые в своем порядке густыми палисадниками, в глубь дворов втиснутые один перед другим, чтобы не пропадала земля, и только за последним, у кирпичной, искрошенной временем стены забора никем не сажанные растрепанные кусты. Посреди каждого дома неказистый подъезд, на узкой лестнице все те же четыре двери — столько квартир.

Строили не для себя — для найма. Хозяева сдавали квартиры, те, кому удавалось снять квартиру, — от себя комнатухи. Дух доходной деловой Москвы дробился на местные, все еще слободские нравы. И все равно человек становился здесь незаметней. Кто бы стал обращать внимание на невесту откуда появившуюся мешанскую вдову Аполлинарию Иванову Коровину с сыном Константином, приютившуюся в одной из припавших

тесно к земле клетушек? Нужду и здесь не жаловали, но и не скрывали: дело житейское, знакомое, слишком многими пережитое.

Вопрос с Московским училищем для Коровина уже решился, и не только с самим училищем. Двух лет на архитектурном отделении оказалось достаточно, чтобы определить свое настоящее место в искусстве — живопись, пейзаж. Что из того, что написанный Коровиным в училищном классе этюд головы обратил на себя внимание и Прянишникова и Перова, на него ходили смотреть все старшие ученики. Коровин уже тогда верен правилу: раз не объяснили, в чем достоинства работы, не растолковали смысла удачи, ему легко отмахнуться от самых лестных похвал и так же легко забыть о них. Хотя оба маститых художника не ошибались: Коровин станет портретистом тонким и своеобразным. Но это в будущем, а пока он поглощен своими попытками разобраться в том, что делает и что должен делать. И среди этих упрямых, не слишком осознанных усилий как откровение встреча с руководителем пейзажной мастерской Алексеем Кондратьевичем Саврасовым.

Так ли просто по прошествии доброй половины жизни назвать своих первых, скажем иначе, настоящих учителей? Казалось бы, вопрос простой памяти. Но психологически все обстоит гораздо сложнее. Первого, самого главного учителя в действительности выбирают из своего прошлого, выбирают, сознавая то или нет, придирчиво, строго, сообразуясь со своими внутренними мерками, с пониманием масштаба и целей жизни. И если до того, кто мог стать твоим настоящим учителем, ты с годами не дотянулся, изменил по трусости, слабости, лени, житейскому расчету его принципам, так хочется обойти это имя молчанием или, наоборот, с грошовым бахвальством твердить, что именно ему ты ничем не обязан. Дорога Коровина в искусстве слишком честна, чтобы не

обращаться благодарной памятью к тем, кто научил так и только так идти по ней.

«Милый, самый дорогой мой человек», — неожиданным, на всю жизнь сохранившимся чувством отзовется Коровин на приход Саврасова. А ведь у Саврасова нет ни умения производить впечатление на молодежь, ни красноречия, ни даже, пожалуй, личного обаяния, на которые бы мог отозваться мальчишка в свои неполные шестнадцать лет. Саврасов бесконечно скуп на слова и стеснителен в обращении. Ему нелегко оставаться с учениками, отвечать на докучливые и далеко не всегда умные вопросы, пояснять работы учебные и свои собственные: полотна учителя всегда особенно интересны. Ему проще похвалить удавшийся этюд, чем сказать слово осуждения, от которого он старается всеми способами уйти. «Его огромная фигура с большими руками, широкая спина, большая голова с большими глазами добрыми, — он был похож на какого-то доброго доктора: такие бывают в провинции. Он приходил в мастерскую редко — бедно одетый, укутанный в какой-то клетчатый плед. Лицо его было грустно, — горькое и скорбное было в нем». Но не эта ли глубокая внутренняя сосредоточенность и предельная, почти мучительная для него самого искренность в обращении с учениками (или, может быть, иначе — сосредоточенность искренности?) и породила бесконечное доверие.

Пожалуй, это и был тот первый раз, когда так откровенно и непреклонно сказался коровинский характер «поперек». Уже сам по себе выбор пейзажной мастерской для занятий не сулил ничего хорошего в будущем. Пейзаж по-прежнему оставался в училищной программе, как и в представлении современников, несущественным, как бы побочным видом искусства, пусть Перов, Прянишников да и многие другие жанристы начали по-своему, поновому обращаться к нему в картинах.

Саврасов приходит в Московское училище вместе со своими товарищами-передвижниками и оказывается словно бы в одиночестве. «Саврасов это был отдельно», — подмечает Коровин. Говорить, отстаивать свою точку зрения Саврасов никогда не умел, при первых же словах осуждения, насмешки замыкался в подавленном молчании. Это молчание сбивало с толку, задевало, вызывало нескрываемое раздражение. Саврасовского мнения по училищным делам в действительности не спрашивали, с ним никто не считался. Тем более недоуменное недоброжелательство вызывали работы его мастерской.

«Отсебятина» — единодушный отзыв педагогического совета. «Антимония», — взрывается по поводу поддержанных Саврасовым поисков Коровина Прянишников. «Разноцветные штаны», — заявляет он о написанной в той же мастерской картине Левитана «Осенний день. Сокольники». Более снисходительный, душевно расположенный к Коровину старик Каменев, рассматривая его учебные работы, скажет: «Но это никому не нужно, что ты пишешь. Тут дорога, курица ходит, и сарай. Это — плетень, лужа, травка. Опять сарай. Это что ж такое? — Вот еще сарай. Это не пейзаж. Что ты! Нужны деревья, вода, даль, возвышенность, а это? Чудно».

И Каменев по-своему прав. Существовало сложившееся и казавшееся незыблемым представление о том, что такое пейзаж в живописи. Самые красивые и необычные уголки природы, своего рода вечный ее праздник, ясно и подробно выписанный во всех мелочах художником. Даже в первых попытках передавать состояние природы взгляд живописца оставался неизменным.

Весну можно описать. Можно обстоятельно и точно перечислить на холсте первые листья, зелень пробивающейся травы, талую воду луж, даже цвет неба, даже отенок облаков, каким он бывает только в раннем мае, —

и все равно все останется простым перечислением, подчас по-своему убедительным, потому что у каждого зрителя та или другая подробность вызовет свои ассоциации, свои зарубки в памяти и чувствах. И есть иной путь, сложный и опасный неудачами, — пережить весну и это свое переживание, ощущение весны передать на холсте.

Встреча с весной — она каждый год и для каждого бывает иной в остроте всегда нового и неожиданного образа. Подтаявший бурливым ручейком снег у порога. Полоса света, пронизавшая синие тени на снегу. Розоватое свечение еще голых ветвей. А надо всем тот новый цветовой аккорд, который складывается каждой переменой в жизни природы. И вот на первый взгляд такой невразумительный, попросту непонятный совет Саврасова: «Весна чувствуется в воздухе. Надо почувствовать, надо чувствовать, как хорошо в воздухе чувствуется весна...»

Здесь уже не оставалось места для привычных схем, всегда чуть театрализованных построений — даль, могучие деревья, пышные облака. Художник оказывался перед возможностью и необходимостью не «списывать», как очень точно тогда говорилось, пейзаж, а искать в нем то, что соответствовало его собственному душевному состоянию, чувствам, переживанию. Поэтому так важно было найти «мотив» — тот «свой» сарай, «свое» корявое дерево или лужу у плетня, перед которыми искренне недоумевал Каменев и которые вызывали волновавшее художника чувство. На первый взгляд былой праздник природы, утверждавшийся в каждом пейзаже, сменялся ее безнадежными задворками, буднями. И хотя в своих картинах передвижники сознательно и убежденно уходили от «высоких» тем к горькой и неприкрытой правде жизни, метаморфоза пейзажа даже им казалась ничем не оправданной и уж во всяком случае непривычной.

Но для Саврасова речь шла не об одном ощущении, каким бы сложным и тонким оно ни было. Понятие «мотива» включало для него и иное — весь душевный строй художника. Каждая весна приходит к человеку в разные поры его жизни, в разные минуты — счастливые или горькие, полные светлых чувств или глубоких раздумий. И от этого тоже не дано уйти художнику. Не должно быть дано.

По сравнению с другими воспитанниками училища Коровин очень быстро попадает в мастерскую Саврасова — ему нет шестнадцати лет. Но, по существу, именно с этого времени начинается его формирование как художника. Обстановка пейзажной мастерской — «свободнейшего учреждения всей школы», по выражению самого Коровина, — как нельзя более способствует раскрытию индивидуальности каждого ученика. Направляя в общих чертах будущего живописца, Саврасов не связывал его интересов никакими нормативами или даже просто обязательными заданиями. «Левитан не ходит в мастерскую — весна. «Где он, — спрашивает Алексей Кондратьевич, — давно его нет». — «Он очень влюблен». — «Это ничего, это не вздор, он там думает».

Чем свободнее чувствовал себя ученик в своей работе, чем непринужденнее «пел свою песню», тем увереннее, с точки зрения учителя, был его путь. Под едва ощутимым, но определенным руководством Саврасова совсем еще юный Коровин начинает определять круг своих интересов. Ведь чем для современников были саврасовские «Грачи», появившиеся на Первой передвижной выставке? Образ пробуждающейся жизни? Конечно, и это. Но в действительности существо саврасовского «мотива» гораздо сложнее, глубже, многограннее. Это и собственная вера в открывающийся перед искусством новый путь — разве мало обещало освобождавшимся от гнета заказчиков и Академии художеств живописцам товари-

щество! — и чувства, которые переживала вся Россия. Первые после отмены крепостного права, пусть вынужденные попытки реформаторской деятельности правительства, и не оставляющая передовую интеллигенцию и разночинцев надежда на восстановление, и носившиеся в воздухе идеи народничества, настоящей воли и прав для народа. Ожидание, вера, надежда, пережитые художником и через его «мотив» ставшие для современников символом тех лет. Это было воплощением завета единомышленника Чернышевского Михайлова, высказанного еще на рубеже шестидесятых годов в адрес художников: «чтобы предметом искусства был человек, а не халаты, которые он носит; чтобы их вдохновляла история и движение современного общества, а не отживший сентиментализм, жизнь, а не сказочный мир; чтобы они оставили битую колею рутины и вышли на простор, где шаги их будут тверже, кругозор шире; чтобы — одним словом — они были прежде всего современными людьми, если хотят быть современными художниками!»

...Почему-то здесь каждый раз вспоминается Летний сад. Корявые стволы вязов, темнеющий строй старых лип на широко разлившейся траве. Зыбкий зеленоватый сумрак под перепутавшимися высоко над головой ветвями. Простор прибитых белесоватым песком дорожек. Минуты чуть торжественной тишины между свистящим мельканием машин по сторонам Самотечной улицы, как в мгновенных снимках ночного города, где от них остается только туманный росчерк огней.

Вдоль бульвара полоса особнячков, слишком маленьких перед волнами зелени, слишком незначительных в упрямых попытках хоть чем-то отличиться один от другого. У того тоненькие, воткнутые прямо в асфальт чугунные колонки крыльца перед обшитой посеребрившим тесом стеной. У другого огромные, готовые обломиться деревянные волюты под забранным хлипкими дощечками



балкончиком. У третьего и вовсе одни причелины по углам, давно потерявшие свою резьбу под бесконечными слоями краски. Зато выше — настоящее Поволжье.

Как у речного приволья, карабкаются по откосу белые, серые, красные дома. Этажи вырастают над печными трубами. Маячат у крыш золотые отсветы сурепки. Над кромками завалинок всполохи сиреневых кистей. Серые метелки мятлика щекочут ноги на петляющих по крутояру, от дома к дому, тропинках. Огрызок почерневшей кирпичной стены со старательно наведенной надписью «Чуркин и К<sup>о</sup>» — память о каких-то киносъемках — и вовсе возвращает к юности Коровина. Так думается. А на самом деле?

Коровин скажет, что ему привычнее, ближе не устоявшаяся, исконная, но постоянно меняющаяся, строящаяся Москва. И правда, кажущиеся вековыми деревья бульвара на Самотеке не связывают, а отделяют наш сегодняшний день от коровинской юности. Тогда здесь текли, сливаясь, речки Напрудная и Неглинка, был большой Самотецкий пруд, только в восьмидесятых годах прошлого века забранные под землю и засаженные поверху так буйно разросшимся бульваром. Мимо этих строительных работ и лежала столько лет каждодневная дорога Коровина из Сущева в училище. Дальше Цветной бульвар, Трубная площадь и бульварами до Мясницких (нынешние Кировские) ворот.

Каждодневная дорога — ее легко перестать замечать: лишь бы скорее, лишь бы в тепло и под крышу от подбитого ветром, одного на все времена года пальто и изношенных сапог. Но дорогу можно пережить каждый раз заново, по-иному — то в волглom ветре невесты откуда налетевшей зимней оттепели, то в клубящемся паром хрустком морозе, то в хлюпанье осенних луж, то в иссушенной духоте московского лета. Рядом с Саврасовым и не могло быть иначе. «Главное — чувствуйте» — тем

самым все, что открывалось перед глазами молодого художника, становилось значительным. Каждый закоулочек — умей смотреть! — мог отозваться неожиданным и сильным звучанием твоего собственного чувства, переживания. Настроенность на природу как тревожное и радостное предчувствие творчества с тех пор никогда не оставляет Коровина. К тому же Саврасов нетерпеливо торопит: ни дня, ни часа без работы, без впечатлений, которые все равно рано или поздно войдут в творчество. «Ступайте в Сокольники, фиалки уже распустились», — говорил Алексей Кондратьевич. И мы шли каждый день с пяточком в кармане, и то не у всех, а у богатых, и едва для экономии выдавленными красками писали и писали...»

Казавшиеся другим скомканными, невнятными слова Саврасова обретут для Коровина свой особый смысл: «Я так любил слушать его удивительную искреннюю лиру, наполненную непосредственной волей, как песню щегла, полную зазывающих тайн». Саврасов часто возвращается мыслью к тому, что художник должен пройти в молодости через нужду. Искусство подлинное — не средство заработка и обогащения. Оно всегда тайный подвиг. Тайный, потому что только сам художник знает меру своего отречения от любых благ, поощрения, славы ради того, чтобы остаться верным до конца своей правде. Примеры — их было кругом слишком много.

«А вот недавно погас юный, как вы, Васильев... Это художник был огромный... Умер в Крыму — горловая чахотка. Я просил одного дать ему под картины денег — нет, боялся пропадут деньги... Да, да, боялся. И погиб юноша... Сколько он стоил. Васильев-то? Никто не знает. И вообще как расценивать?.. Вот это, — показал он на пол, где лежали этюды... — Я не знаю, что стоит серенада Шуберта или две строчки Александра Сергеевича Пушкина:

Я помню чудное мгновение —  
Передо мной явилась ты...

На ярмарке вот все известно... А так это вот — ничего не стоит».

Но годы общения с учителем оказываются не только недолгими. Для самого Саврасова здесь начало конца, начало ухода от искусства в темный и безысходный мир болезни, которая убьет его как художника. И тень этой человеческой драмы горькой нотой будет звучать всю жизнь Коровина, отзовется и в творчестве самого близкого его друга училищных лет И. И. Левитана.

Трудно сказать, что сделало таким коротким, годами отсчитанным путь Саврасова-художника. Тяготел ли над его сознанием первый и непревзойденный успех «Грачей»: ни в одном полотне художнику больше не удалось добиться такого внутреннего отклика зрителей на свой «мотив». Угнетала ли по-прежнему сохранявшаяся, хотя и чуть изменившаяся в своих внешних проявлениях зависимость от меценатов, покупателей, которые, подобно Каменеву, еще только присматривались к новому искусству и предпочитали лишний раз не рисковать деньгами? Или непонимание своих же товарищей в училищных стенах, их равнодушие к тому, что он искал и сумел найти в искусстве? Или прежде всего та обстановка глубокого разочарования и угнетенности, которую переживала передовая часть России после недолгой оттепели пореформенных лет?..

Саврасов все реже появляется в училище, перестает выставляться на передвижных выставках. И, наконец, последняя встреча с Коровиным в сумеречной суматохе Самотечной площади, под унылый перезвон великопостных колоколов. Последние слова учителя: «Куда уйти от этой ярмарки? Кругом подвал, темный, страшный подвал».

Размышлять в жизни и чувствовать в живописи — это то, чему Саврасов уже успел научить своих питомцев. И хотя девятнадцать лет — не возраст в искусстве, тем более в искусстве живописи, именно в это время к Коровину и его товарищам по саврасовской мастерской начинают любопытно приглядываться критики. Пейзаж на передвижных выставках этих лет — по-прежнему «виды». Сами по себе занимательные, неожиданные для зрителя, пусть в лучшем смысле слова красивые, но и только. Марсель и Венеция А. П. Боголюбова, Сорренто и Амальфи Павла Брюллова, Крым, который пишут и скромный Ефим Волков, и убежденный жанрист Г. Г. Мясоедов, и даже И. И. Шишкин. Критика откликается на убедительную добросовестность изображенного. Но к пейзажным работам на ученических выставках начинает применяться совсем новое понятие — настроение. Настроение независимо от того, какой угол, подчас самый неказистый и «неживописный», изображает молодой художник.

Критики, говоря о питомцах саврасовской мастерской, вынуждены признать: «Это уже мастера, вполне почти завладевшие предметом, богатые сознательным чувством, вкусом и владеющие энергической своеобразною кистью». Среди них все чаще начинают упоминаться два имени — Левитан и Коровин, их осенние, навевающие меланхолию мотивы, их редкое умение выразить в живописи определенное душевное состояние. «Мимо этой картины не пройдешь,— напишет критик об одном из коровинских полотен,— над этой картиной не заплачешь, не засмеешься, а задумаешься. Господи, какая ширь, какой простор, а как-то тесно чувствуешь в груди». Простая газетная заметка, упустившая существенную подробность,— автору картины едва исполнилось двадцать лет.

## ВЫБОР

Как это странно. В чем дело? Почему твоя живопись волнует?

В. Д. Поленов — К. Коровину

Свидетельство за № 213 от 7 октября 1882 года: «Дано ученику Училища живописи, ваяния и зодчества Московского художественного общества Константину Коровину для представления в императорскую Академию художеств в том, что он в 1882 году окончил курс наук в Училище и на экзамене получил следующие отметки:

Из русского языка	— четыре
Из русской истории	— четыре
Из анатомии	— пять
Из истории искусств	— пять
Из перспективы	— четыре

По рисованию и живописи находится в натурном классе, что удостоверяется подписью с приложением казенной печати».

1882 год — год, когда окончательно ушел из училища Саврасов и не стало Перова. Оставить занятия? Какой в них смысл без учителя, которому одному можешь верить? Или положиться на рутину училищного курса? В конце концов, все сводилось к чистейшей профформе — званию художника: лишь бы его получить. Но как

быть, если нет внутренней уверенности в том, что делаешь, если толком не знаешь, как передать на холсте, что виделось, чувствовалось, мечталось?

Занятия у Саврасова: «А как же писать, с чего начинать?» — спрашивают его ученики. «Не знаю, — опустив глаза, говорил Алексей Кондратьевич. — Нужно любить форму, любить краски. Понять. Нужно чувство. Без чувства нет произведения. Надо быть влюбленным в природу, тогда можно писать». — «А если я влюблен в музыку, — говорит ученик, — то все же я, не умея, не сыграю на гитаре». — «Да, да, — ответил Саврасов. — Верно. Но если он влюблен в музыку, то выучится и будет музыкант, а если нет, то трудно, ничего не будет».

Кажущиеся сбивчивыми, почти растерянными ответы мастера говорят не о неумении — о новых задачах, которые он сам ставил перед живописью, но которые требовали совсем нового подхода к живописным средствам. Саврасов еще только искал — что же, как не поиск, ему оставалось советовать собственным ученикам? Но искать для Коровина — еще синоним учиться. И решение приходит само, очевидное и убежденное, — академия.

Но это не было ни просто, ни логично, только опять «поперек». Академия для художников тех лет и особенно для москвичей — своеобразный антипод Московского училища, центр искусства, выверенного предусмотренными во всех мелочах параметрами официальных установлений, каким оно представлялось нужным правительственным кругам независимо, а чаще вопреки живой жизни народа. Искусства ли — первыми начали сомневаться передвижники — или олицетворения предписаний по его поводу? Какое все это могло иметь отношение к законам развития художественного творчества и их подлинным связям с современным человеком? Если московские художники и не задумывались над теоретическими проблемами, уверенность в том, что академия несовместима



*На перепутье.*

ни с какими творческими поисками, ни с каким движением вперед, была среди них всеобщей.

Коровин не мог не знать сложившихся в художественной среде представлений. К тому же ни Саврасов, ни Перов не были выучениками академии, а единственный ее питомец в училищных стенах, Е. С. Сорокин, отличался от остальных преподавателей редким безразличием к творческим вопросам. Единственное, что представляло для него интерес и ценность,— ремесленническая выучка. Но при всем кажущемся противоречии с натурой молодого художника в действительности ремесло меньше всего могло испугать Коровина. Наоборот — за поправками, которые делал в ученических работах Сорокин, угадывалось уверенное мастерство, а его Коровин всегда ценил в искусстве особенно высоко.

«Я в это время оробел в жизни,— признается он,— и все мне казалось, что я не такой. Порой я был убежден в себе, и тогда живопись выходила у меня уверенной. Но вдруг опять: все кругом не смотрят — смеются, говорят — не так, на выставки не берут, враждебно встречают, даже доходят до того, что быть со мной бояться...» Наверно, в этом было много юношеского преувеличения, даже мнительности застенчивого от природы человека, хотя последние выполненные при нем коровинские работы Саврасов действительно не хотел показывать училищному совету. Уверенный в правоте ученика, он не видел возможности убедить в ней других. Тем более самому Коровину не хватало ни опровержений, ни доказательств. И казалось таким понятным искать ответа на сомнения в школе, ставшей, несмотря ни на что, традицией и историей русского искусства, с которой было связано столько блестящих имен вплоть до самих передвижников. К тому же в Москве давно ходили слухи об академической мастерской П. П. Чистякова. И вслед за Коровиным один за другим получают свидетельства для поступления в академию его товарищи по саврасовской мастерской — И. И. Левитан, будущий известный театральный художник В. А. Симов, связавший свою судьбу с Художественным театром, другой будущий театральный художник А. С. Янов, пейзажист И. В. Волков. Потребность в завершении ученических лет была для всех них слишком очевидной.

Только петербургский период в жизни Коровина не состоялся. Спустя полтора месяца художник снова в Москве в мастерской Московского училища. Каприз? Ими Коровин никогда не отличался, а деньгами для развлекательной поездки не располагал. Просто так сложилась его вымечтанная встреча с императорской академией.

...Свинцовый разлив грузно взбухшей осенней Невы. Глухая тишина широко распластавшейся набережной.

Заметь первой снежной крупы в вылетах по-особенному названных пустынных улиц — Линий. Торжественный и равнодушный в чеканном ритме высоких окон, полуколонн академический фасад. Всплески медлительной волны на леденеющих ступенях гранитной пристани. И такие живые в своей кажущейся скованности сфинксы. Подлинные, привезенные из Египта.

Способность художника — этих скульптур одних Коровину достаточно, чтобы начать угадывать Египет, ощутить смысл его искусства. Спустя два года на этом, в общем случайном, впечатлении возникнет редкое по своей убедительности оформление «Аиды» Верди в Частной русской опере — сцены «Лунная ночь на берегу Нила» и «Преддверие храма», особенно удавшиеся Коровину своей внутренней напряженностью и величавой отстраненностью от человека, его страданий, чувств. Коровинские решения театральных декораций по существу своему всегда будут напоминать роли, сыгранные в точном соответствии с положениями системы К. С. Станиславского. Художнику легко создать образ любой страны, народа, ситуации, если он найдет определенную аналогию им в личных впечатлениях, в том, что самому пришлось пережить.

Но первые египетские памятники — это ещё и раскрытие новых, до того времени незнакомых художнику сторон искусства, его способности создавать произведения такой меры эмоциональной насыщенности и общечеловеческой значимости. «Удивительная помпезная титаническая красота, весь мистицизм и величие» египетских памятников станут для Коровина неизменным мерилом того, что способно вместить и в смысле содержания, и в смысле силы воздействия на зрителя искусство и чего самому, кажется, никогда не удастся достичь: «После египтян не показалось бы искусство современности дешевой сладенькой водицей?»

И другое петербургское впечатление, тем более глубокое, пережитое, из тех, что на всю жизнь, — «чудные залы академической галереи Кушелева».

Можно было бы сказать — первое собрание западноевропейской живописи и скульптуры, с которым пришлось столкнуться Коровину. Москва еще ничего подобного не имела, коллекция же Кушелева (по первому владельцу — Безбородко), начавшая складываться в XVIII веке и постоянно пополнявшаяся, в 1863 году по завещанию перешла в Академию художеств и стала общедоступным государственным музеем раньше Эрмитажа, который по-настоящему открылся для всех зрителей только в 1865 году. Но это история. К моменту приезда Коровина попасть в Эрмитаж было просто, и тем не менее он говорит о Кушелевке, как ее называли художники, и только о ней. В причину увлечения Кушелевкой трудно поверить, но она действительно скрыта в двух крохотных холстах Камиля Коро.

В почерневшей от копоти и ветхости избе Саввинской слободы, у голого стола, среди кое-как прищипленных к бревенчатым стенам последних своих этюдов старик Каменев будет говорить: «Какой художник там был — Коро. Ах, художник.. Поняли его у самой его могилы. Все так». К Коро постоянно возвращается в разговорах с учениками Саврасов — не так восторженно, но куда более точно. Мастер, который первым начал писать пейзаж с натуры, не сочиняя и не составляя его, сначала в мельчайших выштудированных подробностях, потом все больше давая волю чувствам — не просто что увидел, но и что при этом пережил. Поэтому Коро для Саврасова, а за ним и для его воспитанников не музей и не история. Это живой поиск современного им искусства. Кстати, умер французский мастер, когда Коровин уже занимался в училище, спустя четыре года после появления на Передвижной выставке саврасовских «Грачей».

Призрачная дымка поздних картин Коро — она как настроение художника, задумчивое, исполненное затаенного ожидания, иногда радостное, подчас тоскливое или и вовсе отчужденное. Розоватым маревом встает листва в первых, еще не прогретых воздухах лучах летнего солнца, пронизанная гибким и сильным движением потемневших до черноты стволов. Зеленоватым мерцающим облаком застывает над полуденным прудом, и лишь несколько нарочито тяжело проложенных веток говорят о расцвете лета, зное, пышном цветении земли.

Все в картине зависит от состояния художника, которое словно вибрирует, живет в этих неожиданно усиленных или, наоборот, размытых до неясного мерцания деталях, в чутком неверном колорите, напряженном свете. И если Саврасову необходимо было найти точно соответствующий душевной настроенности художника «мотив», то Коро открывает перед живописцем иную возможность — в одном и том же, но по-разному решенном пейзаже передать самые разнообразные оттенки его душевного состояния. Это открытие, развивая мысль Саврасова, заставляет Коровина искать возможности тут же, немедленно попытаться его реализовать, начать искать собственный подход к изображению природы.

Вспоминая без тени горечи через многие годы преподавателей училища, так упорно отрицавших его искания, Коровин скажет: «Они были художники и думали, что мы будем точно такими же их продолжателями и продолжим все то, что делали они. Они радовались и восхищались и от всего своего чистого сердца, что мы вот написали похоже на них. Но они не думали, не знали, не поняли, что у нас-то своя любовь, свой глаз и сердце искало правды в самом себе, своей красоты, своей радости». Только на этот раз препятствием на пути молодого москвича оказывается не училище, но им же самим выбранная Академия художеств.

...Здесь всегда пустынно и удивительно глухо. Не раскроются к простору Невы огромные, грузные, как ворота, входные двери — можно обойтись и низкой тесной прорезью в них. Не распахнутся навстречу упругим порывам морского ветра прозрачные стены окон. Приподнятая высоким подиумом, разворачивается вдоль стен колоннада, чтобы отступить перед торжественным маршем парадной лестницы. Широкой. Белокаменной. Кажется, бесконечной. Отзвук шагов слишком слаб, чтобы нарушить тишину. У стен, за колоннами, настаивается полумрак и волнами медлительного прилива разливаются по спрятаным в закоулки дверям, врезаемым в стены к словно потайным лестницам, переходам, классам, залам.

После бархатной темноты коридоров залы кажутся бесконечными и безлюдными. Уходящие к тонушим в сумраке потолкам окна нехотя брезжут скупым сероватым светом, словно раз и навсегда отрешенным от перемен времени дня, года. В ровных плывущих струях дождя небо над Невой наполняется мерцающим лиловатым светом. В лучах солнца — блекнет белесоватыми оттенками старого серебра. В снежной задымке — оживает синеватыми переливами. Спустя годы на Севере Коровин научится его бесконечному призрачному богатству.

За огромными столами слишком просторно, чтобы сосредоточиться, уйти в лежащиеся перед тобой папки — учебные рисунки, проекты, чертежи будущих русских мастеров за два века. Они заполняют залы один за другим, чуть робеющие, еще скованные в своем стремлении выполнить каждое из неумолимых академических требований, без малейшей вольности, которую может себе позволить только мастер, — как же остро это чувствуешь в музее учебных работ! А за каждым окном все тот же идеально правильный круг замкнутого внутренними стенами двора, бесконечно разворачивающийся ряд

одинаковых проемов, пиластр, пустое зеленое полотнище травы.

Это, пожалуй, напоминает жизнь под неслышимые звуки органа — медлительную, отсчитанную тактами раз и навсегда установленной программы, предусмотренную от первого до последнего шага. В XVIII веке, когда строилось здание, — это было утверждением значения искусства, общественного уважения к нему, когда вчерашний ремесленник превращался в глазах общества в художника, а художник в гражданина. Так и произошло. Но метаморфозу, смысл которой заключался в постоянном развитии, попытались удержать. Дерево, посаженное, выхоженное, укоренившееся, получило право жить в той единственной форме, которую имело вначале. Над каждым новым ростком тут же неумолимо скрещивались лезвия официальных установлений — никаких отклонений, разночтений, поисков!

Само собой разумеется, подчинение преподавателям никогда не было здесь безусловным. В академии складываются и проявляются достаточно оригинальные и живые педагогические тенденции вплоть до связанной с ее стенами системы Чистякова. Но для того чтобы их ощутить, нужны были годы занятий и, во всяком случае, не та мера свободолюбия, которую успел приобрести в саврасовской мастерской «богатый сознательным чувством», по выражению современного критика, Коровин. Неуловимым оказывался и П. П. Чистяков, системой административных установлений почти полностью лишенный контактов с учениками на академической почве. Попасть же в его частную мастерскую было делом совсем непростым и требовавшим досконального знания тех же академических распорядков.

Может быть, не будь встречи с Коро, терпенья оказалось бы больше. Но теперь, когда все внутри горело желанием пробовать, искать, когда такой физической

остроты достигает жажда живописи, выдержать безликую дисциплину академических занятий Коровину просто не под силу. Много позднее он очень точно скажет о своей неудавшейся попытке: «Все это было заманчиво для меня серьезностью полного высоких традиций духа. Но в самом деле в этой чудесной академии дух искусства так был мне чужд: условность и серьезничанье по поводу несерьезного — работы каких-то театральных бутафорий». И контрастом к надуманной, неживой живописи останется в памяти зрительный образ академии — бесконечные, нигде не начинающиеся и ничем не кончающиеся коридоры в размеренном отсчете одинаково отступивших в толстые стены, всегда закрытых дверей.

Академия не удалась, и академия удалась, самым неожиданным и невероятным образом. В Московское училище на место Саврасова был приглашен Василий Дмитриевич Поленов, в прошлом один из лучших выучеников академии, отмеченный всеми ее наградами, и вместе с тем один из ближайших учеников Чистякова. Правда, ему поручалась всего лишь натюрмортная мастерская, но ведь Коровин видел на выставках поленовские пейзажи. «Какие свежие радостные краски и солнце!» — только и найдется он сказать, захваченный насыщенными ярким звучным цветом картинами «Бабушкин сад», «Заросший пруд», «Старая мельница», «Зима». Год за годом эти полотна проходили перед его глазами, оживая все в тех же привычных, нехитрых и словно случайных мотивах настоящей симфонией цвета, бесконечно разнообразного, чуткого к каждой перемене настроения, необычайно емкого в воплощении каждого чувства. Поленовские работы увлекали и одновременно вызывали доверие, рождали желание разобраться в уверенном и зрелом мастерстве. Тем не менее первую встречу с новым руководителем мастерской выдержали далеко не все саврасовские питомцы.

«Я и Левитан с нетерпением ждали появления в школе Поленова. Натурный класс. Ученики все в сборе. Он пришел. В лице его, манерах, во всем облике было что-то общее с Тургеневым. Он принес с собой сверток, из которого вынул старую восточную материю и белый лошадиный череп. Тщательно прибил материю к подставке, где ранее помещался натурщик, и повесил на фоне материи лошадиную голову...

— Я вам поставил натюрморт,— сказал Поленов.— Вы будете его писать после живой натуры.

И ушел».

Было странно и любопытно. Вместо привычно бросавшихся в глаза ярких цветовых сочетаний, которые предлагались в постановках ученикам (живописцы же!), отношения, которые надо было увидеть, рассмотреть. Но по мере того как глаз приобретал новую «настройку», перед ним открывалось изумительное по тонкости и разнообразию богатство цвета. Безжизненные и бесцветные предметы обретали живое дыхание, в котором оставалось и внутреннее состояние художника — что и как он видел, в каком эмоциональном ключе сам находился, когда работал.

Все это надо было почувствовать, понять. Но Поленов не спешит с объяснениями. Две недели самостоятельной работы как экзамен — в ком есть материал на живописца, способность понять задачу и попытаться ее решить. Одни вообще отказываются от работы, другие ничего не могут добиться. Когда Поленов приходит через полмесяца в мастерскую, он останавливается перед холстом Коровина: талант живописца слишком очевиден.

«Поленов подошел ко мне, сел на мое место, посмотрел работу, сказал:

— Вы колорист. Я недавно приехал из Палестины и хотел бы вам показать свои этюды.

Я сказал, что я очень рад.

Он вынул из кармана маленький бумажник, достал визитную карточку и подал ее мне, а потом записал мой адрес.

«А Поленов какой-то другой»,— подумал я».

...Тает в воздухе призрачная тополиная метель. Пышно взбитыми волнами катится по земле. Кутает деревья, решетки оград. Первой неверной порошей затягивает булыжник мостовой. Тесно стиснутая тротуарами улочка ныряет с холма на холм. На спустившемся к трамвайной остановке откосе густо белеет пастушья сумка, чернеют разлтые листья лопуха, тянутся растрескавшиеся стволы деревьев, и асфальтовые ступени, раздвигая седующую лебеду, поднимаются к многоэтажному дому в ярком сверкании старательно намытых стекол, всплескивающих на ветру цветастых занавесок — привычный праздник еще не пережитого новоселья.

Когда-то здесь, на углу Самарского и Старой Богедомки, нынешней улицы Дурова, поселился только что приехавший в Москву В. Д. Поленов. Но тот старый Самарский — он по другую сторону трамвайных путей. Маленькие домишки-крепцы прочно вросли в улицу первыми каменными этажами. Крохотные окошки плотно закрыты густыми переплетами рам. Даже на редкие подворотни хватило грузных филенчатых створок под мочучими амбарными замками. За исчезающими заборами сутолока вразброд заполонивших дворы построек — хоть не таких прочных, как хозяйские дома, зато полезных, удобных на все potrzeby. Там флигелек в два оконца, там и вовсе пристрочка в одно окно с дверью, там конюшня в одно стойло. В тесноте стен, густой тени давно переросших крыши деревьев травы уже нет. На утопанной земле неслышно вскипает тополиный пух и как в теплых сугробах вздрагивают то тут, то там одинокие яблони, тянутся кусты боярышника, рас-



трепаные, всегда будто привядшие листья золотых шаров.

И вот первое посещение дома нового учителя и первое знакомство с настоящей живописной мастерской. Трудно сказать, какое впечатление сильнее. «У Поленова в большой комнате-мастерской было особенно нарядно. Висели старые восточные материи, какие-то особенные кувшины, оружие, костюмы. Все это он привез с Востока. Это все было так непохоже на нашу бедность. И когда я вернулся домой, контраст с моей комнатой в Сущеве был велик и резок. Я вспомнил Саврасова. Как эти люди были разны!..»

С ревнивым любопытством Коровин наблюдает Поленова в училище. Все в нем было иное, чем у Саврасова. Блестящая образованность и манера держаться — спокойная, уверенная в себе сдержанность и умение объяснить, доказать свою точку зрения и при всем том искреннее уважение к ученикам как к товарищам по искусству, своего рода профессиональная корректность, которую Поленов неспособен нарушить. Он подробно разбирает промахи учебной работы, но охотно выслушивает мнение ученика о своих собственных полотнах, и Коровин не обидит его, сказав, что предпочитает поленовские пейзажные этюды большой картине «Христос и грешница»: «А может быть, ты и прав. Я как-то не думал об этом».

Двадцатилетний робеющий мальчишка, с трудом подбирающий нужные слова для ответа учителю, не умеющий говорить ни о чем, кроме живописи, да и то очень приблизительно и общо, скорее догадывающийся, чувствующий, чем знающий, незаметно для себя оказывается втянутым в круг людей и проблем искусства. Размышления и рассуждения об искусстве становятся неотъемлемой частью его жизни. Коровин с искренним недоумением обнаруживает, что если он и чувствует себя

рядом с Поленовым настоящим школьником — слишком многое надо узнать, слишком многому предстоит научиться,— то вместе с тем он впервые начинает сознавать себя и настоящим художником, равным, уважаемым, интересным в своих достижениях.

«Семья Поленовых, жившая тогда в Москве,— вспоминает пейзажист И. С. Остроухов,— состояла из матери... ее сына Василия Дмитриевича, его жены Натальи Васильевны и сестры Елены Дмитриевны. Все они были художниками, родственно, дружно сплоченными вместе. Конечно, как художник исключительной величины, Василий Дмитриевич стоял в центре этой интимной художественной жизни и направлял ее, но делал это незаметно и не касаясь кого бы то ни было, точно открывал широкое окно, в которое лился светлый и бодрый художественный воздух.

Когда я ближе сошелся с ним и вошел в круг семьи его, я вступил не в художественный кружок, а в художественную семью, ибо все, кого я нашел там... были связаны крепким духовным художественным родством. Как-то сразу почувствовал и я себя ее равноправным членом; так было и с каждым товарищем: К. Коровиным, Серовым, М. Якунчиковой, Левитаном... У Поленовых еженедельно и чаще устраивались чисто товарищеские рисовальные вечера. Тут и работали художники акварелью... и читали, и спорили, и музицировали».

Остроухов прав: Поленов ничего никому не навязывал, никого не поучал и не наставлял. Но он открывает исподволь перед молодыми художниками такое богатство возможностей и такое многообразие задач, что у Коровина возникает ощущение, будто он впервые узнал, что такое в действительности живопись. «Поленов,— будет вспоминать он впоследствии,— заинтересовал школу и внес свежую струю в нее, как весной открывают окно душного помещения. Он первый стал говорить о

чистой живописи, о том, как написано, говорил о разнообразии красок». На смену саврасовскому «делайте, как получается, лишь бы выражалось чувство» приходит ясное понимание цели и средств ее достижения. «Умею, потому что знаю» — формула, к которой так упрямо стремился еще в училищные годы и которую ценил всю свою жизнь Коровин, она во многом решается для него с помощью системы Чистякова.

Чем была эта до наших дней до конца не изученная и по-настоящему не понятая чистяковская система? Проще всего сказать — аналогом системы Станиславского в живописи. Но представление о последней связывается в театре со спектаклями, собственно творчеством. Она составляет не столько школу в смысле собственно учебной подготовки, сколько творческое совершенствование актера и режиссера в профессиональном процессе, выражением которого становится спектакль или определенная роль. Чистяковская система гораздо чаще воспринимается как ряд учебных упражнений, после которых наступает собственно творческий процесс. Иными словами — она своеобразный вариант школьной выучки. Но это — упрощение, принесенное нашими днями.

В действительности чистяковская система, намного опережавшая свое время и единственная в своем роде в мире, включала в себя всю совокупность проблем — от философских до чисто ремесленных, с которыми приходилось сталкиваться современному художнику, последовательно утверждая и практически реализуя четко сформулированные идейные позиции. Она охватывала вопросы взаимоотношения природы и искусства, художника и окружающей его действительности, психологии творчества и психологии восприятия произведений искусства, специфики их воздействия на человека, возможностей активизации этого воздействия, соответственного анализа изобразительных средств. Можно сказать и ина-

че — это была школа гражданственности, где каждый технический прием становился осмысленным выражением взглядов и чувств художника, а законы искусства раскрывались в их неразрывной связи с законами природы и человеческого общества. Наиболее передовые тенденции национальной живописи разрабатывались Чистяковым на основе лучших традиций, в частности понимания мастерства и вообще профессионализма в изобразительном искусстве.

Система Чистякова сначала участвует в формировании метода демократического реализма, а затем в развитие его выдвигает новые тенденции, казалось бы противоречащие подчас исходным посылкам. Но Чистяков блестяще подтверждает диалектический характер развития искусства, то, что школа в большом и подинном ее значении определяется заключенной в ней потенцией непрерывной, как цепная реакция, эволюции. Первые ученики замечательного педагога — В. Д. Поленов, В. И. Суриков, И. Е. Репин, Виктор Васнецов — значительно отличаются от поколения, возглавленного В. А. Серовым и М. А. Врубелем, подобно тому, как эти последние разнятся с В. Э. Борисовым-Мусатовым или И. Э. Грабарем. Но их различие — это различие бережно раскрываемых педагогом творческих индивидуальностей, различие оценки происходящего в окружающей действительности. Зато объединяет всех чистяковцев то, что они создавали искусство живое, отражающее человека сегодняшнего дня не только в сюжете, но и в самом характере живописи.

Поленов с растущим интересом всматривается в работы Коровина. Саврасов прав в своих опасениях — их затруднительно показывать в училище, тем более в академии. Неожиданная точка зрения, нарушающая всякое представление об организованной, уравновешенной и «построенной» композиции, словно распахнутое на зри-

теля пространство, бесконечно терпеливые и упрямые поиски цвета. «Вы импрессионист? Вы знаете их?» — обратится он к Коровину. «Нет, — ответил я. — Не знаю ни одного». Тогда он стал говорить нам об импрессионистах».

Жизнелюбие бывает разным. От бездумности, удачливо сложившейся судьбы. Много реже оно приходит как вывод из жизни, подчас совсем нелегкой, но понятной и познанной во всем, что может принести. Жизнелюбие Коровина как раз такого трудного и трудно дающегося свойства. Оно в его безмерном интересе к искусству, живости реакций, умении каждое впечатление соотносить с языком и задачами живописи. «Для него все воздух искусства», — заметит один из современников.

Цвет в живописи обычно принято сравнивать со звуком, но в определенном смысле он как слово, с которым обращается к зрителю художник. Это слово может быть напыщенным и сдержанным, искренним и фальшивым, выражающим душевное состояние человека или, наоборот, старательно скрывающим его, безличным, «ничьим» или очень личным. Наконец, в самом искреннем слове может прозвучать, а может и не отозваться интонационное богатство, которое для многих остается одинаково недоступным всю жизнь. И еще модуляция голоса, его прямая связь с человеческим переживанием. Коровин стоит на пороге этого многообразия задач, где конечной целью было «спеть песню как птица» — легко, свободно, в непосредственном контакте чувств художника и зрителя.

Лето 1883 года. Считанные месяцы занятий у Поленова, советов нового наставника и появление картины, едва ли не единственной в истории русского искусства и, во всяком случае, в творчестве самого Коровина, которая вызвала столько недоумений, восторгов, возражений,



Портрет неизвестной в красном.

споров. «Портрет хористки» — Коровин так рассказывает о появлении его в Москве (картина была написана в Харькове):

«Как-то Поленов пригласил меня к Савве Ивановичу Мамонтову.

За вечерним чаем, где были Васнецов, Поленов, Репин, я увидел впервые Мамонтова — особенного человека. Он был веселый, простой.

— Пойдемте в мастерскую, — предложил Савва Иванович. — Я вам покажу портрет одного испанского художника. Вот Илья Ефимович видел и говорил, что испанцы — молодцы в живописи: все пишут ярко, колоритно.

Смотрю, а в мастерской на мольберте стоит мой этюд — голова женщины в голубой шляпе на фоне листьев сада, освещенных солнцем. Этот этюд взял у меня раньше Поленов.

— Да, — сказал Репин, посмотрев мой этюд. — Испанец! Это видно. Смело, сочно пишет. Прекрасно...

Савва Иванович смеялся, смотря на меня, потом сказал:

— Но, послушай, а если это не испанец, а русский, тогда как?

— Как русский? Нет, это не русский...

— Вот он испанец! — сказал Савва Иванович, указывая на меня. — Чего вам еще? Тоже брюнет, чем не испанец?

И Савва Иванович, обняв меня, захохотал.

Васнецов, подойдя, сказал:

— Разыграл нас Савва. Нет, это правда написали вы?

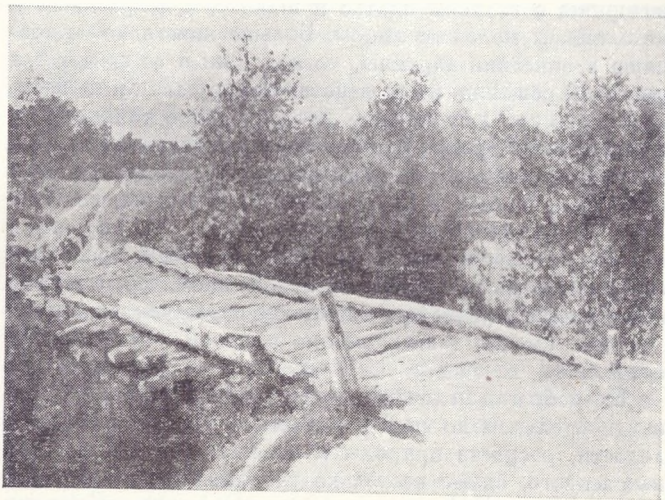
— Да, — говорю. — Это я».

Казалось бы, что в этом небольшом холсте могло быть предметом толков? Летний день. Отступившая на задний план зелень сада. В солнечной полутени фигура

женщины в голубом платье и шляпке, с некрасивым и не слишком молодым лицом. Больше ничего не прибавишь в описании картины, но подлинный ее сюжет — в цветовом решении, и это действительно едва ли не впервые в русской живописи. С поразительной точностью и силой берет Коровин отношение звучных пятен платья, шляпки, густой листвы, прослеживает сложнейшую игру солнечных бликов и цветных теней на тканях, волосах, лице. Широкий стремительный мазок будто торопится отметить первое впечатление — самое живое и яркое, как своего рода шок, пережитый художником, как его чуть недоуменное и радостное изумление перед увиденным человеком, именно таким, именно в такой обстановке и среде.

Пренебрегая мелочами, деталями, Коровин здесь весь в удивительном по силе и ясности ощущении лета, молодости, расцвета природы и человека, самого по себе некрасивого, «даже несколько уродливого», по выражению художника. Коровин пояснит свою внутреннюю задачу: «Вкусной краски быть не должно, быть должно самое точное сочетание такое и работа от чувства и увлечение. Невольно выражена должна быть сумма впечатлений и чувствований». И этой непосредственности впечатления, точнее — переживания художника подчинено все: от колорита до техники живописи.

В чем-то и для Поленова это были лучшие, удивительные годы. Он только что вернулся из большой поездки по Востоку, только что женился. Это его первая встреча с Москвой, с Московским училищем и вообще с преподаванием, когда все внове и увлекает педагога едва ли не больше, чем учеников. После тех скупых по числу полотен, которые он имел обыкновение выставлять на каждой Передвижной, Поленов выступает в 1885 году сразу с 98 этюдами, и это для него преддверие большой картины «Христос и грешница», на которую



Мостик.

художник возлагает особые надежды. Это тот вариант обращения к исторической теме, который переживает одновременно Репин, работающий над «Иваном Грозным и сыном его Иваном». Евангельский сюжет нужен Полену ради общечеловеческого смысла легенды: человек не имеет права на насилие и произвол над другими людьми.

Современники и очевидцы по-разному рассказывают о том, как состоялась первая встреча Коровина с театром. По утверждению одних, он был замечен и приглашен для писания декораций Мамонтовым. Жене Поленова помнилось, будто материальные обстоятельства толкнули его просить работы у Мамонтова и тот широким жестом предложил молодому, никогда не сталки-

вавшемуся с театром художнику оформление «Аиды». В каждом воспоминании была доля истины, но действительность выглядела иначе.

Как ни тяжело материальное положение Коровина, он слишком требователен к себе, чтобы решиться на самостоятельную работу, тем более в совершенно незнакомом ему театральном деле. Но Поленов и не думает о профессиональном театре. Работа над декорациями кажется ему полезной и для Коровина, и для других учеников, потому что позволит им отойти от привычных представлений, с которыми связывалась станковая живопись — картина, почувствовать себя свободнее, непринужденнее в живописи и вместе с тем избежать тех горьких минут, которые неизбежно доставляло каждому непонимание критики.

Если когда-то в училищном совете вызывали сомнения работы саврасовской мастерской, то положение поленовских питомцев становится и вовсе тяжелым. «Портрет хористки» не смог стать зачетной работой Коровина. Он не был даже принят на периодическую выставку Общества поощрения художеств. И глубоко задетый Коровин взволнованно и сумбурно исписывает подробности этого конфликта оборот незадачливого холста: «Живопись этого этюда находили непонятной!!!» Так что Поленов просил меня убрать этот этюд с выставки, т. е. он не нравится ни художникам, ни членам — Г. Мосолову и еще каким-то. Я не был с этим согласен и этюд был снят с выставки».

Не понимая целей учителя, Коровин тем не менее подчиняется его совету. «По его [Поленова] поручению от С. И. Мамонтова, — записывает он, — я получил возможность написать для Частной оперы декорации». И вот новая обстановка, новые интересы, новые люди — композиторы, литераторы, музыканты, актеры, певцы и свои же товарищи-художники, но как будто в совсем но-

вом качестве, когда каждый оставался самим собой, но и становился частью творческой семьи. Эскизы принадлежали одному автору, зато их исполнение было общим делом, где не оставалось ни старших, ни младших, ни мастеров, ни начинающих: слишком необычными были возникавшие задачи.

«Тогда он был совсем юным, скромным и даже застенчивым начинающим художником, — вспоминает о появлении Коровина в их доме один из сыновей Мамонтова. — Тут мы, все младшие, были очарованы им бесповоротно. Сестрам моим, девочкам 9 и 6 лет, он каждый вечер рассказывал бесконечную сказку о «Лягушке-сморкушке», сказку, которую он, конечно, сочинял сам. И как только хватало у него на это фантазии!

Нам, мальчикам, он любил повествовать о своей школьной жизни. Он учился в Школе живописи, ваяния и зодчества, где учениками были вполне зрелые юноши. Рассказы про них были передаваемы Костей живо и неподражаемо».

И само собой разумеется, ни о каком самостоятельном оформлении спектакля у Мамонтова и речи не было. Коровину было разрешено вместе с Левитаном, братом А. П. Чехова Николаем и другой молодежью поленовской мастерской выполнить декорации оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» по эскизам В. М. Васнецова.

Радовала ли перспектива новой и первой заказной работы? Вряд ли. Коровин относится к ней с известной настороженностью и, только начав работать, признается: «Оказалось, что декорации писать до того интересно, что не хотелось бросать работу все время». И это еще одна особенность Коровина — любая живописная задача способна его увлечь. За что бы ни брался он в живописи, все делает, по чистяковскому выражению, «во всю мочь», с самозабвенной внутренней отдачей. Искусство для него всегда праздник, волнующий, яркий, ко-

торый надо во что бы то ни стало пережить как можно глубже и до конца.

Все было неудобно и неприспособлено. Вместо обычной декорационной мастерской две комнаты со снятой между ними перегородкой, о которой продолжала напоминать возвышавшаяся посередине огромная печь, «центральное отопление», как ее называли художники, и единственное место, откуда можно было окинуть общим взглядом декорации. Для этого приходилось взбираться на самый верх, к трубе. Мутное керосиновое освещение, толчея и постоянные посетители, среди которых самым частым, наверно, был А. П. Чехов, он же первый критик всего написанного здесь, на Мещанской. «Мнения его отличались лаконичностью удивительно странной формы, — рассказывал В. А. Симов, — окинет взглядом через пенсне, задумается и уронит такой афоризм, что разгадаешь не сразу... Он развлекал нас своими рассказами о своих наблюдениях и приправлял все повествование такими звукоподражаниями, паузами, мимикой, насыщенными черточками такой острой наблюдательности, что все мы надрывались от смеха, хохотали до колик, а Левитан, как наиболее экспансивный, катался на животе и дрыгал ногами».

Но вот 9 января 1885 года — первый спектакль «Русалки» и первый спектакль Частной оперы, отныне начавшей свое существование. Первый занавес и первые в истории русского театра аплодисменты не исполнителям, не музыкантам — художникам. Это было необъяснимо для самых прожженных театралов: тон спектакля определяли декораторы, созданные ими великолепные, полные настроения картины, в среде которых происходило действие и обретали новую жизнь музыкальные образы.

И все-таки чем-то Коровин должен был отличаться от других художников, чем-то обратить на себя внимание, раз Поленов рекомендует его для самостоятельного



*Речка Воря. Абрамцево.*

оформления одной из следующих постановок — «Аиды» Верди, а Мамонтов охотно принимает эту рекомендацию, несмотря на то что в его окружении столько великолепных мастеров. К тому же Коровину всего 24 года и ничего, кроме России, ему в своей жизни не довелось повидать.

...Узкий и мрачноватый проем бывшего Камергерского переулка — проезда Художественного театра как начало сумрачных, будто тронутых туманом коридоров театра. Толпа деловито заполняет мостовую, переливается через крутой горб пригорка — к перекрестку Центрального телеграфа, а больше к веселой сумятице Кузнецкого моста, другим горбом встающего вдалеке. Громада серого доходного дома оттиснула на самый край пригорка небольшое здание МХАТа, отмеченного в своей суровой простоте только взмывшим под стеклянным козырьком «Пловцом» — поэтической и словно чуть застенчивой фантазией великолепного русского скульптора Анны Голубкиной. В окнах залитого неразстворяющимся сумраком фойе — ряд одинаковых трехэтажных домов, слившихся в один безликий гребешок на взлете пригорка. Притишены голоса, приглашены краски, и невозможно себе представить, что именно в этих стенах бывшего Лианозовского театра впервые расцвел ослепительный праздник коровинских красок — Частная опера играла здесь свои первые сезоны с января 1885 до весны 1887 года.

Событием была «Русалка» — первый опыт нового театра, но событием — и каким! — стала и «Аида». Не только на оперу — специально на декорации москвичи ходили смотреть по многу раз. «Огромные, вышиной во всю сцену, серые вытесанные из камня фигуры египетских богов и на их фоне изящная фигурка Амнерис и сейчас стоят у меня перед глазами, а тому уже прошло шестьдесят лет», — будет вспоминать один из зрителей постановки.

Поленов предложил Коровину свои этюды, фотографии, но никому из современников не пришло в голову сравнивать декорации «Аиды» с широко известными после только что состоявшейся Передвижной выставки 1885 года поленовскими работами: слишком они иные по эмоциональному образу, настроению, напряженности чувств героев, которая оживает в них. И вот разгадка, почему нигде еще не бывавшему и ничего не успевшему повидать художнику так охотно поручается оформление всех следующих «западных» спектаклей. Этнографическая точность была в них не нужна, да и невозможна, зато никто из живописцев не достигал такой степени эмоциональной напряженности и достоверности в атмосфере постановки. Поленов мог быть доволен: это и было то внутреннее раскрепощение живописца, его видения, отношения к цветку, которого он искал для Коровина в театральных работах.

Правда, оставалось училище, его руководство и чиновничья администрация, которую никакие успехи молодого художника не могли примирить ни с его поисками, ни тем более с его достижениями, слишком расходившимися с официальными представлениями об искусстве — описывающем, иллюстрирующем и конечно же ничего не выражающем, где вымеренная точными науками достоверность легко и удобно подменяла человеческое переживание. И вот эпизод, связанный с появлением в училище одного из новых руководителей.

«Он появился на возвышенном месте, где был покрыт зеленым сукном небольшой стол, в вицмундире и при орденах. Посмотрев на нас строго сквозь большие роговые очки, новый [инспектор] сказал:

— Отсутствие знаний в художниках лишает их произведения смысла, который они должны иметь... Вот пример: картина Куинджи «Украинская ночь», вызвавшая столько шума в публике и имевшая такой успех.

Однако художник ошибся... Всякий, кто знаком хоть немного с астрономией, видит, что на картине Куинджи нет звезд южного созвездия...

— Скажу, что не только художники,— продолжал [инспектор],— но и поэты русские отличались недостатком научных знаний. Вот хотя бы прославленный Пушкин не знал ботаники... Он писал:

Люблю ваш сумрак неизвестный  
И ваши тайные цветы...

— Как же это «тайные»? Позвольте! Названия цветов все известны. Не секрет! Никаких тайных цветов в природе не существует.

Другой случай. Лермонтов, тоже поэт знаменитый, в зоологии делал непростительные промахи. Вот его стихи:

И Терек, прыгая, как львица,  
С косматой гривой на хребте...

Какая же у львицы грива? Где же-с? Грива у льва, а львица без гривы. Только мифология античных греков не делала ошибок: боги и музы имели реальный облик людей.

— Позвольте спросить, господин [инспектор],— вдруг раздался голос одного из учеников по фамилии Пустышкин,— а что в Греции и теперь есть кентавры?

Все как-то сразу приумолкло.

Автор воспоминаний обошел только одну подробность — в действительности ученик Пустышкин носил фамилию Коровин.

Если о ком Коровин не думал и не заботился никогда, то это об искусствоведах и потомках. Он не составлял списков своих работ, не записывал старательно, как делали многие, что кому когда продал, подарил или просто потерял. Он не вел дневников, был скуп на письма,



и ему тем более не приходило в голову хоть где-то и как-то отмечать основные события своей жизни. Да и чем определять эти основные, главные вехи — тем, как они выглядят в глазах других, или своей внутренней оценкой, которой нет необходимости записывать, потому что она остается жить внутри тебя на всю жизнь, как последние слова Саврасова на Самотеке или встреча в академии с холстами Коро? И лишний пример тому — 1885 год. Коровин до конца жизни не забудет переживаний с декорациями «Аиды» и ни словом не обмолвится о своей первой заграничной поездке, которая станет возможной благодаря полученному гонорару, а если когда-нибудь и скажет о ней, то только к слову, между прочим, занятый другими воспоминаниями.

Испания — Париж. Трудно сказать, что могло определить такой необычный маршрут поездки. Скорее всего перспектива постановки в Частной опере «Кармен» — Коровин мог или рассчитывать на нее, или даже иметь какие-то гарантии Мамонтова — и где-то в глубине души, наверное, и отзыв Репина: «Настоящий испанец!» Коровину свойственно в каждой оценке разбираться очень подробно.

Испанские музеи явно не слишком занимают внимание художника. Архитектура — Коровин специально не говорит о ней. Главное и какое же неожиданное для него другое — великолепный в своем бесконечном разнообразии, щедрости, яркости праздник цвета, «будто приснившийся», по выражению художника. Совсем недавно по поводу поразивших его на передвижных выставках поленовских этюдов Коровин говорил: «Я тоже видел синие тени, но боялся их брать, все находили: слишком ярко». Теперь это право на цвет открытый, вибрирующий внутренней силой, словно торжествующий, утверждает сама природа. Но дело не в красочном эффекте самом по себе. Коровину эта палитра нужна для того, что-

бы создавать образы эмоциональные, сильные открыто и смело выраженным в них чувством художника.

Через призму нового, раскрепощенного ощущения цвета Коровин хочет увидеть все, что его окружает, — не только пейзаж, и даже, пожалуй, меньше всего пейзаж, но человека, жизнь, простой быт. «Кабачок» — бархатистый, полный лиловых теней сумрак южной ночи, ощущение таинственности, скрытых страстей, которое художник использует через несколько месяцев в постановке «Кармен». «Испанка» — портрет, захвативший даже сдержанных по отношению к Коровину московских критиков. Наконец, барселонский этюд, который Коровин, едва доехав до Парижа, перерабатывает в картину «У балкона. Испанки Леонора и Ампара».

Уголок неприбранной комнаты. Две женщины у закрытой спущенными жалюзи балконной двери, с любопытством всматривающиеся в широкие щели. Где-то внизу улица, которую можно только угадать. Здесь и интерес жанриста, умеющего подметить особенности обстановки, и интерес портретиста, точно улавливающего характер человека, и удивительное по своей полноте и живости ощущение страны. Теплые, чуть приглашенные цвета обстановки в контрасте с платьями женщин передают ощущение полуденной жары, раскаленных стен, струящегося расплавленным оловом неба, сильных человеческих страстей.

После Испании и ее живописных откровений Париж проходит для Коровина совсем незаметно. Характер города откроется ему много позже. Его краски, словно притушенные, говорящие вполголоса, слишком не соответствуют настроению художника. К тому же трудно справиться и с откровенным разочарованием. Салон Независимых и большинство художественных выставок закрыты по случаю летнего сезона. А ведь это только на них можно было увидеть импрессионистов, художников

живых, «действующих», «текущих», в полном смысле этого слова. Как знать, не в те же ли самые дни, когда Коровин работает в опустевшем городе над своими «Испанками», Писсаро пишет знаменитых луврских натурщиц, Ренуар — «Ребенка с кнутиком», а годом позже Клод Моне выставит «Скалы в Этрета», «Скалы в Бель-Иле» и «Стог сена». Все совсем рядом, все одновременно.

Как же торопится Коровин с законченной картиной, этюдами в Москву, как не терпится ему поделиться своими находками, открытиями! Его надежды оправдались — Мамонов поручает ему оформление «Кармен» полностью. Совет училища принимает на выставку этюд «Испанка», а вместе с этим появляется надежда на благополучное окончание училищного курса. Поддержанный Поленовым, Коровин рассчитывает, что «Леонора и Ампара» принесут ему так необходимое по предоставляемым в жизни правам звание классного художника. Но как раз здесь наступает первый и, в конце концов, неизбежный срыв.

«Да,— сказал Поленов,— тебе начинают подражать. Чуть не каждый день я читаю газеты и вижу, что тебя ругают. Как это странно. В чем дело? Почему твоя живопись волнует? Я понять не могу. У меня в доме сестра, жена, они жалеют, что ты пишешь декорации и, представь, все спорят о живописи. Не сюжеты волнуют их, а сама живопись. Странно». Возможно, в этих записанных по памяти строках Коровин невольно усилил меру удивления, которое представляет здесь скорее род риторического оборота. Но несомненно то, что в начинающихся разговорах о Коровине все дело в живописи, за которой для многих как бы терялся сюжет, смысл и подлинное содержание его работ.

Но Поленов не рассчитал. То, что понимал он сам, Репин, Виктор Васнецов, Мамонов как естественную и неизбежную дорогу искусства, причем своего, русского

искусства со всеми его особенностями и неизменной обращенностью к человеку, его душевному миру, не представлялось очевидным большинству членов училищного совета, которых внутренне больше устраивали старые, привычные представления. Необычность постоянно меняющихся живописных приемов, характера использования цвета, само ощущение беспокойной напряженности от картины, которая требовала от зрителя не успокоенного созерцания, а сопереживания, постоянного участия, заставляли по-новому пересмотреть собственное творчество. И не эти ли волей-неволей зарождавшиеся сомнения вызывали зачастую совершенно неосознанный, но какой же резкий отпор?

«Леоноре и Ампаре» нельзя отказать в высоком профессиональном уровне, но их совершенно необязательно поддерживать, и потому автору вполне достаточно звания неклассного художника, самого низкого из тех, которые могло присвоить училище. Резкие протесты Поленова оказались такими же бесполезными, как и в отношении Левитана, одновременно получившего то же самое звание. Выданное Коровину свидетельство гласило: «Московское Художественное общество... признало бывшего ученика живописи Константина Коровина на основании § 69 и 70 высочайше утвержденного в 22 день мая 1886 года Устава Общества Неклассным Художником живописи с предоставлением ему по сему званию прав потомственного почетного гражданина. В удостоверение чего и выдан Коровину диплом сей от Совета Общества с приложением казенной печати. Москва сентября 22 дня 1886 года».

Пройдут годы, и, отличив все тех же «Леонору и Ампару» среди огромного множества экспонатов отдела живописи на Всемирной выставке 1900 года в Париже, французский критик Леон Бенеди будто нарочно ответит на все былые обвинения училищного совета: «Эта вещь

поражает своей тонкостью, она прелестна по своим скромным и мягким тонам и свидетельствует о живой и остроумной наблюдательности художника». Запоздалое и потому вряд ли способное порадовать Коровина признание!

Сглаживая неловкость и в отношении Поленова, и в отношении лучших своих воспитанников — как-никак известность большая или меньшая у них уже была, — совет присуждает Коровину и Левитану серебряные медали за живопись. Они получают их на торжественном выпускном акте вместе со свидетельствами о звании и ста выданными на начало жизненного пути рублями. И тут разыгрывается последняя связанная для Коровина с училищем сцена.

«Мы тотчас поехали к Антону Павловичу Чехову — звать его в Сокольники. А. П. Чехов посмотрел на наши медали и сказал:

— Ерунда! Не настоящие.

— Как не настоящие! — удивился Левитан.

— Конечно. Ушков-то нет. Носить нельзя. Вас обманули — ясно.

— Да их не носят, — уверяли мы.

— Не носят!.. Вот я и говорю, что ерунда. Посмотрите у городских, вот это медали. А это что? — Обман».

### ГЛАВА 3

## ЭТИ ОСОБЕННЫЕ ЛЮДИ..

Наиболее нравились мне Врубель, Коровин и Серов. Сначала эти люди казались мне такими же, как и все другие, но вскоре я заметил, что в каждом из них и во всех вместе есть что-то особенное.

*Ф. И. Шаляпин*

Прямое полотнище улицы здесь всегда кажется пустынным. Непрерывные ленты троллейбусов, машин скользят, как приводные ремни невидимой передачи — вперед, назад. Редкие пешеходы незаметно исчезают в воротах, переулках. Небольшие нарядные дома в разливе неохотно отступившей зелени молчаливы своей настороженной пустотой: жильцов давно сменили учреждения, и вечерами в окнах загорается все меньше огней. Ряд ровных молодых лип четкой строчкой просматривается вдаль. И почему-то кажется, что это безлюдье праздника, когда все уже где-то собрались и только последние опоздавшие торопятся их догнать — на Пушкинской площади, которая вырисовывается вдали мостовым навесом кинотеатра «Россия», или у Садового кольца, где ослепительным фонтаном солнечных брызг встают голубеющие башни новых домов.

Щедро разливающееся по улице солнце только краем затекает в Старопименовский. После первого углового особнячка, где изо дня в день сменяют друг друга в больших зеркальных окнах потрепанные куклы — дет-

ский сад! — этажи домов сдвигаются, теснят друг друга. Густые тени западают на тротуарах, и неверные солнечные блики от высоко поднявшихся деревьев жидкой сеткой ложатся на каменные стены, путаются в траве кое-где выступивших газонов.

За Садовым кольцом пролет Малой Дмитровки сменяется широкой и пустынной когда-то Долгоруковской — Каляевской. Нет лип. Серый разлив асфальта плещется от дома к дому. Даже во дворах только кое-где увидишь одинокие деревья. Машины спешат, набирают скорость, чтобы, не задержанные ни одной остановкой, исчезнуть в веселой сумятице Новослободской, где у колонн станции метро оживает «толкучая» Москва с горячими пирожками, лоточниками, палатками, непреходящими очередями у «дальних» — в микрорайоны — остановок автобусных экспрессов и где рядом — сверни лишь за угол! — прячется знакомое Сущево.

Есть люди, для которых счастье всю жизнь провести в одних стенах, на одном дворе, изо дня в день ходить по той же улице, видеть привычные лица, удовлетворенно и успокоенно наблюдая по ним неуклонный ток времени. «А знаете, я в этом доме уже двадцать лет», тридцать, сорок — и так до конца, как в медлительном повествовании старинного романа.

И есть другие, жизнь которых словно распадается на короткие главы. После каждой главы надо подвести свой внутренний итог и начинать новую, если удастся, на новом месте, в иной обстановке, как на чистом листе бумаги, в неиссякающей жажде и ожидании впечатлений, ощущений, интереса к жизни.

Нужда заставляет только что приехавшего в Москву Чехова-студента ютиться в полуподвале, а с приездом семьи в немномиг лучше втором этаже того же замызанного дома на Трубной улице. По сравнению с Трубной, ее нравами даже Сущево смотрится районом благо-

получных и благоденствующих людей. Но достаточно чуть оправиться с деньгами, получить университетский диплом, и Чехов не просто находит лучшую квартиру — он уезжает в другую, по тем временам противоположную часть Москвы — за реку. И хотя жизнь на Большой Якиманке, нынешней улице Димитрова, отличается сомнительными удобствами — темный первый этаж бывшего барского особняка, где парадные комнаты над головой сдаются кухмистером под поминки и свадьбы, — зато никаких воспоминаний. Все иное, все иначе.

А к 1890 году, оставив так быстро обжитой дом Корнеева на Садовой, Чехов перебирается в крохотный деревянный флигелек на Малой Дмитровке, которая носит теперь его имя. И кто знает, какую роль в выборе этой последней московской квартиры семьи Чеховых перед окончательным переездом в Мелихово сыграл Коровин, поселившийся здесь же несколькими годами раньше!

Сущево, казалось, кончилось раз и навсегда. Вместе с училищными заботами и огорчениями, памятью о Саврасове, первыми выставками и первыми театральными пробами. «У меня в Долгоруковской», — станет говорить теперь Коровин с непередаваемым оттенком тепла, радости, почти гордости. А ведь никакого насиженного гнезда здесь никогда не было. Одна за другой будут меняться квартиры, вернее комнаты для жилья и работы — специально устроенных мастерских Коровин никогда в Москве не имел, — но все на Долгоруковской и в Старопименовском, в полюбившихся или, может быть, вымечтанных за годы юности местах: все та же Сущевская часть, но никакого сравнения!

Но вот в каком из этих домов, существующих или уже успевших исчезнуть, была их первая общая мастерская, где они начали работать вместе, чтобы потом, разойдясь по разным мастерским, отдавшись разным пу-

тям в искусстве, остаться самыми близкими друг другу людьми? «Наиболее нравились мне Врубель, Коровин и Серов,— назовет их имена Ф. И. Шаляпин после первой встречи в Частной опере на Всероссийской Нижегородской выставке, где гастролировала вся труппа.— Сначала эти люди казались мне такими же, как и все другие, но вскоре я заметил, что в каждом из них и во всех вместе есть что-то особенное». Тогда, в 1896 году, их дружба насчитывала многие годы. Она осталась неизменной и до конца их жизни. Коровин может отказаться от участия в парижской антрепризе С. П. Дягилева, потому что резко ухудшилось состояние безнадежно больного Врубеля. И он отменит необычайно пышно задуманное празднование своего пятидесятилетия, потому что не стало Серова: «Какие слова и цветы заполнят мою душевную пустоту». Впрочем, все, что возникло, возникло вокруг Коровина, его беспокойного духа, благожелательности и безмерной пытливости, которая делала для него из каждого человека, тем более художника, увлекательнейшую загадку, которую непременно надо было разгадать.

Встреча оказалась неожиданной и случайной. Июль 1886 года. Имение Трифоновских на Полтавщине. Претендующие на меценатство хозяева позволяют писать этюды Коровину и приглашают гувернера из знакомой семьи сделать портрет своего умершего сына, точнее — повторить в цвете фотографию. Этот гувернер — Михаил Александрович Врубель.

Работа у гувернера не клеится. Каждый день он предлагает новое, совсем иное решение портрета ребенка, но хозяева настаивают: у Колечки были голубые глаза, не такая голова, не такое лицо. Все должно быть, как на фотографии. Родственник хозяев, «дядя военный», ищет сочувствия у Коровина: «Я ему говорю: «Михаил Александрович, голова очень велика и глаза нужны го-

лубые», и дал ему честное слово, что так было. Знаете, что он отвечал? — «Это совсем не нужно!»

«Но при этом, надо заметить...— вспоминает Коровин,— характерно то, что этот дядя, простой и добрый человек, столь озабоченный и обеспокоившийся Михаилом Александровичем, даже не вздумал посмотреть, что я писал тут, около него».

Коровин на всю жизнь запомнит метаморфозы врубелевского портрета. Один раз он «написал желтой охрой с зеленой, ярким центром губы киноварью, византийскую форму, как тон икон». И Коровин замечает: «Было красиво — и особенно. Мальчик был похож, но жутковато смотрел белыми зрачками».

Другой раз — «лицо бело-голубое в два раза больше природы, глаза зеленые, зрачки черные. Он был весь мягкий, как вата, как облако». К вечеру того же дня «портрет опять был желтый, но другого тона, с дивным орнаментом герба сурикового тона, но такого орнамента, что я никогда не видел».

Врубель каждый раз решает новый образ, сложный и соотнесенный с собственными переживаниями, с собственными представлениями о жизни и смерти, размышлениями о них. Это может быть образ умершего, именно умершего ребенка и образ меланхолических, отстраненных временем воспоминаний о нем, образ острого переживания утраты и трагического сознания ее невозполнимости. Именно напряженность чувства художника определяет формальный прием, и цветовое звучание, и пластическую переработку форм природы. В годы наиболее тесных контактов с Врубелем Коровин запишет: «Нужно быть умно оригинальным — от сердца в живописи». Такая оригинальность не только возможна — она необходима, как неповторимые в своем звучании и соотнесенности с переживаниями человека модуляции правильно поставленного и хорошо разработанного голоса, позво-

ляющие независимо от сознания говорящего естественно и точно передавать каждый оттенок его чувства, переживания.

Всего несколько, к тому же немедленно, прямо на глазах уничтожавшихся портретных набросков — художник имел обыкновение смывать оказавшиеся ему ненужными акварельные работы, — больше Врубельу нечего показать своему новому знакомому. Впрочем, его художественный багаж к этому времени еще очень невелик — участие в росписях киевских соборов, несколько акварелей. Все знаменитые врубелевские картины будут написаны в будущем. У Коровина под рукой тоже всего несколько свеженарисованных этюдов. И тем не менее оба художника заинтересовываются друг другом. Это понятно для темпераментного и непосредственного Коровина и совсем необъяснимо для сдержанного, предельно требовательного ко всему, что касается искусства, Врубеля.

Блестящий собеседник, остроумный рассказчик, легко становящийся душой и центром каждого общества, Врубель закован в непроницаемую броню в отношении своего творчества. Он ни с кем не делится своими сомнениями, ни мыслями, никому и никогда не объясняет смысла примененных приемов, старательно избегает даже чисто профессиональных обсуждений. Врубель был и останется таким со всеми, кроме Коровина: «У вас есть ум, Коровин, а у других чепуха». Во многом неожиданно для самого себя Врубель в первый же день приподнимает перед Коровиным завесу над своими киевскими днями, так благополучно выглядевшими в письмах к семье.

«Знаете, в Киеве я недавно зашел в маленький ресторан, спросил обед, но знал, что денег у меня нет. Я хотел есть. Когда я съел обед, я сказал, что денег у меня нет... «Вот возьмите мою акварель, которая была при мне в свертке». Они не стали смотреть и требовали денег. Но

дочь хозяина посмотрела и сказала: «Это стоит все же рубля. Хотя ничего нельзя понять, но красиво». Понимаете, она сказала: «Красиво!» И меня отпустили. Я потом выкупил акварель — с чем-то два рубля был счет — ее с радостью отдали мне назад. Вы понимаете, Коровин, я художник, и никому не нужен».

Непонимание ранит тем больше, что Врубель отчетливо сознает значительность того содержания, которое вкладывает в свои работы, того драматического эмоционального заряда, который способен в них передать. По сравнению с его положением положение Коровина, готовящегося получить звание классного художника — Врубель не приобрел этого звания никогда, как никогда и не стремился к каким бы то ни было знакам официального признания, — участвующего в выставках, имеющего прессу, наконец достигшего значительных успехов в театре, представляется процветающим. И сколько нужно было почувствовать внутреннего доверия к Врубельу, чтобы признаться в том, что так старательно скрывал в Москве от самого себя и тем более от окружающих самодлюбивый Коровин: «Вы, Михаил Александрович, говорите, что я признан. Знаете ли, что же вы говорите, — мои вещи тоже никому не нужны. Я продаю за гроши, а пишу декорации». Признание горькое, а ведь Поленов и все друзья настаивали на том, чтобы Коровин занялся одной станковой живописью, и его постоянное обращение к декорациям всем казалось капризом человека, стремившегося уйти от серьезных задач живописи.

Между ними небольшая разница в возрасте — Врубель на 5 лет старше — и огромная в образовании. Врубель окончил университет. Его отличает редкая начитанность, знание иностранных языков, глубокие и разносторонние познания в истории и практике искусства. И характерная подробность. Насмешливый, беспощадно-ироничный Врубель никогда, даже в годы самой тесной

дружбы, не назовет Коровина «Костенькой» — то же предубеждение, которое заставляло Прянишникова ополчаться на «сладенькие» выражения — «этюдик», «уголечек», «красочки». Масштаб и характер дарования Коровина исключали в представлении Врубеля самую возможность шутливо-снисходительного тона, который, кстати сказать, стал совершенно обязательным в обстановке мамонтовского кружка.

Для Коровина бесконечно много значит сознательное и целеустремленное трудолюбие Врубеля, его умение буквально штурмовать каждую возникающую перед ним задачу во множестве набросков, рисунков, акварелей. Неизменно сохраняя всю непосредственность отклика на сюжет, он как ученый выверяет все возможные пути воплощения этого сюжета. И со временем Коровин скажет ученикам: «Напрасно думать, что живопись одному дается просто, без труда, а другому трудна. Вся суть в тайне дара, в характере и трудоспособности. Ни на что не обращает внимания сам автор, этому нельзя выучиться. Сальери изучил и фугу, и гармонию, а гуляка Моцарт и не говорил о том, что он постиг и гармонию и всю теорию музыки и притом имел еще одну небольшую вещь — гениальность. Посмотрите рисунки Врубеля в Академии, и вы увидите, как серьезно и как строго относился Врубель к рисунку. Его набросок портрета Брюсова говорит, каков он был рисовальщик. Чтобы рисовать так, нужно, ах, ах, как много, серьезно работать».

Но при всем интересе художников друг к другу их встреча оказывается совсем непродолжительной. Коровин вспоминает, что должен вскоре уехать в Москву. Время пребывания у Трифоновых Врубеля достаточно точно определяется его собственным письмом, хотя и без даты, что ему пришлось неделю назад уехать в поместье, и письмом отца художника, который досадует: «Ведь кто бы мог ожидать, что Миша, который так креп-

ко засел в Киеве, так занят работой, что не может в течение 2-х лет навесить нас... вдруг выехал из Киева и гостит в деревне... более недели». Считанные дни, и тем не менее...

Коровин возвращается в Москву полный новых идей. У него и в мыслях нет повторять манеру Врубеля. Зато он неожиданно изменяет привычным маленьким размерам своих картин и начинает писать большие полотна — в них можно было сложнее и точнее разработать эмоциональную характеристику людей, предметов, среды, в которой они находятся. В большинстве своем это портреты в натуральную величину, но и совсем необычная в коровинском творчестве картина «Северная идиллия».

Скорее всего здесь сказалось впечатление от первых сказочных полотен Виктора Васнецова — он совсем недавно показал «Аленушку» и «Трех царевен подземного царства» — и от увлечения народными темами и национальным искусством поленовского кружка. Но, может быть, самым важным было желание попробовать свои силы в символических образах, подобных врубелевским («Вот он водяного напишет, а я нет»).

Коровин был прав в скептической оценке своих возможностей подобного рода. Его пейзаж — это всегда образ живого переживания художника, который невозможно совместить ни с какой условностью или символикой. Отсюда возникает неизбежный разрыв. Кажется, в атмосферу тонко пережитого настроения природы входят актеры, едва ли не жители Берендеевой слободы из «Снегурочки», которую недавно пришлось художнику оформлять. И характерно, что, поняв смысл возникающего противоречия, Коровин никогда больше не попытается обратиться к символическим сюжетам, даже в декоративных панно, изображавших отдельные местности России. Но все же в «Северной идиллии» это была необходимая проверка себя, своих возможностей, метода.

О новой и опять неожиданной встрече с Врубелем Коровин рассказывает подробней, чем о любом другом событии своей жизни: «Прошли годы. Однажды в октябре поздно вечером я шел в свою мастерскую на Долгоруковскую улицу. Фонари светили через мелкий дождик. На улице грязно. «Костя Коровин!» — услышал я сзади себя. Передо мной стоял М. А. Врубель. «Миша! Как ты здесь? Пойдем ко мне. Послушай, как я рад. Миша, Миша!» Я держал его мокрую руку: летнее пальто, воротник поднят — было холодно. — «Ты здесь уже давно?» — «Дней десять». — «И ты не хотел меня видеть?» — «Нет, напротив, я у тебя был, но ты все у Мамонтова».

Сколько правды было в том, что, оказавшись в Москве, Врубель разыскивал Коровина и даже заходил несколько раз к нему на квартиру? С момента их случайной и недолгой встречи прошло целых три года — без переписки, безо всяких вестей друг о друге. К тому же Врубель вряд ли забыл достаточно сложные материальные обстоятельства Коровина и был уверен, что они не слишком изменились к лучшему — в среде художников это наверняка стало бы известно. Со свойственным ему самолюбием и душевной застенчивостью Врубель не мыслит навязывать свои трудности другому человеку, да и не хотел искать ничьей помощи. А Врубелю в эти месяцы трудно, очень трудно.

В свое время он оставляет Петербург и Академию художеств, рекомендованный Чистяковым для реставрации и выполнения недостающих фресок Кирилловской церкви Михайлова монастыря под Киевом. Эта первая работа оказывается на редкость успешной, но на ней все прерывается. Великолепные, исполненные глубокого драматизма эскизы следующего, Владимирского собора не получают одобрения. Нет никакой надежды их осуществить. Врубелю поручаются только орнаменты в боковых нефях. К тому же художнику уже стало тесно в

узких рамках религиозных сюжетов. Он увлечен иными образами, и прежде всего Демоном, ради которого готов отказаться от всех заказных работ. И по мере того как окончательно исчезали надежды на роспись собора, Врубель все настойчивей обращается к мысли о переезде в Москву и наконец решается на него, именно решается. У художника нет буквально ни гроша в кармане, раз он обращается к отцу — что делал только в исключительных случаях — с просьбой перевести ему десять рублей. Тогда же Врубель указывает свой первый московский адрес: Пресня, Волков переулок, дом Брешинского, пятая квартира.

...От пруда за оградой Зоологического парка потянуло тяжелым и пряным запахом сырости. Не успел отойти мой автобус, как на ноги плеснуло крупными брызгами. Раз. Другой. И хлынул дождь. Густые струи громко и весело хлестнули по земле. Асфальт заблестел, вздулся легкими торопливыми пузырями. Вспененными потоками подхватило первые сбитые листья. Терпко запахло тополёвым клеем, теплой землей.

Потом асфальт начал светлеть. По вздувшимся у обочин ручьям пробежали первые голубые прожилки, мелкими стеклянными осколками рассыпались прорвавшиеся сквозь низко нависшую пелену солнечных лучи. Дождь кончился.

За углом в Волковом переулке запах отмытой зелени был особенно острым. Начиная сохнуть асфальт, и тонкие струйки марева пытались то здесь, то там подниматься над мостовой. Из прорезавших ограды труб тела брызгами вода. И все оживало ощущением юга — дома, просторно устроившиеся в тенистых садах, крики грачей над вековыми тополями, ручьи на откосах уходящего к Ваганькову холма.

Старых домов осталось немного. О тех, что были когда-то, говорили только границы оград, обведенные



рядами старых лип, кленов, поросшие своей, особой зеленью. Не было и бывшего дома Брешинского под номером 17. Собственно, он был, но совсем новый, вряд ли переживший свое десятилетие, с распахнутыми настежь подъездами в мелких шахматах плиток, с окнами, из которых хозяйки успели выставить на дождь горшки комнатных роз и бегоний. И разве что густой лесок американских кленов позади дома говорил о том, что и прежде здесь был большой двор и, наверное, сад, отделенный от соседних особнячков почерневшим кирпичом брандмауэров. После дождя в лесочке никого не было, да и стоило ли разыскивать тех, кто помнил тот, исчезнувший дом?

Коровин обронит со временем фразу: «врубелевская Москва», и это о художнике, который не писал натуральных в обычном смысле слова пейзажей — так называемых видов, вообще жил, словно не замечая окружающей обстановки, в мире своих образов. К тому же они с Коровиным всегда вместе — в одних и тех же домах, на одних и тех же улицах, среди одних и тех же лиц. Но Коровин настаивает — именно «врубелевская», да хотя бы от Волкова до Самотеки, от Спиридоновки до Харитоньевского, где-то в этих местах пережитая и по-своему пережившая художником.

Врубель не захочет делиться ни с родными, ни со знакомыми — а в Москве их у него немало — тем, что приехал из Киева с цирковой труппой и на первых порах с ней же остался жить. Мимолетный знакомый Коровин — тот единственный человек, которого Врубель берет с собой в свое первое московское жилье. Ему одинаково интересен и нужен взгляд его на свою последнюю работу — женский портрет и на модель портрета — цирковую наездницу-итальянку.

И вот перед Коровиным снова все та же Самотека, все тот же горько запавший в память «саврасовский»

трактир, где на задворках спряталось недолгое жилье циркачей. «Недалеко около цирка, на Самотеке, во дворе деревянного домика, мы поднялись наверх в какую-то маленькую квартиру. Молча зажгла свет коренастая прислуга. Квартира две комнаты. Три стула, стол, лампа, на стуле приставлен к комоду холст, на нем портрет этой женщины [наездницы]. Другая комната лучше. Салфетка вязаная, покрытый деревянным маслом иконостас, две постели». Быт, такой несовместимый с врубелевскими образами и такой памятный Коровину неизбитой нищетой недавних лет.

Как и тогда, на Полтавщине, Коровин старается решить для себя загадку врубелевской работы — почему он стал писать именно этот портрет, что увидел для себя, для своего душевного состояния в модели. Яркий и призрачный мираж цирка? Реальный и одновременно нереальный мир арены, в котором так легко найти множество формальных живописных задач? Нет, ничто из этого не приходит в голову Коровину, да и не видится ему в портрете. Другое дело — необычность человека, противоречие его физического облика с обликом внутренним, на стыке которых рождается драматическая напряженность характера.

Коровин внимательнейшим образом наблюдает за врубелевской моделью: «Движения женщины были мягки и как-то грустны». Это впечатления от арены. «Черные волосы и черная густая плетеная коса окружали белое матовое лицо этой женщины», — добавляет он. При разговоре — «женщина была молчалива, проста, с хорошими добрыми глазами, сильная брюнетка», «когда она смеялась, глаза были так добры и смех был так прост и симпатичен». И как вывод — сочетание женственности, простоты — «обыкновенности», мягкости с редкой физической силой великолепно натренированного тела, привычной к публике и уверенной, броской красоты с



*Итальянская певица Солюд Отон.*

постоянной затаенной мыслью о насущном хлебе. Итальянские крестьяне — «люди бедные, но другие, — замечает для себя Коровин, — не такие, как у нас, трудности борьбы жизни на них положили иную серьезную безысходную печаль».

И этот человеческий душевный конфликт воплощается в сложнейшем живописном построении врубелевского портрета.

Вечер на Самотеке не остался единственным. Он подтвердил и утвердил близость обоих художников, существовавшее между ними редкое взаимопонимание. И на следующий день Врубель переходит жить в мастерскую Коровина. Ни перевозить, ни даже переносить ему было нечего. По словам отца художника, все его имущество заключалось в «засаленном сюртуке и потертых панталонах, которые на нем». Ни теплое пальто, ни другого платья, ни одеяла, «ни ложки, ни плошки» — ничего.

В сохранившихся письмах Врубеля родным, удивительно редких и немногословных — да и о чем писать так настойчиво мечтавшему о славе, признании, заработках отцу? — имени Коровина нет. Зато отец художника говорит о Коровине как о человеке, достаточно хорошо знакомом и ему самому, и остальным членам семьи. Письмо от 23 декабря 1889 года: «Дядя Антон, по моей просьбе, был у Миши и вчера сообщил, что Миша здоров, невредим и весел... Сошелся с прежними своими товарищами-художниками: Серовым и Коровиным, и на днях сообща открывают мастерскую (Сушевская часть, по Долгоруковской улице...)».

Все верно: теперь их стало трое. Серов хорошо знал Врубеля еще со времен совместных занятий у Чистякова в Петербурге. Он и с Коровиным познакомился первым, оказавшись в Москве незадолго до поездки Коровина к Трифоновским. Не узнать друг друга было невозможно: общие знакомые — Поленовы и Мамонтовы, поездки в Абрамцево и конечно же спектакли коровинской «Аиды», которой увлекалась в тот год Москва. Правда, Коровин еще не замечает Серова. Тот слишком молод — ему всего двадцать лет, ничего интересного из своих работ он не может показать. Зато на Серова коровинские

полотна производят огромное впечатление. Под влиянием «Портрета хористки» он пишет в Абрамцево в следующий свой приезд «Девочку с персиками». Наряду с портретом певицы Т. С. Любатович Коровина Серов напишет свою «Девушку, освещенную солнцем». В 1888 году они вместе выступают на периодической выставке Московского общества любителей художеств и получают премии — Коровин за пейзажную живопись, Серов за портретную. Втайне оба мечтали о противоположном. Теперь это уже та степень творческой близости, когда ради нее Серов решает расстаться с Петербургом и окончательно переселиться в Москву. «Артур и Антон», «Коровин и Серовин», как в шутку называют их знакомые, становятся неразлучными, повсюду бывают, ездят на этюды, часто работают вместе.

Мастерская на Долгоруковской, о которой писал отец Врубеля, принадлежала одному Коровину, хотя ею часто пользовался и Серов. Родные Врубеля узнали только часть правды, но Коровин соглашается на маленький обман, чтобы лишний раз не ранить самолюбия товарища. В подобных, казалось бы, ничего не значивших житейских мелочах Коровин всегда предельно внимателен и предупредителен.

Зависть человеческая и профессиональная, жажда первенства, исключительности вообще не знакомы Коровину — и, кстати, это еще одна из причин для окружающих подозревать художника в недостаточно серьезном отношении к жизни или, и того хуже, в порожденной бесконечными успехами самоуверенности. Со временем Коровин скажет своим ученикам: «В начале всего есть, прежде всего есть любовь, призванье, вера в дело, необходимое безысходное влечение — жить нельзя, чтобы не сделать достижение, и надо знать, что никогда не достигнешь всего, что хочешь. Художники — мученики своего дела никогда не довольны собой... В каждой ра-

боте художник держит как бы экзамен: он готов отвечать, он должен победить, быть значительным — он ведь сам себя смотрит». Кто бы мог догадаться, наблюдая со стороны за всегда веселым, отзывчивым на шутку Коровиным, что ему так часто не хватает простой уверенности в себе, а все остальные, «низкие», по его выражению, чувства кажутся неоправданными! Ведь каждый в искусстве «поет свою песню», и она так же единственна и неповторима, как поющий голос.

По ночам в мастерской на Долгоруковской примерзало к спине одеяло — даже чугунную, пристроенную посередине комнаты печурку не всегда было чем топить. Еды часто хватало только, чтобы подкармливать мышь, каждый вечер появлявшуюся у коровинского мольберта. Ванной служил большой красный таз, ставившийся поближе к печке, душем — губка, которую можно выжимать себе на затылок, что упорно повторял каждый день Врубель, но чего старался избегать Коровин. Врубель берется для экономии готовить — печь на той же печурке яйца, но они лопаются — повод для безудержного веселья Коровина. И только дворник время от времени выступает спасителем, передавая грошовые именинные заказы на какие-то поздравительные ленты, для которых Врубель придумывает фантастические по красоте орнаменты и шрифты.

Как раз к этому времени относятся такие неожиданные жанровые диалоги-зарисовки коровинского альбома — купца, собирающегося покупать картину только по частям, «в розницу», художников, советующихся, как заложить последнее на «двух» пальто, чтобы попить чайку с «корольком ситным», пресловутых меценатов, скорых на поучения и не собирающихся потратить ни гроша на искусство. Разве узнать, когда и где пережил Коровин записанную в альбоме сценку: «— Да, но тут что-то не le pikant. Как вы находите, мон шер? Ну, да. Да, у

вас, молодой человек, знаете, пропорция, знаете, в ущерб фантазии. Это что такое за рисунок? Вы ведь еще учитесь до 1. Для вас это небольшая промашка. Извольте ваши рисунки. До свидания. Иван, проводи его». И тут же на соседней странице: «Писать нужно весело, свежо», «работать надо, не насилуя свои знания, свободнее, радостнее, наверное, веселее, чувствуя красоту». Наброски композиций, названия задуманных картин, темы. И снова как вывод о жизни и искусстве: «Талант есть только то, что дает жизнь и радость нравственную».

«Демоническая эпоха» — назовет эти годы в жизни друзей близкой их знавший живописец А. Я. Головин. «Демоническая» — потому что Врубель наконец-то получает возможность или, скорее, условия заняться давно задуманным делом. Еще на Полтавщине он рассказывал Коровину, что «пишет у себя в Киеве Демона и нарисовал рисунок своей картины... Рисунок был восхитителен и так особенен, что я с того времени не видел формы подобной. Я был так восхищен искренне [тем], что увидел. Бог мести, не покорствующий,— бог, губящий любовь. Да, это верно, мне же нравилась Медея, Медея — вот что. Но Врубель знал Медею и Ассирию лучше, чем я. Я просто форсил, а Врубель понимал, что я форсил, и посадил меня на место, но все же сделался мне приятелем».

Годы, прошедшие после первого наброска, позволили Врубелю найти окончательное решение картины, и это вопрос не формального совершенствования, но смысла самого образа, смысла, подсказанного жизнью и собственными переживаниями художника. Демон, Гамлет, позднее Фауст — в них Врубель хочет вместить все сложное и многообразное противоречие мыслей и чувств, надежд и безнадежности, силы и бессилия, гордого взлета духа и глубокой его подавленности, которые составляют судьбу и трагедию его поколения. Он противопо-

ставляет их «маленьким чувствам» чеховских героев, и по-своему это очень точный отклик на время.

Восьмидесятые годы прошлого столетия принесли с собой полосу затянувшегося больше чем на десять лет кажущегося безвременья в общественной жизни России. Все происходит одновременно — аграрный кризис и промышленный расцвет, спад революционных настроений и образование первых нелегальных марксистских кружков, распространение теории «малых дел», которую выдвигает получающая преобладающую роль в культурной жизни страны буржуазная интеллигенция, сменившая разночинцев, и постепенное оформление собственно рабочего движения. И все это в условиях реставрационных тенденций правительства Александра III, которое стремилось уничтожить самые следы проведенных предшествующим правительством реформ, усиленно пропагандируя национализм и шовинизм. Но вне зависимости от того, насколько сознательно воспринимались художником происходившие процессы, он не мог не отозваться на них своим искусством. Отсюда восторженный отклик современников на Демона, отсюда и увлеченность темой, которую переживают и Серов и Коровин, пытаются найти собственные ее решения.

«Здесь, на Малой Дмитровке,— продолжает Головин,— Врубель создал своего гениального «Демона». Коровин также занялся Демоном, написал эскиз, по которому был исполнен великолепный костюм для сестры К. С. Станиславского. В этом костюме она появилась в одном из московских маскарадов, где костюм имел исключительный успех. Потом Коровин принялся писать ее портрет, придавая ей образ какой-то ассирийской царицы.

Картину эту он писал с исключительным увлечением, но потом охладел, и холст с изображением изумительного «Демона-женщины» был заброшен и валялся где-то

за шкафом. Думаю, что если бы эта вещь была закончена, она не уступила бы по своему значению врубелевскому «Демону».

Сегодня это уже только чисто теоретические рассуждения. Коровинский Демон или не найден, или погиб. Но о видении художника может сказать написанный одновременно портрет выступавшей в Частной опере итальянской певицы Солюд Отон. Широко и нарочито небрежно проложенный фон. Темное платье. Копна иссиня-черных волос. И контраст бледного, общо помеченного лица с темной яркими, пристально смотрящих глаз. Не портрет — скорее образ трагической невысказанности, напряженности. Именно это испытывает художник в общении с артисткой. И все же здесь все слишком связано с ощущением живого, конкретного человека, чтобы подняться до тех символических обобщений, которые были стихией Врубеля. Впрочем, от коровинских поисков Врубель заимствовал одну и не такую уж незначительную деталь. Как с гордостью вспоминал Коровин, «костюм Демона он взял мой ассирийский».

Глубокое понимание друга, сознание значительности того, что он создавал, невольно делали Коровина не сторонним наблюдателем, но участником его внутренней жизни, тяжелых, сложных душевных переживаний. Эта непосредственно пережитая человеческая и творческая трагедия острой, незабывающейся болью проходит через всю его собственную жизнь, заставляя постоянно возвращаться к мыслям о Врубеле. Понимание Коровина было тем более глубоким, что все трудности, переживаемые Врубелем, относились и к нему самому, служили отражением его собственного творчества.

Увидев в промозглой сетке дождя лицо Врубеля, его последнюю работу в комнатухе на Самотеке, Коровин бросается спасать товарища. Ему слишком понятно — Врубель на той черте внутреннего кризиса, когда от под-

держки его работ, признания творчества зависит самая жизнь художника, его душевное равновесие. Коровина преследует упорная мысль — только бы успеть, только бы скорее дать разрядку, сообщить смысл всему тому, что делает Врубель. Нельзя, невозможно работать, ни в ком не находя ни сочувствия, ни поддержки, ни, главное, понимания. По сравнению с этим творческим одиночеством ничто все материальные затруднения, прямая нищета, хотя здоровье Врубеля явно подорвано и нет никаких условий, чтобы его хоть как-то восстановить.

Знакомство Врубеля с Мамонтовым на первых порах рисуется лучшим выходом. Мамонтов действительно увлечен талантом Врубеля, своеобразием его метода, готов придумывать ему работу и заказы. Но короткая запись в рабочем альбоме Коровина: «Как я приниженно себя чувствую у [Тычкова]. Что это? Где там истинный залп творчества! Какой-то порядок, осуждение восторга, какой-то гнет приступности и всякой спешки. Ругать Врубеля, этого голодного гения, и быть настолько неинтеллигентным, чтобы его не понимать сознательно...».

Кого бы ни имел в виду Коровин под неразборчиво написанным именем Тычкова, круг меценатов, с которыми им с Врубелем приходилось сталкиваться, слишком узок и поименно известен — Мамонтовы, Морозовы, Арцыбушевы. И, введя сразу Врубеля именно в этот круг, Коровин с отчаянием убеждается, что никогда Врубель не был в таком безнадежном положении личной и творческой зависимости, окончательно его угнетающей. «Разность понимания и разность желаний эстетического в искусстве вызывала все больше непризнания и обид. Во всей силе она разразилась при приезде М. А. Врубеля в Москву. Тут поднялась буря негодования. Врубель занял наше место, нас перестали вспоминать... Все меч-

ты творчества, вся сила и пылкость природы, вся возвышенность смелой и нежной души Врубеля, вся влюбленная мистика этого замечательного человека были окружены какой-то кислой болотиной мелкого, гнусного и пошлого смешка. Это даже была не подлая страсть зависти, нет, это была дешевая обывательская положительность».

Коровин легко распознает, что в отношении к Врубелю живет снобизм меценатов, которым нравится поддерживать непризнанного и осуждаемого художника. Это их своего рода игра в оппозицию, в которой они, однако, далеко не зайдут и далеко не всем признаются. «Однажды один из важных московских граждан спросил у другого важного: «А что это такое делает у вас этот господин — какого страшного пишет?» Тот важный гражданин сконфузился за Михаила Александровича и сказал: «Это проба красок для мозаики». — «А я думал!» — успокоился другой важный господин».

...В тихом течении неширокой извилистой улицы он всегда встает театральной декорацией — мрачный, затихший дом за кряжистыми стволами вековых тополей. Могучие, вросшие в землю столбы крытого подъезда под слишком большой для единственного этажа аркой. Слишком большие стрельчатые окна, в которых давно не отражается ничего, кроме иссеченных временем стволов, жидких, тянущихся к свету кустов жасмина, грузной кованой решетки ограды. Солнцу не пробиться сквозь сплошное плетение корявых ветвей, а скучная коробка дома напротив слишком близко подступила к мостовой, чтобы оставить место для света.

Вечерами перед заходом солнца на тополя слетаются грузные вороны, перекликаются резкими силпыми головами. Голуби хлопотливо рассаживаются под карнизами соседних домов. Лиловый свет уличных фонарей тонкими неверными бликами расцвечивает глазницы окон, и ка-

жется, за ними оживают с детства знакомые образы — недоуменное лицо девочки Маргариты, гнетущее раздумье завернувшегося в черный плащ Фауста, злобная энергия стремительно повернувшегося к бледному, растерянному ученику Мефистофеля. Врубелевские панно — они были написаны для этого дома и этой улицы в настроении врубелевской Москвы. И хотя Коровин сознательно не называет участников разговора о «пробе красок для мозаики», можно предположить, что речь идет об этих панно на темы «Фауста», выполненных в 1896 году для готического кабинета дома А. В. Морозова на Спиридоновке (улица Алексея Толстого) и ныне хранящихся в Третьяковской галерее.

Это тоже искусство — упрямо мечтать. Именно упрямо, несмотря ни на что, вопреки здравому смыслу и тому, как складывается в действительности жизнь. Коровину оно знакомо вполне. И чего в нем больше — нерассуждающего, бессмысленного оптимизма или внутреннего отчаяния? Коровин едва ли не первым предвидит трагический конец Врубеля, едва ли не единственный пытается его предотвратить. И как же много в этом сопротивлении надежд, явно ничем не обоснованных, почти детских, возлагалось на П. М. Третьякова: если бы он приобрел для галереи хоть что-нибудь из врубелевских работ, если бы Врубель почувствовал себя «приобщенным» к остальным признанным художникам, внутренне независимым от «Тычковых»!

Сразу после появления Врубеля в Москве Коровин не без содействия Поленова получает заказ от одного из управляющих фабриками Третьякова на картину для церкви в Костроме «Хождение по водам». Огромные размеры — холст пришлось выписывать из Парижа, грошовая оплата. Но Коровин берется за заказ тем более охотно, что может им помочь и Врубелю, и находившемуся в не менее стесненных материальных обстоятельст-

вах Серову. Только Врубель остается в стороне. По характеру своему он не способен к совместной работе и ограничивается тем, что делает свой вариант эскиза картины, который остается в коровинской — их совместной — мастерской. Коровин и Серов заканчивают картину, однако она не привлекает внимания Третьякова, на что втайне рассчитывал для своего питомца Поленов.

Третьяков, безусловно, равнодушен к работам Коровина. Вплоть до 1891 года он обходит его мастерскую, не выражает никакого интереса к тому, что Коровин делает. Наверно, в глубине души это ранит Коровина несколько не меньше, чем постоянные затруднения с передвижными выставками, где почти каждый раз требовалось вмешательство младшего поколения передвижников, и в частности Поленова, чтобы добиться приема коровинских работ. И вот первое посещение Третьякова, связанное с иллюстрациями к юбилейному изданию Лермонтова, над которым работало много художников.

«Я никогда не видал у себя раньше Павла Михайловича. Павел Михайлович долго вытирал себе платком около рук, долго смотрел мои работы. «Павел Михайлович,— сказал я,— посмотрите вот замечательные вещи». И я показал на иллюстрации Врубеля и на акварель «Христос, идущий по морю с учениками». Все работы стояли на мольберте, хорошо смотрелись, и казалось таким простым заинтересовать ими человека. Казалось... «Павел Михайлович недолго на них смотрел и ровно ничего не сказал. Я вновь все же при его уходе спросил, что же, разве вам не нравится Врубель. Как-то вышло неловко. Павел Михайлович прямо посмотрел, и видно было, что я его спрашиваю напрасно. Врубель сказал по приезде: «Я, конечно, знаю это. Он меня не видит».



*В комнате.*

Проходит совсем немного времени. Успел забыться костромской заказ. Врубелевский эскиз. Успешно удалось сохранить — Врубель много раз покушался разрезать картон для других целей, как обычно поступал с ненужными или попросту приглядевшимися ему рабо-

тами. И если Коровин небрежно относился к собственным этюдам, то безразличие Врубеля его поражает: «Он совершенно не жалел, не копил своих работ. Это было странно, так как он понимал их значение и говорил: «Это так, это хорошо — я умею». В один из таких дней Коровин окончательно спас эскиз, уговорив Врубеля продать его себе. Конечно, продажа была более чем своеобразной. Коровин нашел способ заставить товарища взять все те деньги, которыми тогда располагал, — целых сорок рублей. Зато с тех пор эскиз висел в коровинской мастерской.

Врубелю по-прежнему далеко до признания, но о нем говорят все чаще, больше, упорней, если ругают, то уже в печати, а это то же имя, то же признание, во всяком случае для коллекционеров. Предположения Коровина оправдываются. Третьяков специально заезжает в его мастерскую, чтобы узнать, не сохранилось ли у него случайно что-нибудь из врубелевских работ — дружба обоих художников слишком известна. Теперь Третьяков хотел бы приобрести Врубеля для галереи и обращается к старому эскизу.

«Уступите его мне», — сказал Павел Михайлович. Я так обрадовался, что Павел Михайлович берет в галерею этот эскиз, что стал его благодарить, сказал, что я никаких денег за него не хочу. Но характерно то, что на другой стороне был превосходный эскиз занавеса — в театре. На него никакого внимания Павел Михайлович не обратил. Так он и был помещен в галерею. По приезде я с гордостью оповестил Михаила Александровича, но он не обратил ровно никакого внимания. Вскоре Павел Михайлович умер, и я долго добивался, чтобы разрезали толстый картон, где находился эскиз театрального занавеса, и мне это удалось только после смерти Михаила Александровича».

Они так и значатся сегодня в инвентарных книгах

Третьяковской галереи: «Хождение по водам», эскиз стенной росписи, подаренный Коровиным галерею в 1898 году, и «Италия. Неаполитанская ночь», эскиз театрального занавеса для Частной оперы в Москве, с пометкой, что самый занавес сгорел в том же 1898 году во время пожара в Солодовниковском театре. Он тоже указан как дар Коровина, только от 1907 года, того самого, когда художнику удалось добиться, чтобы картон был наконец разрезан.

Коровин нигде и никому не проговорится, как мало внимания посвятил Третьяков и ему самому. Все покупки прославленного мецената ограничатся двумя северными этюдами и картиной «Неудача» — бесконечно горькая для художника традиция, которой станет придерживаться и совет переданной уже городу Третьяковской галереи. Впрочем, это не помешает Коровину глубоко и искренне пережить кончину Третьякова. Как писал В. Д. Поленов, «у его гроба сошлись все те, кому дорога Москва, кому дорого искусство и труд во имя искусства!».

Дни совместной работы Коровина и Врубеля в мастерской на Долгоруковской время от времени прерываются. Случайные заказы, неожиданно появляющиеся перспективы поездок близких и дальних разделяют товарищей. Написав первый вариант «Демона» — впервые он был выставлен через двенадцать лет — и закончив серию иллюстраций к Лермонтову для юбилейного издания, Врубель снимает отдельную комнату в Большом Харитоньевском переулке. Недавно отстроенный доходный дом, тихие лестницы, большие квартиры. Поселившись поближе к подьезду, засмотрится на два знакомых окна. Всего два.

Оказавшийся проездом в Москве отец Врубеля оставит еще одно описание жилья художника: «Живет в од-



ной комнате (о двух окнах) у хозяйки Печковской. Обстановка — кровать, диван, два простые стола, два стула, мольберт и лампа (без колпака), затем — что говорит ся — ни ложки, ни плошки, и, кажется, даже нет черного сюртука... а в кармане несколько монет». Врубелю этого вполне достаточно, чтобы работать над своими прославленными иллюстрациями к «Демону». Впрочем, Врубелю будет постоянно возвращаться к Коровину — слишком будет недоставать друга, слишком острым окажется чувство одиночества. И спустя много лет, в 1909 году, ослепший и переставший узнавать людей Врубелю в стенах психиатрической клиники скажет, что по-прежнему помнит только Костю Коровина «и его брата».

И снова Долгоруковская, сбивчивые, будто все еще не пережитые, но отодвинувшиеся в прошлое воспоминания Коровина: «В это лето мы, я и Михаил Александрович, как-то со всеми поссорились — что-то было острое, всё возненавидели, и вообще жизнь наша считалась не положительной. Нужда схватила нас в свои когти, и мы целые дни сидели в мастерской, иногда ходили в Петровское-Разумовское, где много говорили, а потому не скучили и были довольны смехом, который не покидал нас, дружбой и исключительно новизной. Но жилось тяжело...» Коровин обходит молчанием, каким переживанием стала для него летом того же 1895 года попытка самоубийства И. И. Левитана, казалось бы, уже признанного, всеми и по заслугам оцененного.

1896 год. Врубелю удается устроить заказ на два огромных панно, которые должны быть помещены над экспозицией отдела живописи Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде. В конце концов, всего лишь оформительская работа — Врубелю нечего и думать о том, чтобы оказаться в числе художников, представленных в самом отделе. Неделя работы, напряженнейшей, фанатически самозабвенной, и два колоссальных эскиза —

«Принцесса Грёза» и «Микула Селянинович» как воплощение двух человеческих возможностей — силы физической и силы воображения, разных по композиции, по цветовому решению и бесконечно близких друг другу напряженностью переживания художника. Это был мир, не похожий на окружающий, но необычайно живой, убедительный и доказательный, который был связан с реальностью самим своим существом — человеческим пониманием и человеческой трактовкой темы. Но это был и дух современной России, охваченной стремительным ростом промышленности и экономики, полной надежд на будущее и внутренне готовившейся эти надежды осуществить.

Трудно было даже предположить, какую реакцию вызовут врубелевские эскизы. Специальное жюри со специально вызванными из Академии художеств представителями решает их судьбу, и единодушное мнение — панно не могут быть помещены в павильоне: они помещают всей остальной живописи. Решение, равнозначное приговору.

В одном из писем от мая 1896 года Врубелю пишет: «Я был в Нижнем, откуда вернулся только 22-го. Работал и приходил в отчаяние; кроме того, академия воздвигла на меня настоящую травлю; так что все время слышал за спиной шиканье. Академическое жюри признало вещи слишком претенциозными для декоративной задачи и предположило их снять. Министр финансов выхлопотал высочайшее повеление на новое жюри, не академическое; но граф Толстой и великий князь Владимир (президент Академии художеств. — Н. М.) настояли на отмене этого повеления... я и уехал из Нижнего; до сих пор не зная, сняли ли панно или только завелись».

Удар слишком силен, чтобы Врубелю мог заставить себя вернуться к эскизам даже после того, как Мамонтов

решает все же их показать на выставке в специально выстроенном павильоне. Но Коровин не может пропустить подобной возможности для друга. Вместе с Поленовым они берутся написать огромные холсты — Врубель должен быть показан на Всероссийской выставке тем более, что действительная причина отказа слишком очевидна: несогласие с врубелевскими принципами живописи, тем новым искусством, которое он представлял.

Спустя много лет после смерти Врубеля Коровин пишет: «Критика наша за малым исключением занимается колебанием треножника артиста, совершенно выражая собой страшную психологию унтера Пришибеева, легкомысленно относясь к служению художника цивилизации, давая оценку ценностям совершенно и почти всегда мимо, что меня крайне удивляло — зачем это. Мне казалось, что это закон несознательной воли, злобы, зависти, но все же явления этой злобы... совершенно дают мне право думать, что авторы этих памфлетов сердятся на сознание художника, боясь, что художник лучше других видит всю мелкую душонку их бытия».

...Легкая паволока водяной пыли чуть касается засыпанной песком дорожки, обдавая лица прохожих едва уловимым дыханием речной свежести. Доцветают последние снежные кисти на раскидистых яблонях у фонтана. В звонких лучах весеннего солнца жесткими квадратами сереющих по краям камней встают колонны Большого театра. У приземистых, густо желтеющих стен с щегольским росчерком оконных арок удобно сидит Островский в тяжелых полах небрежно запахнутого халата. Нетерпеливо застывающий поток машин рвется в сторону, на простор проспекта, мимо праздничной непонятной пестряди букв на фасаде «Метрополя». А высоко вверху легким радостным всплеском встают белесые волны, полный парус могучей накренившейся ладьи и люди, зачарованно заглядевшиеся на призрачную женскую фи-

гуру, — «Принцесса Грёза», давно ставшая такой привычной и обязательной частью города, еще один врубелевский уголок, в создании которого принял участие Коровин. Он оказался одним из руководителей перестройки «Метрополя» в первых годах нашего столетия и, несмотря на злейшую критику консервативной печати, сумел добиться, чтобы работа Врубеля теперь уже навсегда осталась на улицах Москвы.

### ПЕРВЫЕ СТРАНИЦЫ

Во всяком случае я берусь утверждать, что он [Коровин] живет полно и глубоко — и именно искусством. Относясь слегка и между прочим, нельзя замечать таких тонких вещей в живописи, которые заставляют его волноваться изо дня в день все новыми сторонами.

*Д. А. Щербиновский — Е. Д. Поленовой*

Одним это казалось непростительным легкомыслием, другим — неспособностью сосредоточиться, но почти все сходилось на том, что настоящий, серьезный художник должен писать картины литературно-содержательные, с ясно выраженным сюжетом, а Коровин, самостоятельный, закончивший училище Коровин, и не думал ими заниматься. «Как обидно, что Коровин... не пишет картину, — сетует даже Поленов, — жаль за его огромный талант, который так и не выразится в чем-нибудь крупном». «Как бы было хорошо, если бы он напустил на себя строгости и написал бы пароход в Костроме», — добавляет он в другом письме об одном из композиционных набросков своего любимца.

Коровин, кажется, не возражает, но и не соглашается. И при всем том пишет так много, так упорно, с такой самоотдачей, что ни на что другое у него не остается времени, даже на личную жизнь. Она так и останется до конца неустроенной, неустоявшейся. Современники, самые близкие знакомые ничего не могут о ней толком сказать, разве о том, что Коровин пишет, над чем работает, чем увлечен в живописи. «Вчера провел я вечер, —



*Настурции.*

пишет в 1893 году из Петербурга В. Д. Поленов, — у Павла Петровича Чистякова. Там был Щербиновский, Бруни и еще какие-то кандидаты. Какая художественная атмосфера сравнительно с Мясоедовым, Киселевым и компанией!.. Между прочим, Митя Щербиновский сообщил мне, что получает от Константина чуть не каждый день письма. Много об нем рассказывал. Павел Петрович в восторг пришел, а я перед этим сообщил о статистике сумасшествий. «Ну, этот сто четвертый!» — воскликнул он...»

Жуковка — ничем не примечательная деревушка неподалеку от Мытищ, одно из пресловутых подмосковных дачных мест. Несколько десятков деревянных домишек с обязательными открытыми верандами, незатейливые цветнички, неухоженные садики из редких деревьев и разросшейся травы, неподалеку узкая — от берега

до берега достанешь веслом — тинистая речонка в тесно подступивших кустах ольхи и лещины. И в неустроенности дачного быта с самоварами, бесконечными чаепитиями такие неожиданные в своей городской нарядности фигуры дачников. Поленовы проводят здесь лето 1887 и 1888 годов. Коровин гостит и работает у них и заражает всех неумным темпераментом работы. Каждый день, каждый — лишь бы не было дождя — час. Остальным остается только успевать.

В июне 1888 года Елена Поленова пишет: «Теперь, в Жуковке, я попала в компанию на редкость художественную; нас на этюд ходит шесть человек. Из всех живущих здесь только один не занимается живописью, и тот музыкант и поет. Я подымусь из Жуковки, когда уж исчерпаю то, что представляет художественной пище жуковская природа и собравшееся в Жуковке общество. Здесь живет К. Коровин, приезжает часто Остроухов, живет М. В. Якунчикова, брат много работает; словом, есть у кого поучиться и нужно пользоваться этим». Спустя три месяца художница добавит с нескрываемым сожалением: «...вот и август начинает кончаться, а я все еще захлебываюсь работой в Жуковке. Погода стоит чудная, компания продолжает быть ужасно вдохновительной, на днях к ней еще прибавился Нестеров. Все продолжают работать с удивительным одушевлением и энергией. Об результатах говорить, разумеется, надо после, но, во всяком случае, самое ощущение ужасно хорошее, когда работается оживленно и с верой».

Как Врубель нуждался во время работы в одиночестве и выносил присутствие в мастерской одного Коровина, так Коровин легко и с удовольствием работает на людях. Ему не мешают толчея, разговоры, постоянная смена спутников — все это как пульс жизни, который он любит чувствовать, на котором постоянно должен держать руку, отдаваясь любым собственным настроениям



В лодке.

и переживаниям. В это же время он снова открыто повторяет Полену, что предпочитает его пейзажные этюды большой картине «Христос и грешница», над которой художник заканчивал работу, предпочитает потому, что в поленовских пейзажах выражено чистое чувство, тогда как над библейской картиной надо сначала размышлять и уже с мыслями соотносить зрительные образы.

Коровин далек от отрицания «литературного» содержания в искусстве. Лишь бы это содержание передавалось через зрительное впечатление и чувство — единственный свойственный живописи путь воздействия на человека, зрителя. «Например, Левитан,— пишет Коровин,— был полон, помимо своего высокого таланта живописца, еще и этой стороной лирики — настроением, которую назвали потом литературой живописи. Тонкость и правда, которая видна в произведениях Левитана, все же говорит не только о намерениях, литературных переживаниях. Но настроение природы, переживаемое в душе художником, эта лирика имеет право быть и в нем занимает первенствующее место. Живопись сама в себе, сама за себя есть всё, она и есть искусство. Но грусть долины, тишина воды, ночи, нега и тайна лунного света, печаль осеннего сада есть у поэта, может быть и в живописи».

Картины или этюды, наконец, пейзажи, портреты или даже «портреты с интересом натюрмортиста», как отзовется об одной из коровинских работ Остроухов,— как правильнее определить эти необычные для современников небольшие холсты? Уголок террасы, чайный стол с неприбранной посудой, несколько человек, увлеченных разговором — «За чайным столом». Или крыльцо террасы, щедро увитой яркими плетями настурций, молодая женщина в светлом платье у ступенек, наверху облокотившийся о перила мужчина — «Настурции». Или грузно вдвинутая в плоскость картины широкая корма лодки

у зелени прибрежных кустов, две фигуры — сам Коровин и художница М. В. Якунчикова — «В лодке». Или портрет одной Якунчиковой на фоне густой зелени, в такой же легкой, светящейся светлыми полосами кофточке и той же косынке, что на картине,— почти девочка с не красивым и неулыбчивым лицом.

Но все это бесполезные попытки определения содержания жуковских картин. Их действительный смысл и существо иные. Звучные цветовые пятна белесой, дышащей полуденным жаром дорожки в «Настурциях», чернеющей, словно перезрелой, листвы деревьев, светлого пятна женского платья и огненно ярких цветов в голубоватых тенях листьев — здесь и край начинающего клониться к увяданию лета, и еще едва уловимое «нечто», происходящее или могущее произойти между людьми. То, чего нет, по выражению Коровина, но что чувствуется, начинает волновать зрителя своей явственностью и неразрешенностью, напоминая по настроению заключительную сцену из написанного в том же году чеховского рассказа «Скучная история». Коровин замечает на полях альбома: «Нужны картины, которые близки сердцу, на которые отзывается душа. [Только] начни всевозможные барки, и бережки, и лодочки».

Тем большего напряжения добивается Коровин в картине «В лодке» — именно картине по ее насыщенности внутренним содержанием, завершенности образа. Замерла прожитая солнечными бликами прибрежная листва. Густеют бурые тени на воде. Бесконечным разнообразием рефлексов ложатся отсветы зелени на белоголубую полосатую кофточку девушки, создавая удивительно тонкий и точный в своем эмоциональном ключе образ юности, открытой всем чувствам, впечатлениям и беззащитной против них. Цветовое богатство мира, которое так подробно и увлеченно разрабатывает Коровин, превращается в богатство человеческих ощущений, гово-

рящее о душевном мире самого художника, его глубоко скрытом и взволнованном чувстве к своей модели.

«Ведь в произведениях искусства живописи,— записывает Коровин,— весь автор как на ладони виден весь, вся его преисподняя тут налицо, так что податься некуда. Видно ясно все лицо, всю душу автора». И именно это откровение живописи приводит к тому, что за два дня до смерти Поленов просит достать и повесить перед его глазами один из жуковских этюдов Коровина — речку: «Я буду смотреть. А если умру, напиши ему в Париж поклон, скажи, что увидимся, может быть, опять на этой речке».

В те далекие жуковские годы Поленову, как и многим друзьям Коровина, казалось главным, чтобы Коровин занимался пусть еще не картиной в привычном понимании этого слова, пусть полукартинами-полуэтюдами, лишь бы не возвращался в театр, «к Савве на декорации». Но именно то, чего ищет и добивается Коровин в живописи, связывает его с театром на всю жизнь. Эмоциональный образ и атмосфера картины могли быть претворены в эмоциональный образ спектакля. И эта потребность побуждает Коровина не только не порывать с Мамонтовым, но обратиться после первых оперных постановок к постановкам драматическим.

...Сегодня он уже давным-давно не Леонтьевский, а улица Станиславского, и незаметные, подкравшися с годами перемены сильно изменили его былой облик. Когда-то пересекла выход на улицу Горького арка жилого дома. Потом исчез тесно набитый затхлыми магазинчиками двухэтажный квартал у вылета на улицу Герцена. Втиснулась угрюмая глыба нового МХАТа среди непонятно вмурованных в землю гранитных гребешков-обломков. Раскинул легкие, прошитые плывущими облаками стены дом-угольник, быстро затянувшийся от тротуара строем рябин и берез. То тут, то там появились

в окнах новые. «модерновые» цельные стекла, набранные светлой деревянной рейкой входные двери. И только обрывками остались ряды добротных, массивных особняков с залезанными асфальтом квадратиками аккуратных дворов.

Изо всех них этот — самый старый, с глубоко вросшими в землю окошками первого сводчатого этажа и высокими тянутыми окнами бельэтажа. Подъезда с улицы нет, и, чтобы войти в дом, его надо обойти со двора к приделанному уже в конце прошлого столетия навесу чугунного крыльца. Алексеевский дом, откуда начинали свой путь и будущий Станиславский — Алексеев, и будущий МХАТ.

Они появились почти одновременно — театральный кружок в доме Мамонтовых и такой же кружок в доме Алексеевых, любительские и достаточно тесно связанные между собой. Но интересы того и другого существенно различались. В доме Мамонтова преобладал интерес к живописи, и первые постановки становились скорее поприщем для пробы сил художников, чем сценическими опытами. Увлечение собственно сценой придет позже. Для алексеевцев театр профессиональный, со всеми особенностями его задач и специфики, сразу становится единственной целью. Все, что здесь делалось, делалось для театра и в связи с ним. И с первых же постановок среди алексеевцев появляется Коровин.

На первый взгляд поступки Коровина могли только удивлять. Превосходная профессиональная сцена Лянозовского театра. уже состоявшиеся первые постановки Частной оперы, выдающийся успех его собственной «Аиды», поддержанный таким же шумным признанием выход оформления «Кармен» Ж. Бизе и «Лакме» Делиба — и вдруг скромный, все еще любительский Алексеевский кружок. О «Лакме» даже сдержанная относительно вновь появившегося театра московская критика вы-



Т. С. Любатович.

нуждена признать: «После декораций Частной оперы не хочется глядеть декорации других театров. Все три декорации «Лакме» художника Константина Алексеевича Коровина вполне прекрасны — от них, точно веет тропическим зноем Индии. Костюмы сделаны со вкусом, более того — они оригинальны». И тот же Коровин в апреле 1887 года оформляет у алексеевцев, по сути дела, для домашнего спектакля оперетту Сюзеллиана «Микадо». Время покажет, что дело не в приятельских отношениях с членами кружка, хотя такие действительно существовали и сохранялись всю жизнь, не в товарищеской благотворительности. Многие годы проработавший с Коровиным и им же найденный для казенной сцены — Большого театра Л. В. Собинов прав, говоря о шестом чувстве Коровина. Казалось бы, всего только художник в театре, он безошибочно подмечает зерна всех профессиональных находок, будь то опера, балет или драматическая сцена. В Алексеевском кружке его заинтересовало то, что еще только начинал искать молодой Станиславский.

Сначала это всего лишь стремление к возможно большей естественности поведения актера на сцене. Просто отказ от декламации, позы, расчета на зрителя. Но там, где условность уступала место естественности, неизбежно возникала потребность обосновать эту правду существования актера в роли внутренними побуждениями, душевным состоянием действующего лица. Актеру становилось необходимым «вживание» в роль, основанное на психологическом анализе, в результате которого каждая интонация, жест, движение включались в единую цепь причин и следствий, определяющих поступки человека в реальной жизни. И эти поиски представляли полную аналогию тому, что искал Коровин в своей жуковской живописи: понять человека и раскрыть человека зрителю специфическими средствами искусства.

Тем более остается Коровин с алексеевцами после преобразования их кружка в Общество литературы и искусства, после первого шага к образованию профессионального драматического театра. Сестра К. С. Станиславского, З. С. Соколова, с которой вскоре Коровин начинает писать своего Демона, рассказывает об этом времени: «Вспоминается большая комната, хорошо меблированная, длинный стол, вокруг которого сидят художники, большинство расписывает фарфоровые тарелки. Хорошо помню среди них К. А. Коровина, Ф. Л. Соллогуба. Вспоминается всех ласкающая взглядом Гликерия Николаевна Федотова, красивый, видный директор Общества Ф. П. Комиссаржевский, со спокойной торжественной улыбкой, другой директор — А. Ф. Федотов, тоже со счастливым выражением лица. Все (...) директора налицо — и все радостные, счастливые, все верят в свое новое дело, в успех народившегося художественного предприятия. Верило и большинство публики».

В своей совместной работе со Станиславским Коровин окончательно отказывается от так называемых павильонных декораций, когда оформление подчеркивало театральное начало представления, необычность происходящего («В жизни так не бывает!»), скорее усиливая, чем снимая отличие сценической обстановки от реальной жизни. Впервые вводимое на сцене жизненно оправданное действие требовало такой же реальной обстановки. Станиславский имел в виду создать наиболее удобную в психологическом отношении среду для действия актера, которая одновременно отвечала бы замыслу драматурга. Чтобы актер поверил сам и, значит, сумел бы заставить верить зрителей, что условия, в которых он находится, и есть реальные условия существования и поступков его героя, необходимо было всю сцену увидеть и через живую сегодняшнюю жизнь, и через призму литературного образа.

Вместе с Ф. Л. Соллогубом Коровин пишет декорации для состоявшегося в декабре того же 1887 года первого спектакля Общества, в который были включены «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина, «Жорж Данден» Ж.-Б. Мольера и сцены из трагедии А. Ф. Федотова «Годуновы». В марте следующего года он занят декорациями второго действия инсценировки «Села Степанчикова» Ф. М. Достоевского, шедшей, по цензурным соображениям, под названием «Фома», — старый, заглухший деревенский сад. Уголки природы, интерьеры рисуются Коровиным такими, какими они были им увидены и пережиты, но в соответствии с теми переживаниями и эмоциональным состоянием, которое вызывал в нем тот или иной драматург. И вот здесь то, что сначала так живо объединило реформатора театра и художника, стало на пути их дальнейшей совместной работы.

Для Станиславского все сосредоточивается в актерской игре. Именно она составляет смысл спектакля, и поэтому ничто не должно отвлекать от нее зрителя. Отказываясь от обычного оформления зала, Станиславский идет на отказ и от такой традиционной формы контакта со зрителями, как аплодисменты, — в Художественном театре они будут запрещены. Тому же принципу он имеет в виду подчинить и оформление спектакля. Но для Коровина все представляется несколько по-иному.

Зрительное впечатление — первое и по времени, и по силе его воздействия, которое человеку приходится испытывать и в жизни и в театре. Именно поэтому оно должно нести самую большую смысловую и эмоциональную нагрузку. Переживание художника, выразившееся в живописных образах, по силе воздействия не уступало у Коровина силе и сложности переживания актера, а иногда и откровенно подавляло его, и, во всяком случае, служило тем высоким камертоном, по которому



приходилось строить всю игру исполнителям. Это устраивало актеров Малого театра — как будет постоянно обращаться к руководителям казенной сцены А. И. Южин, «конечно, я буду умолять вас о декорациях Коровина», — но становилось все менее совместимым с тем, что делал Станиславский. Поэтому, первым оказавшись в стенах Лианозовского театра, Коровин уже не войдет туда после его превращения в Художественный театр. В рабочем альбоме художника памятью о близких и товарищеских отношениях останется среди множества других сделанная наспех запись: «Косте Алексееву. Был в Москве один день. Письмо получил в Питере. Пиши, пожалуйста». Костя Алексеев — Константин Сергеевич Станиславский.

Впрочем, даже чисто внешние обстоятельства помогли Коровину на некоторое время отойти от сцены. Частная опера после сезона 1886—1887 года теряет контракт с Лианозовским театром. Восстановить его не удается. Другой подходящей сценической площадки в Москве нет. Мамонтов решает временно ограничиться выступлениями в плохо приспособленном помещении сада «Эрмитаж». Но это уже не полный сезон, а только семь недель так называемого великого поста, когда по действовавшим в России церковным установлениям могли выступать одни иностранцы. Приходилось существенно менять репертуар, сокращать состав труппы, тем более отказываться от сложного оформления новых постановок. Неожиданно освободившийся от нескончаемой и увлекающей работы, Коровин принимает предложение С. И. Мамонтова поехать с ним на несколько недель в Италию.

«Компаньон мой Костенька, — замечает в путевом дневнике Мамонтов — с которым мы поклялись не покидать друг друга во что бы то ни стало, готов, лицо его сияет от восторга, глазенки бегают, он весь нетерпе-

ние...» Коровинская реакция действительно отличалась удивительной непосредственностью и остротой. «Страшно сидеть в вагоне, глядя на эти суровые скалы и обрывы, которые проколоты железной дорогой. Костенька мой был уморителен при виде снежных вершин; он просто растерялся, хватался за альбом, но поезд с поразительной быстротой влетал в тоннель, и пейзаж менялся сжигаясь. На станции Тарвис поезд стоял минут десять, и мой растроганный спутник успел зарисовать кое-что...»

Но только Коровин не из тех, кто может примириться с несостоявшимся, до конца не пережитым и не додуманным впечатлением. При первой же возможности, меньше чем через год, он окажется на Кавказе и проведет несколько месяцев у так поразивших его снежных вершин, все еще осваиваясь, все еще будто вбирая их в себя. Все будет готово обвинить его в безделье, но спустя несколько лет Москва восторженно заметет перед декорациями необыкновенного коровинского «Демона». Конечно, будет в опере Ф. И. Шаляпин, но даже он своей игрой и обликом не сможет ослабить впечатления от образов, созданных художником.

«Ущелье, заваленное снеговым обвалом. Дикое и мрачное.

Решительно, Коровин недаром проехался по Дарьяльскому ущелью.

От его Кавказа веет действительно Кавказом — мрачным, суровым. И среди этих скал действительно мерещится призрак лермонтовского Демона...

Наконец-то мы увидели на сцене настоящий замок Гудала. Не те балетные декорации с цветами величиной в юбку балерины, какими любовались много-много лет.

А настоящий кавказский замок владетельного князя!

Сторожевую башню, из-за которой светил бледный молодой серп луны. Суровые стены замка, из окон ко-

торых с любопытством глядели женщины. Огни, которыми трепетно освещен сумрак двора, где под открытым небом происходит пир.

Мрачностью и чем-то жутким веяло от темного двора. Что-то зловещее, казалось, носится уже в воздухе. И было в тоне всей картины. Наступало самое грозное. Трагедия». Это строки из рецензии Власа Дорошевича.

Трудно сказать, почему в первую свою заграничную поездку Коровин миновал Италию. Несомненно, сказались стечение обстоятельств, материальные соображения, но, по всей вероятности, еще и то, что прославленная родина искусств была для него скорее музеем, чем то принадлежащим к прошлому, учебным классам и наставлениям педагогов. Воспринять ее как живую современную страну казалось трудным, а Коровин искал прежде всего живую жизнь. Не случайно он никогда не ездил на лошадях, если была возможность воспользоваться железной дорогой, а со временем и автомобилем. Потребность подготовиться к предстоящему впечатлению, внутренне настроиться на него у Коровина всегда очень сильна, и можно сказать иначе — тогда он еще не был готов к итальянской встрече.

Правда, дни глубокой осени 1888 года тоже не сулили удачной встречи со страной. Мамонтов хорошо знает Италию и возвращается к ней, как к старой книге, где, зная целое, еще можно попытаться при желании найти почему-то ускользнувшие от внимания или забывшиеся места. Он хочет отдохнуть от московских дел и забот, и смена впечатлений помогает ему преодолеть внутреннюю напряженность. Другое дело — Коровин. Ему все внове, каждую минуту рука тянется то к альбому, то к этюднику, а времени на работу нет: «Так, как я надеялся работать, все разбивается в действительности, и я ничего, видно, и не сделаю». Города сменяются как в калейдоскопе: Флоренция — Специя — Милан — Генуя —



*Фонтан Нептуна на площади Синьории. Флоренция.*

Рим... «Мы, Савва Иванович и я,— жалуется Коровин в письме В. Д. Поленову,— больше похожи на зайцев, чем на сколько-нибудь приличных путешественников. Мы уже едем дальше, опять в Милан. Быстрота железной дороги, тряска поезда, бессонные ночи по приезде в город делают из меня идиотика. Вот и сейчас пишу Вам письмо из почты, и то почти на ходу. Я не только работать, но и видеть-то ничего не успел».

К тому же глубокая осень переходит в зиму. Промозглые ветры сменяются потоками холодных дождей. За ними не угадать ни красок, ни солнца Италии, которые, казалось, так отвечают художнической натуре Коровина. А проходящие в стране военные приготовления усложняют самую возможность работы с натуры — местное население и власти с подозрительной враждебностью присматриваются к иностранным художникам.

Когда-то еще в годы занятий Коровина в Московском училище там разыгрывается история, долгое время занимавшая и веселившая всю Москву. Училище располагало большим количеством слепков с античных статуй, расставленных по всем коридорам и вестибюлю. Только что назначенный инспектор счел вид этих скульптур нарушением правил приличия и распорядился срочно приделать к ним фиговые листья. Работа была проделана приглашенными формовщиками втайне, и перед глазами изумленных преподавателей и учеников предстали уже окончательно изуродованные статуи. Впечатление было ошеломляющим. И вот тогда-то на следующий день произошло новое переодевание — кто-то надел для полной благопристойности на все мужские фигуры дешевенькие полосатые штаны. Без участия Коровина не только не обошлось. Скорее всего он был и инициатором, и одним из исполнителей училищного маскарада. Во всяком случае, его пригласили для объяснений к попечителю училища генерал-губернатору В. А. Долгорукому.

«— Аполлону надеть штаны! — сказал по-французски Долгорукий.— Нет! Вот правильно. Это ты сделал?»

— Нет, не я.— отвечаю.

— А кто?

— Знаю, но сказать не могу.

Старик Долгорукий пристально посмотрел на меня.

— Передай-ка, что шутить довольно, иначе это уже пошло будет. Ведь Аполлон — ваш бог... Пошлость не может быть рядом с высоким. Ступай...

На другой день шел дождь.

Я видел, как около подъезда училища ломовые тащили рояль и мебель из квартиры [инспектора]: он уезжал».

Но теперь в Италии, оказавшись лицом к лицу с оригиналами тех слепков, Коровин испытывает настоящее потрясение. Живописец, очень эмоционально, остро чувствующий и непосредственно передающий натуру, он обретает в античной скульптуре жизненную убедительность, которую так упорно выискивает в природе. «Я даже не представлял себе ничего подобного,— пишет он В. Д. Поленову.— Живые, совсем живые! Да какие хорошие!»

Обычный распорядок дня путешественников, записанный Мамонтовым: «Мы побежали по улицам Флоренции и сразу очутились с улицы Segretani около баптистерия и собора. Белый фасад собора блестит новизной и яркими мозаиками. Он недавно только окончен и действительно составляет украшение всей площади, придавая ей причудливый, нарядный вид. Побежали дальше на Piazza Signoria, Loggia dei Lanzi, Palazzo Vecchio, museo Nazionale, выбежали мимо Ufficci на Арно, по Торпабуони вернулись к гостинице. Костенька схватил ящик и краски, и мы опять чуть не бегом пустились на Piazza Signoria, где я усадил его в карету, и он начал этюд фонтана Бенвенуто Челлини». Речь идет о картине Коровина

«Площадь Синьории с фонтаном Нептуна. Флоренция».

Под сплошной пеленой непогожего неба блекнут в сероватой мгле дома, улицы, площадь. Но из этой серой пелены Коровин вызывает к жизни бесконечное многообразие оттенков. Оживают густым желтоватым отливом суровые стены. В перламутровом свечении встает словно розоватая фигура Нептуна. Тонкими лиловатыми переливами рисуются рвущиеся из чаши морские кони. Красноватыми оттенками наполняются тела тритонов, пристроившихся на краях фонтана.

И не это ли переживание памятника, о котором пишет Коровин Поленову, становится внутренним смыслом этого очень живого и внутренне прочувствованного этюда?

Тогда же Коровин пишет «Улицу во Флоренции во дождь». Потoki воды заливают узкую расщелину между домов, текут по отсыревшим стенам, плещутся на мостовой. Но в них нет унылой зябкости северной непогоды. Гуще краски, теплее оттенки ранних сумерек, ярче блескость света, которая и в непогоду сохраняется под южным небом, а яркие отсветы на мостовой говорят о том, что за низко нависшей мглой непривычно яркое солнечное небо.

Считанные месяцы — что там! — недели после жуковских полотен, и кажется, совсем другой художник подписывает именем Коровина итальянские этюды. В жуковских картинах все для Коровина сосредоточено на цвете. Он тот же, что в натуре, но взятый звучнее, полновесней, как на рояле один и тот же аккорд можно взять сильнее или слабее по звуку. Этот цвет тяжело и плотно лепит каждый предмет, каждую ветку, цветок или даже поверхность воды. В итальянских этюдах эта предметность исчезает. Слово освобожденный от нее цвет скользит по поверхности предмета, чтобы передать, каким он встает в ощущении художника. Подробности однообразных, сомкнувшихся стенами домов во Флорен-



*Покупка кинжала.*

ции, Риме, прерывающиеся ряды окон, изломы скучных черепичных крыш — почему на них должен остановиться глаз художника, когда сам он захвачен непривычной и оживленной уличной толчей, снованием фиакров, торопливыми фигурами прохожих, победно восседающими среди своего пестрого товара торговками?

Не жанр, но ритм и характер жизни чужого города, который всегда остается жить в нашей памяти, им и подчинена живопись Коровина. Она легче по мазку и напряженней по чувству художника. Через несколько лет Коровин запишет в своем рабочем альбоме: «Я теперь вижу, как мало работал на Кавказе, в Крыму и прочее — не привез оттуда ноты, звуки природы, света, солнце. Это все равно что бы я ни написал — улицу или дом, но я должен был взять самое дыхание природы, самый мотив. То есть то, что я теперь вспоминаю в тех местах, — истина... Как я еще не умею работать!»

Каким успокоенным, бытовым будет смотреться испанский «Кабачок» по сравнению с написанными после итальянской поездки кавказскими этюдами, хотя бы с таким близким по теме полотном, как «Тифлис ночью». Все становится взволнованней и напряженней в глазах художника: затаившиеся в глубоком сумраке желтые пятна освещенных окон и дверей, полосы света, врезающиеся мерцающими просветами иссиня-черные тени. За сбитым ритмом световых всплесков встает беспокойная и загадочная жизнь ночного восточного города, словно оживающего после томительного и душного дневного сна. Художник не повторяет то, что видит, а переживает увиденное — увлеченно, темпераментно и чуть любопытно.

После долгих беспокойств по поводу исчезнувшего на Кавказе «Костеньки» — как же не любит Коровин никакой переписки! — Н. В. Поленова сообщает мужу, что привез он из поездки «одни пустышки» — этюды, как всегда, небольшие, как будто незаконченные, «сырые».

Ведь на самом деле в той же «Покупке кинжала» пятном помечена фигура сидящего в глубине старика, росчерком кисти нарисована фигура держащего кинжал горца и очень приблизительно намечен костюм второго. Зато очень точно схвачена атмосфера происходящего действия, почти благоговейная сосредоточенность участников. Каждый из них по-своему тронут торжественностью и необычностью минуты, и «скоропись» цвета, к которой прибегает Коровин, становится как бы составной частью «образа чувств», как он сам любит говорить. Несколькими годами позже, увлеченно рассматривая собрание Люксембургского музея в Париже, полотно Бастьен Лепаж, Бона, художник бросит примечательную фразу: «Это разрешение задачи живописи и только (это много), ну, а где же художник?»

Сейчас трудно себе представить, чем эти два таких разных человека напоминали современникам друг друга — Коровин и знаменитый итальянский певец Анджело Мазини, выступавший в антрепризе Частной оперы. Прическа, манера носить бороду, усы или темперамент, то внутреннее родство художников, которое в жизни сделало их друзьями? Но едва ли не труднее понять, что их портреты — Коровина кисти В. А. Серова и портрет Мазини кисти Коровина — были написаны, по сути, одновременно, вскоре по возвращении из Италии, все в той же долгоруковской мастерской. Серов не только некоторое время работал у Коровина, но и позднее снял себе мастерскую рядом с ним.

Конечно, если всмотреться по-настоящему, на серовском полотне нет ни солнечного, ни улыбчивого «Костеньки». Светящаяся голубоватым отсветом плоскость стены, игра рефлексов на белой рубашке, яркие полосы диванной подушки рождают обманное ощущение праздничности, которой нет в лице Коровина. Его сосредоточенный взгляд тяжело прячется в прищуре глаз, куда

более серьезный и ушедший в себя, чем обещает светлая и беззаботная атмосфера мастерской. И все же по сравнению с ним Мазини наделен гораздо большей напряженностью, внутренней значительностью.

На фоне темной стены, в глубоком красном кресле рисуется фигура сидящего певца. Широкими, свободными мазками помечен небрежно распахнутый сюртук, сдвинутый набок пышный галстук, резкое белое пятно мягкого воротничка, рука с небрежно зажатой папиросой. Скупая и вместе с тем бесконечно богатая теплыми светящимися оттенками гамма красок как ощущение живой полнокровной жизни. Такими же стремительными крупными мазками вылеплено смуглое лицо певца, молодое и почти скорбное в своей сосредоточенной внутренней жизни.

Со временем на вопрос дочерей, каким певцом был Мазини, Шаляпин ответит: «Это я, ваш отец, певец, а Мазини был серафим от бога». Коровин всю жизнь будет обращаться к имени Мазини почти так и совсем иначе. Для него это огромный талант, помноженный на титанический труд, и предельная самоотдача профессии, когда единственным смыслом жизни становится искусство. «Я не заметил, что трудно ли играть Рубинштейну, Сарасатэ... петь Мазини, Шаляпину. Нет, они спрятали труд — об нем не надо вам, зрителям, знать. Искусство много трудней труда, но оно искусство — в нем не должно быть видно труда, а потому художник думает и знает, что труд артиста — другой труд». И именно эта формула жизни Мазини оживает в живописи коровинского портрета.

Этюды, картины, все новые и новые, все более многочисленные, изо всех мест, где только удастся побывать Коровину. 1888-й — Жуковка, Владимир и его окрестности, Италия. 1889-й — Париж, Мариуполь, Абрамцево, Кавказ. 1890-й — Кострома и Волга. 1891-й — снова



*Итальянский певец Анджело Мазини.*

Владимир, теперь уже вместе с не устоявшим перед соблазном совместной работы Серовым, Отрадино и подмосковная деревня Медведково, славившаяся своей живописностью и особенно популярная после того, как в 1884 году Валерий Брюсов посвятил ей целый очерк, Петербург, так и не сумевший привязать к себе художника. 1892-й — Власово под Волоколамском, где появляется запись в рабочем альбоме: «У меня рисуются долины Кавказа, как бы я хотел написать вечер в Грузии, а мне предлагают жить в глуши, в деревне, но и там есть хороший дом, его хорошо написать утром, он огромный и мрачный, глухой как гроб, и что же — я даже не знаю, на что купить красок. А я доньше доброе имел спеть людям — песню о природе красоты». Кажется, мысль высказана, но почерк говорит о минутном колебании, нерешительности. И вот рядом продолжение, еще полное непережитого отчаяния: «Меня душат слезы. Не человеком ли я относился ко всем, не добряком ли? О, друзья, друзья! Как трудны бывают минуты моей жизни, а все готовы осудить меня и быть мне недоброжелателями... А я вот русский, и все есть, чтобы стать лучшим художником, и что же? Нет ответа. Глухо, а время все идет...»

Жизнь требовала стать более расчетливым и скупым на свой талант, думать о завтрашнем дне и рассчитывать свои силы, средства, предвидеть возможных заказчиков и идти им навстречу. Ведь есть уже имя, разговоры о таланте, успех — пусть в театре, признание — пусть пока больше среди своих же товарищей-художников. Но обратить все это в звонкую монету расчета Коровину не дано, да он бы и не хотел такого умения. Жуковские этюды с искренней радостью он оставит учителю — они и сегодня составляют собственность Дома-музея В. Д. Поленова в Тарусе. Итальянские, кавказские этюды сделаны слишком для себя, чтобы не только расстаться с ними — просто показать их на выставке. Этю-



*Деревня Тургенско.*

ды Азовского моря вообще не увидят света — Коровину все будет казаться, что не удалось найти в них «мотива». Ведь запишет же он себе для памяти рядом с карандашными набросками: «Пейзаж не писать без цели, если он только красив,— в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словом, это так похоже на музыку». Если тот единственный звук не найден, этюд, картина теряли всякий смысл, становясь всего лишь упражнением руки и глаза. Но если такого рода гаммы могут быть полезны для музыканта, они, в представлении Корсвина, всегда вредны и опасны для художника, раз в них живопись теряет свою соотнесенность с внутренним миром художника.

Нелегко давались Коровину первые ученические выставки. Похвалы критиков не могли облегчить конфликта с училищным советом. Непрост был его путь на периодические и общедоступные выставки Московского общества любителей художеств: его покровители считали своим долгом деятельно вмешиваться в пути развития искусства — чего не позволишь себе за собственные деньги! И как ирония судьбы — все становится простым и легким в Париже. По-видимому, в первый же свой приезд Коровин пробует показать в местных галереях свои испанские этюды. В 1887 году он уже участник выставки Международного общества художников. Выставка проходит в известной галерее Жоржа Пти, и соседство корвинского полотна — он показывает этюд обнаженной модели — с работами таких широко известных мастеров, как Уистлер или Гастон Ла Туш, говорит о полном признании русского новичка. Годом позже Коровин участвует в такой же выставке в Монако видами Марсея и этюдами натурщиц, и с этого времени он желанный гость многих парижских галерей — найти покупателей его полотно дело нехитрое для галериста, но самому Коровину



Осень.



это безразлично. Его давняя и неизменная мечта — передвижные выставки.

Конечно, имеет значение обаяние имен старых любимых мастеров. С каким неожиданным удовольствием вспоминает Коровин, что написанная им в конце восьмидесятых годов картина «Неудача» примирила с ним и его поисками Прянишников: «Выходило так, что Ларион Михайлович до досады жалел меня, что делаю не то, что нужно, и все только живопись для живописи. И только когда я написал охотников и одного, который в галерее Третьякова, мне немножко простил, да и то не очень». А ведь был это, кстати сказать, прямой вывод из итальянских открытий, разве что перенесенный на почву русской природы и наделенный чертами жаира: молодой парень с ружьем, недоуменно смотрящий в небо вслед улетевшей дичи. И как ни характерна сама по себе фигура охотника, выражение его лица, куда сильнее построение картины, чувство художника, в котором она написана. Серая, промозглая мгла, кутающая землю, скрадывающая рисунок трав и кустов и рождающая под высоким и светлым навесом холодного непогожего неба щемящее чувство тоски.

Не менее остро откликается Коровин, как и другие художники его поколения, на самую возможность избавиться от опеки меценатов, зависимости от них, которую давало Товарищество передвижных выставок. Как ни была «благодетельна» и подчас даже щедра рука мецената, она никогда не отказывалась от возможности указать, направить, руководить, а такая «просвещенная» опека всегда была унизительна и невыносима для Коровина. «Неусыпные менторы», как с горечью отзывается о них художник. И это причина, по которой Коровин охотнее отдает свои работы для благотворительных целей, на выставки-лотереи, которые не приносили художнику денег, и всеми силами старается избежать продажи

картин из мастерской. «Эпоха и обстоятельства,— замечает он в рабочем альбоме,— когда талант еще только проявил свое начало, будут всегда гнать его до тех пор, куда он заставит себе верить. Но горе, если он будет беден, он не скоро выйдет признанным. Талант есть только то, что дает радость и жизнь нравственную».

Наконец, была еще одна и едва ли не главная причина постоянно заботиться именно о русских выставках. Коровин убежден, что те чувства, которые он испытывает сам и пытается передать зрителю, чувства, родившиеся в одной с русским зрителем обстановке, в одном ощущении жизни и отклике на нее, слишком непосредственно связаны с человеком, больше того — современным человеком, и именно ему будут понятнее во всей своей полноте и сложности.

Это каждый раз переживание — надежды, отчаяние, радость, в которых принимают самое живое участие все коровинские друзья. Первая представленная им на Передвижную картина — «У балкона». Случайная описка Поленова, который не вставил в телеграмму с именами принятых на выставку «Костеньку», и полный переполох в Москве. «Если бы ты знал, сколько мы пережили волнений эти дни,— пишет мужу Н. В. Поленова.— В понедельник пришла от тебя телеграмма с именами принятых, и Коровина там не было. Нас это так озадачило, что и сказать трудно... Вечером в десять часов явился Костенька, и произошла драма. Ужасно его было жалко и обидно, что такая талантливая вещь не понята». Но недоразумение выяснено — «сейчас явился Костенька, прыгает, кувырается».

На Передвижной выставке 1891 года появляется коровинская «Осень» и сразу же становится предметом самых ожесточенных споров и противоречивых мнений. Они возникают в совете выставки, который далеко не единодушно высказывается за ее включение в экспози-



Хозяйка.

цию. «Сегодня с утра сидят у нас Коровин и Щербиновский: в волнении, принят ли у вас Коровин. Сейчас четыре часа», — сообщает Н. В. Поленова мужу в Петербург. На следующий день: «...вчерашний день прошел в непрерывном волнении от ожидания твоей телеграммы. Коровин и Щербиновский опять приезжали вечером... Сегодня утром Коровин опять заезжал, но известий еще не было». Наконец, положительное сообщение Поленова и ответ Поленовой: «Ничей прием нас всех так не радует, как коровинский: может быть, это даст ему толчок».

При всех недоумениях и спорах за «Осень» все же подается большинство голосов, и она даже репродуцируется в каталоге, что делалось только в отношении наиболее значительных произведений. Темпераментность живописи и эмоциональная насыщенность картины вызывают восторг И. Е. Репина. Репин безоговорочно признает «Осень» лучшей по живописи на выставке, хотя рядом в залах находятся такие полотна, как «Взятие снежного городка» В. И. Сурикова, «Сиверко» И. С. Остроухова, пейзажи В. Д. Поленова, портрет Н. Н. Ге кисти Н. А. Ярошенко. «Он говорит, — передает Поленов репинские слова, — что чудесный прием, чисто испанец старинный... талант огромный».

Еще более знаменателен отклик Н. Н. Ге, который в собственных работах увлечен драматическими, раскрывающими глубины человеческой психологии сюжетами. Поленов пишет: «Много приходится о нем [Коровине] говорить, и, что странно, Ге его больше всех понял и оценил. Особенно ему нравится голова». Известное недоумение Поленова вызывалось тем, что Ге не только принадлежал к старшему поколению, но занимался почти исключительно исторической живописью. Он только что показал свою картину «Что есть истина», а на Передвижной 1891 года представил полотно «Иуда (Совесь)».



С. Н. Голицына.

И вот именно Ге очень тонко воспринимает направленность исканий молодого живописца и откликается на заключенную в них «человечность смысла и выражения».

Ге настолько заинтересовывается Коровиным, что разскаивает его на Долгоруковской, чтобы посмотреть другие работы, поговорить об искусстве. От этого посещения остается противоречивая, тронутая нескрываемой горечью запись Коровина в рабочем альбоме: «11 мая 1892. У меня был Ге, говорил о любви и прочем. Да, правда, любовь — это многое, но о деньгах он как-то от-вернулся. Увы, бескорыстность не в тех, кто о ней говорит, а в тех, кто об ней не думает. Во мне нет корысти. Я бы действительно хотел петь красками песню поэзии, но я не могу — у меня нет насущного. А если я буду оригинален, то и не пойду по ступенькам признания и поэтому принужден быть голодным».

Пусть Коровин ни с кем, кроме собственного альбома, не делится своими затруднениями, семья Поленовых о многом знает и о еще большем догадывается. И, радуясь появлению «Осени» на Передвижной, Н. В. Поленова добавляет: «Если бы только ее еще купили, то он, наверное, стал бы сейчас работать и отказался бы от декораций Саввы. Хоть бы царь купил...» Но как раз эта последняя надежда была самой нереальной.

Еще в последний год занятий в Московском училище Коровину довелось написать один из немногих в его жизни «светских» портретов — С. Н. Голицыной. Голицына сама была художницей-любительницей, ее муж состоял попечителем училища, и эта связь с художественной жизнью побуждает Голицыных пригласить к себе Коровина вместе с приехавшим в Москву известным шведским живописцем Цорном. Произшедший там эпизод Коровин запомнит на всю жизнь.

«За большим круглым столом расположились гости за чаем.

— Теперь такая живопись пошла,— говорила одна дама,— ужас! Все мазками и мазками, понять ничего нельзя. Ужасно. Я видела недавно в Петербурге выставку. Говорили это импрессионисты. Нарисован стог сена и, представьте, синее... Невозможно, ужасно. У нас сено и я думаю везде, зеленое, не правда ли? А у него синее. И мазками, мазками... Знаменитый, говорят, художник-импрессионист, француз. Это ужас что такое! Вы вот хорошо, что не импрессионист, надеюсь, у вас их нет, и слава богу.

Я смотрю — Цорн как-то мигает.

— Да, но и Веласкес импрессионист, сударыня,— сказал он.

— Неужели? — удивились дамы.

— Да и он (Цорн показал на меня) импрессионист.

— Да что вы. Неужели? — вновь изумились дамы.—

А портрет Софи написал так гладко!..

Дорогой до дома Цорн спрашивал меня:

— Это высший свет?

— Да,— говорю я.

— Как странно...

Цорн молчал. А на другой день утром он собрал свои чемоданы и уехал в Петербург и оттуда к себе в Швецию».

Теперь все повторилось на Передвижной. Императорская чета действительно приехала на выставку. Готовится реформа Академии художеств — слишком вопиющим стал разрыв между искусством официальным и тем, которое действительно пользовалось успехом и популярностью среди широкого зрителя,— искусством передвижников. Именно передвижников предполагается теперь пригласить в академию, чтобы снять конфликт и вместе с тем ввести деятельность беспокойных и оппозиционных к правительству художников в рамки государственного учреждения с его неизбежной дисциплиной и навязывае-

мым извне распорядком. Отсюда царская любезность, почти предупредительность, но никак не материальная поддержка.

Царская чета безошибочно выбирает для покупки самые ничтожные салонного толка работы. Правда, коровинская «Осень» вниманием не обойдена. Около нее происходит знаменательный разговор. Поленов записывает: «Про Костенькину картину государь сказал: «Это из школы импрессионистов». На что государыня ответила: «Я не на высоте этой живописи». А государь сказал: «Это оставляет многого желать». Разговор велся, конечно, по-французски. Это был приговор — никакого места в искусстве официальном, поддержанном государственными заказами и знаками отличия для Константина Коровина не было и не могло быть.

ГЛАВА 5  
ОТ МУРМАНА  
ДО  
ПАРИЖА

Так и в искусстве: кто очень ново начинает понимать дело, все силы того уходят на стскрытие идеи, и он зачастую гибнет, как погиб Клод Лантье у Золя в «L'oeuvre». Другие, с более слабой инициативой, проходят по мосту и двигаются вперед. Боюсь, что К. Коровин — мост.

*Из дневника В. Переплечикова*

...Бесконечными рваными рвами тянутся свинцовые волны. Живой свинец переливается из рва в ров. Тусклым отблеском старого зеркала оживает на гребнях. Густеет в сумраке глубоко запавших теней. Морозной радугой стынут в воздухе редкие брызги. Прошитоое тяжелой дрожью судно карабкается к гребню рва, повисает на переломе носом и кормой, беззвучно проваливается, чтобы, судорожно ухватясь винтами за воду, начать новый подъем. Тугой ветер рвется у низких туч, слишком тяжелых, налившихся снегопадом, чтобы сдвинуться над водой. Край земли, бурый, голый, в острых спадах выеденных непогодой камней, в яростном клочкотании грязной пены. Баренцево море. Мертвая зыбь.

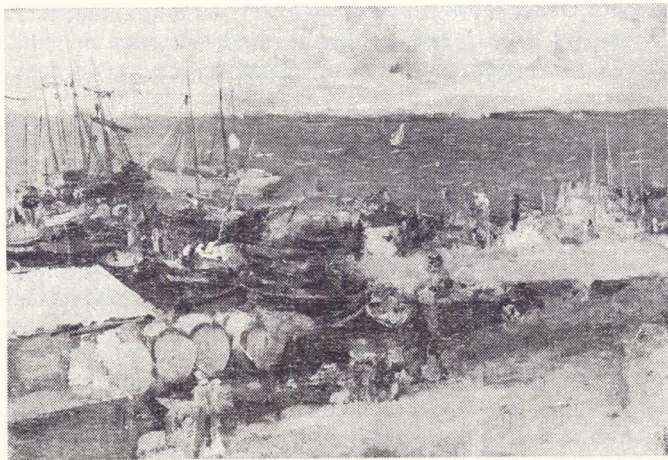
Неуловимый поворот руля. Лишнее мгновенье на гребне, и навстречу мэгучему раскату стремительно летит каменная гряда, взрезанная клочкущим протоком. Еще рывок в грохоте рухнувшей лавины — и тишина. В пологих берегах неподвижно налита густая синева. Ломким стеклом замирает прозрачный воздух. Вспыхивают яркой рыжиной на прорвавшихся всплесках солнца мертвые

валуны. Робким отсветом зелени заливается прибрежная галька. И небо в скупых расщелинах облаков начинает теплеть розовато-лиловыми перламутровыми переливами.

Бухту Иоканьгу — одну из загадок сурового Мурмана — знают и сегодня слишком немногие. В конце прошлого столетия о ее существовании не догадывался почти никто. Но побережья Белого и Баренцева морей именно тогда начали привлекать к себе интерес, необжитые, неизведанные и такие близкие от обеих русских столиц. В подъеме, который переживала русская промышленность, их не могли забыть. Сюда выбираются первые экспедиции разведать местные возможности и богатства. Рождается проект соединения Севера железной дорогой с Москвой. Все представлялось возможным, все имело смысл, но и требовало денег, а приходилось рассчитывать только на поддержку и субсидии промышленников — правительство предпочитало оставаться в стороне.

Одним из первых в новых краях оказывается С. И. Мамонтов. Хлопочет о специалистах, тем более о капиталах и, значит, о популяризации своих начинаний. Отсюда предложение Коровину и Серову поехать на Мурман, а позже показать публике свои работы. Коровин принимает предложение почти восторженно. И дело не в рассказах очевидцев — много ли они могут дать живописцу! — и даже не в архангелогородских этюдах Прянишникова, который успевает побывать на Севере в конце восьмидесятых годов. Едва ли не важнее тот дух первооткрывательства и новизны, на который так охотно откликнулся Коровин в современной русской жизни.

В середине августа 1894 года М. В. Нестеров пишет Аполлинарию Васнецову: «Из Вашего письма я узнал, что Костя Коровин и Серов поехали по поручению С. И. Мамонтова на Север в Архангельск, в выборе художников С[авва] И[ванович] оказался не находчивым;



*Архангельский порт на Двине.*

что будет делать Костенька, например, в Соловках, как он опишет природу могучего и прекрасного Севера?!»

Нестеров сам мечтал о такой поездке, но он не одинок в своих сомнениях. Многие недоумевали, что найдет для себя Коровин, такой чуткий к цвету и отзывчивый на него, на Кольском полуострове, если даже Франция после первых испанских впечатлений прошла для него как будто незамеченной. Тем более не могла отвечать его впечатлительному внутреннему складу суровость и отчужденность Севера. И это не говоря о прямом сопоставлении Париж — Мурман: Коровин направляется на Север как раз из Франции.

Когда-то, за полвека до появления первых коровинских работ, когда искусство еще делало первые шаги от условных страстей к человеческому чувству и художники,

оставшиеся в истории как романтики, учились видеть переживания живого, реального человека, самой большой загадкой и задачей было разглядеть эти чувства. Приглушенные повседневным течением жизни, они казались неразличимыми рядом с привычной ясностью и однозначностью декламации, театральной позы: ничто не происходило в жизни, и все высокое, значительное могло совершиться только в искусстве. Человеческое чувство ускользало от глаз, и невольно приходилось обращаться к тем критическим, единственным в своей напряженности моментам, когда исключительность обстоятельств заставляла человека подниматься до взлета настоящих страстей. Минуты смертельной опасности, отчаяния, гнева оживали на полотнах Делакруа, Жерико, Карла Брюллова, как и в картинах пейзажистов того же направления сцены бури, грозы, полные таинственности лунные ночи или торжественные закаты.

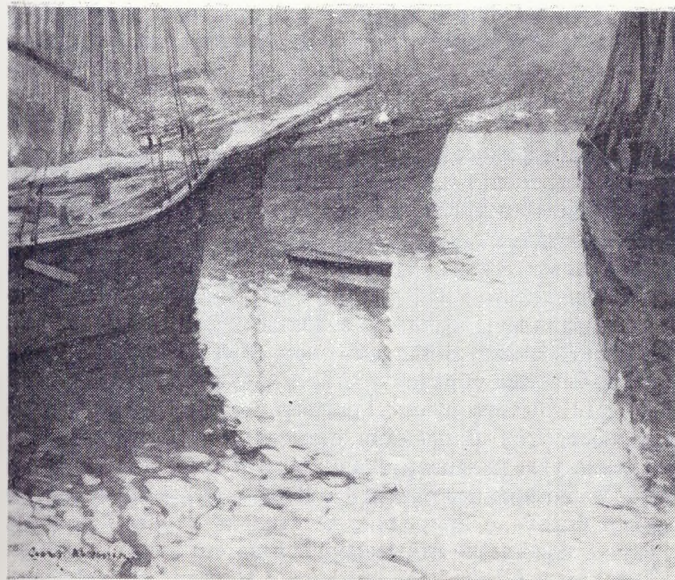
В чем-то Коровин напоминает тех мастеров в своем упрямом поиске все новых и новых впечатлений. Они не ведут к живописным путевым заметкам — такого рода отчеты о «дорожных впечатлениях» ему совершенно чужды, — но как бы обостряют глаз и чувство художника, его реакцию на окружающее. В постоянной смене впечатлений он обретает возможность, о которой пишет в письме Аполлинарию Васнецову: «Для тебя, как художника, который пишет по впечатлению, работать в другой совсем стране еще гораздо лучше, так как сильней вспоминается родина и суммируются впечатления».

То, что происходит, напоминает чудо. Чуть не впервые в жизни Коровин не испытывает потребности привыкать к новому месту, разбираться в своих впечатлениях, чтобы найти их суть. Кажется, его глазам сразу предстает главное и только главное. Взгляд не отвлекается никакими подробностями и мелочами — их нет, никаким разнообразием красок — они предельно сдержанны. По-

этому так легко сосредоточиться на своем внутреннем состоянии и выразить его предельно лаконично, обращаясь ко всем доступным живописи средствам, когда надо усилить каждый взятый цвет, его оттенок, каждый мазок и особенности того, как он положен на холст.

Ледовитый океан... В грозном раскате переливаются бесконечные, тяжело взбухающие над поверхностью воды волны. Тягучие, плавные мазки словно отсчитывают их неустанное колыхание, подъемы, провалы, ледяные просветы отдельных гребешков. Призрачной размытой полосой ложится за ними далекий берег. В мутной пелене неба металлическим тусклым шаром повисает клонящееся к горизонту солнце. Вода обретает большую материальность, чем земля, большую плотность и весомость. И поэтому так понятно, почему в ней не ныряют — по ней мчатся в стремительном движении оживающие глубоким темным тоном лоснящихся тел киты. Сколько раз Коровин будет обращаться к этому образу — панно на Всероссийской Нижегородской и Всемирной Парижской выставках, которое покажет в 1901 году в Дармштадте (Германия), наконец, в постановке «Конька-Горбунка», где в декорациях 1910 года появится огромная, весело ухмыляющаяся Рыба-Кит, озорной и буйный дух все того же Ледовитого океана.

Картина, так и названная «Ледовитый океан», — не просто изображение представшего перед глазами художника вида, а то сложное переплетение ощущений, мыслей и настроения, порожденное зрелищем бескрайнего водного простора, волн, в бесконечном могучем движении обрушивающихся на берег, свинцово-серой напряженной гаммы красок. Темная масса воды, тяжелое небо, утрированное и по цвету, и по весовым отношениям, рождает пластический образ океана, где тона, краски, композиция, сама манера письма с широкими сильными мазками определены и наполнены чувством художника.



*Белая ночь в Северной Норвегии.*

Именно это полотно, единственное из написанных в тот раз на Севере, Коровин захочет показать на Передвижной выставке 1895 года. Этот образ «Окиян-моря» Коровин сохранит в одном из своих лучших театральных решений — многочисленных вариантах оформления оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко», прежде всего в мамонтовской опере в 1898 году.

«Чувство жизни» — один из учеников Коровина, Сергей Герасимов, едва ли не первый так точно скажет о подлинном смысле коровинских работ, или даже о том смысле, который приобретает полную явственность имен-

но в северных полотнах и после них становится содержанием всего, что делает Коровин. Были среди его современников художники более сложных (прежде всего в литературном их истолковании) тем, более конфликтных и драматических сюжетов, с большей склонностью к символике или философским обобщениям, но Коровин оставался единственным, кто с такой полнотой и остротой умеет передать трепетное, всегда чуть удивленное и радостное чувство жизни.

Сильные и ясные чувства, место человека в природе, его соотношение с ней рожают масштабность в отношении Коровина к каждому возникающему перед ним на Мурмане мотиву. В определенном смысле это аналогия с масштабностью образов и чувств Врубеля. Лодки на берегу каменистого ручья Трифона, неказистые бревенчатые постройки Лапландии становятся в ощущении художника утверждением значимости и силы человека, его воли и способности устоять в неравной и непрекращающейся борьбе с природой, не столько суровой к нему, сколько вообще не отзывающейся на его существование. «Коровин и Серов возвратились с Севера. Зябли, голодали, а все-таки написали массу этюдов» — так заканчивается в начале октября 1894 года первая северная эпопея Коровина.

Коровин все тот же и в чем-то уже не тот. Никогда он так много не говорил и не дискутировал по вопросам искусства. У него складывается кружок постоянных собеседников и спорщиков — А. М. Васнецов, А. Е. Архипов, В. В. Переплетчиков, Константин Бальмонт, очень разные по своим позициям в искусстве. Записные книжки Коровина говорят о стремлении разобраться в творческом методе современных и тоже очень разных живописцев. Среди них и ближайшие друзья — Серов, Левитан, и западноевропейские мастера, вроде Цорна, Жильбера, Рипль Роне. Вместе с Серовым Коровин приходит



*Зима в Лапландии.*

к мысли открыть собственную школу, а в преддверии реализации своих планов радуется успеху организованной общими усилиями выставки одаренного молодого живописца врача Л. Ф. Пищалкина, повторившего их северную поездку, окружает себя художнической молодежью, среди которой и Павел Кузнецов, и Александр Средин, и Николай Тархов.

Со временем, оглядываясь назад, Коровин будет удивляться, каким хлопотным и многотрудным окажется этот 1894 год. В апреле Первый съезд русских художников, собравшийся, чтобы почтить дар П. М. Третьякова — передачу его галереи городу Москве. Коровину досталось писать большое панно с крымским видом для



зала собрания. Потом Париж, Север и ближе к зиме выставки.

На периодической выставке Общества любителей художеств в Москве, где Коровин показывает большинство северных этюдов, по отзыву очевидцев, «первенствуют: Левитан (пастель), Серов, Ап. Васнецов и К. Коровин». М. В. Нестеров добавляет: «Выставка имела большой успех среди публики и много раздоров среди художников». Ряд коровинских этюдов был продан, а один решает приобрести для себя П. М. Третьяков, и в марте следующего года Мамонтов пишет ему: «Посылаю Вам, дорогой Павел Михайлович, приобретенный Вами этюд К. Коровина. Сто рублей, присланные Вами, я получил, но расписки Коровина сейчас прислать не могу, так как его нет дома».

Сто рублей — едва ли не самая низкая цена из всех существовавших на выставках — объяснение того, почему так мало изменил успех 1894 года материальное положение художника. Впрочем, как смеялся сам Коровин, на цены и деньги ему никогда в жизни не везло: родился не под той звездой, а добиться другой не умел и не пытался. И все-таки теперь можно было говорить о признании, долгожданном, выстраданном, московском.

...Это даже не улица — проулок между кирпичной громадой растянувшегося на квартал казарменного дома и притиснувшегося к нему боком двухэтажного особняка. После широкого разлива площади, неожиданно быстро затянувшейся густым садом, — поди узнай бывшее Болото с крутыми желтыми булыжниками и щепотками упрямо пробивавшейся щетинистой травы! — сюда сразу не попасть. Стремительный разворот машин проходит в стороне. Прохожих здесь почти нет. Высоко в небе росчерк кремлевских башен, впереди грузный наплыв Дома Правительства, обсерваторский купол кинотеатра «Ударник». И разве заблудившись или заглядевшись на них,



Летом.

можно свернуть в неприметный проезд. Свернуть и — застыть.

В узком кадре темных стен стремительный взлет Ивана Великого таким, каким его не увидишь ниоткуда и никогда — легкого, неудержимо уносящегося к своему просвеченному золотом куполу. И каждый шаг к невидимой за всгающими парапетами реке — шаг его горделивого роста. У самого вылета на набережную белокаменный столп встанет самым стройным, самым торжественным, таким, каким он казался в годы голода и волнений предсмутного времени людям, которые его строили. И уже ни открывшиеся в стороне кремлевские соборы, ни башни, ни пестрота маковок Василия Блаженного не могут это звучание ни снизить, ни приглушить. А потом, когда поворачиваешься к кирпичной подслеповатой громаде, рядом, совсем по-иному становится понятным, почему сюда, в бывшее Кокоревское подворье, приезжали так часто и охотно П. И. Чайковский, И. Е. Репин, Л. Н. Толстой, В. Д. Поленов, Виктор Васнецов, В. В. Вережцагин: Москва совсем особенная, в своей потаённой, никем не увиденной и не пересказанной красоте.

После поездки на Север Коровин не возвращается на Долгоруковскую. Былая мастерская, вернее комната и для работы и для жилья, ему больше не нужна, но и новой он обзаводиться не хочет. Коровин выбирает для жизни Кокоревское подворье, гостиницу «на Болоте», как говорили москвичи, такую большую, что там легко было затеряться. Даже писать Коровин предпочитает здесь, не связанный никакими обязательствами по отношению к постоянному жилью.

«Многоуважаемый Сергей Васильевич! — пишет он в январе 1896 года художнику С. В. Малютину. — Я имею художественный заказ поспешный и сложный. Не захотите ли мне помочь в его исполнении. Я бы приехал к Вам и объяснил подробно, но, к сожалению, только встал

с постели — был тяжело болен. Не побываете ли у меня? Мой адрес: Кокоревское подворье за Моск[вой] рекой». Коровин не преувеличивает: болезнь — это тот недуг, которым он заболевает на почве нервного истощения и переутомления вскоре после первого возвращения из Парижа. Рецидивами болезнь проходит через всю его жизнь, мешает работать, обрекает на бессонницу. Правда, Коровину посчастливилось сразу же столкнуться с доктором Лазаревым, который становится одним из самых близких ему людей. Лазарев помогает Коровину бороться с болезнью и скрывать ее от других, бесплатно лечит, а в случае необходимости помещает у себя дома. И эта опека оказывается настолько старательной и умелой, что о недуге Коровина годами не догадываются даже друзья, даже бесконечно расположенная к нему семья Поленовых, где по-прежнему он проводит немало времени.

Зато и заказ — событие, которому предстоит многое изменить в жизни художника. На 1896 год назначается Всероссийская художественно-промышленная выставка в Нижнем Новгороде, и Мамонтов решает использовать в связи с ней опекаемых им художников. Коровину поручается оформление павильона Северной железной дороги. Там нужны были панно пейзажного характера.

«В Нижнем Новгороде, — рассказывал впоследствии Коровин, — достраивалась Всероссийская выставка. Особым цветом красили большой деревянный павильон Крайнего Севера, построенный по моему проекту. Павильон Крайнего Севера, названный «двадцатым отделом», был совершенно особенный и отличался от всех. Проходящие останавливались и долго смотрели. Подрядчик Бабушкин, который строил, говорил:

— Эдакое дело, ведь это што, сколько дач я построил, у меня дело паркетное, а тут все топором... Велит красить, так верите ли, краску целый день составляли, а

составили — прямо дым. Какая тут красота? А кантик по краям чуть шире я сделал. «Нельзя, говорит, переделывай!» И найдет же таких Савва Иванович, прямо ушел бы... только из уважения к Савве Ивановичу делаешь. Смотреть чудно — канаты, бочки, сырье... Человека привез с собой, так рыбу прямо живую жрет. Ведь достать этдакова надо же!

Ну что,— сказал он Савве Ивановичу,— сарай и сарай. Дали бы мне, я бы вам павильончик отдал в петушках, потом бы на дачу переделали, поставили бы в Пушкине».

Действительно, для развеселой подмосковной дачки павильон никак не подходил: открытая конструкция ничем не украшенных стен, крутые скаты простых крыш. Недостаток воображения художника или — конструктивизм?

Художник не может не любить старины, художник не может не предпочитать ее тайно или явно успехам техники, промышленного производства. И если сегодня эта формула сохраняет для многих свою силу, для прошлого века она и вовсе представлялась абсолютной. Кто же из живописцев предпочитал тогда паровозы лошадям, фабричные трубы колокольням, безликие доходные дома северным избам! Но с Коровиным не так просто. Он бесконечно далек от романтики патриархальной жизни. Он пишет избы, потому что они существуют, потому что они — современная ему действительность, но это для него только внешняя сторона жизни, ее формы, и притом отживающие формы.

Коровин на редкость остро чувствует тот ветер перемен, тот дух новой жизни, который отзывается в России с ее ростом заводов, фабрик, строительством железных дорог, освоением новых районов. В 1914 году он одним из первых в Москве приобретает автомобиль, предпочтя его даже мастерской (откуда бы взять средств и на то, и



Н. Д. Чичагов.

на другое!), потому что ему кажется — этюд, написанный из автомобильного окна, будет больше отвечать современному видению. Если это заведомое преувеличение, то, во всяком случае, и характеристика ощущений художника, его отношения к окружающему. Коровину и в голову не придет скрывать, что в Кокоревском подворье его привлекает не только вид на Кремль, но и, казалось бы, чуждый пейзажисту эффект первых электрических фонарей, которые здесь, как и на Каменном мосту, зажглись еще в 1883 году, — теплое желтое свечение, совсем по-особенному воспринимавшееся у древних стен. Ему нравятся даже покрывшие Болотную площадь похуже на позднейшие самолетные ангары лабазы из гофрированного железа, сменившие здесь после Политехнической выставки 1872 года бывшие амбары хлебной биржи.

Эти факты не принято соотносить с историей искусства, тем более с творчеством отдельных живописцев. Действительно, какое отношение к живописи Коровина могло иметь то, что Москва со времени его рождения и до открытия Нижегородской выставки численно выросла втрое — с 360 000 до миллиона с лишним человек, что в 1872 году по ней прошла первая конка, а в 1899-м первый электрический трамвай. Кстати сказать, его первая линия лежала через любимый район Коровина — от нынешней Пушкинской площади по Малой Дмитровке, Долгоруковской, Новослободской, мимо Сущева до самой Бутырской заставы.

Появляются первые районы сплошной новой застройки. Еще в годы занятий Коровина в Московском училище это Марина роща, Девичье поле, нынешний ипподром. Буквально на его глазах сменяются металлическими деревянные мосты через реку — в 1872 году Москворецкий и Краснохолмский, годом позже Крымский, последним Большой Устьинский. В 1888 году заканчивается строительством и начинает работать Московская город-

ская электростанция. А дома, менявшие облик улиц, по которым приходилось ходить каждый день! На Мясницкой — Кирова прямо напротив окон училища Почтамт и доходные дома страхового общества «Россия», растянущиеся по всему Сретенскому бульвару. Жилые корпуса в сторону Лубянской — Дзержинского площади, начатый строительством в 1872 году Политехнический музей, все московское «Сити» — Китай-город вплоть до одного из лучших образцов раннего конструктивизма — дома Московского купеческого общества, где ныне помещается на первом этаже автомат-закусочная «Москва», или «Боярский двор» на скате холма, обращенного к площади Ногина. В своем проекте нижегородского павильона Коровин просто откликается на наиболее передовые строительные тенденции тех лет, которые были ему внутренне близки.

«От всей души и с полной радостью я приветствую новое искусство и всякое искание языка красоты, — будет писать Коровин в 1921 году. — Как интересно смотреть произведение талантливой оригинальности, как интересно слушать Шаляпина: всегда ново. Как интересно смотреть Рембрандта или удивляться и восхищаться, смотря греческую танагру, в которой столько нового, сколько у Сезанна. Да это даже по ценности одно и то же — Танагра и Сезанн».

В этом неожиданном сравнении есть оттенок, очень характерный для взглядов Коровина. Тогда как полотна Сезанна относятся к так называемому «большому» — станковому искусству, греческие статуэтки из Танагры снят прикладной характер. Их делали многочисленные мастера, и были они доступны самому широкому кругу людей. Точка зрения Коровина, которую он будет с этого времени самым настойчивым образом отстаивать, — прикладное искусство, как наиболее доступное и широко распространяющееся, должно стоять на одинаковом со

станковой живописью художественном уровне. Только «упадочность нашего времени, — скажет он ученикам, — создала из декоративной живописи дешевку, то есть так называемых уборщиков, а потому их произведения и мертвы, бездушны, и мастерство их плохо».

В образовавшемся в 1893 году Московском товариществе художников, объединившем в основном художническую молодежь. В. Д. Поленов задумывает организацию передвижных народноисторических выставок для деревни со специальной программой по русской истории. Коровин деятельно участвует в этом начинании, но он добивается введения и другого раздела. Как писал журнал «Искусство и художественная промышленность», «при выставке, в виде опыта, предполагается устроить отдел художественной индустрии, архитектурных проектов, имеющих чисто художественный интерес, помимо своей специальности». Коровин, как и все участники Поленовско-Абрамцевского кружка, живо откликается на очень характерный процесс, который переживает в эти годы русское искусство.

Еще недавно ограниченный стенами своей мастерской и залами далеко не многочисленных выставок, художник оказывается необходимым и в архитектуре, и в легкой промышленности, и в машиностроении, во все более многочисленных отраслях производства, куда впервые начинает вторгаться изобразительное искусство. Условно говоря, менялись формы контактов человека с искусством, а вместе с ними и язык последнего. Его новая пластическая основа требовала от художника более глубокого и органичного представления о существе изобразительных средств, которыми он пользуется.

Если раньше для оформления ткани или создания образцов мебели достаточно было обладать известным набором приемов, варьируя которые мастер составлял, «сочинял» новую модель, то теперь от художников тре-

буется мышление, способное выразить в любой форме мировосприятие современного человека. Поэтому мастера, действительно отвечавшие требованиям своего времени, одинаково легко работали в области архитектурного оформления, планирования интерьеров, росписей, которые впервые начинают применяться в таких огромных масштабах, проектирования предметов широкого потребления — от тканей до посуды и мебели. Именно так работают Поленов и Елена Поленова, Врубель и Коровин и многие другие, для которых совмещение станковой живописи и прикладного искусства становится обязательным условием творчества, как сочетание разных форм выражения художественного образа — смысл опытов Абрамцевского кружка. Разносторонность интересов становится особенностью современного художника.

«Стараюсь создать в просторном павильоне Северного отдела то впечатление, вызвать у зрителя то чувство, которое я испытал сам на Севере. Вешаю необделанные меха белых медведей. Ставлю грубые бочки с рыбой. Вешаю кожи тюленей, шерстяные рубашки поморов. Среди морских канатов, снастей — чудовищные шкуры белух, челюсти кита». Коровин очень точен в определении своей цели, и этой же цели создания пережитого им образа земли служат и строгие — «нейтральные» — формы павильона, и его необычная окраска, и характер экспозиции, и, наконец, огромные панно — «Кит», «Ловля трески», «Северное сияние».

Художник не повторил даже сколько-нибудь приблизительно ни одного из натуральных этюдов, и вместе с тем в панно легко угадать по ощущению каждый из них. Отдельные впечатления как бы совмещаются в один многогранный, но цельный аккорд. Отсюда рождается своеобразие композиционных построений — случайных на первый взгляд и монументальных по существу, трактовка сведенного к единой, но очень сдержанной тональности

цвета, широкой, но подчиненной графическому началу живописной манеры.

Интересная проба сил живописца не остается незамеченной. На фрески специально ходят смотреть художники, и Поленов замечает: «Северный павильон с Константиновыми фресками — чуть не самый живой и талантливый на выставке».

Со временем Коровин припомнит и еще одно обстоятельство, связавшееся с его работой над нижегородским павильоном, — близкое знакомство с Шаляпиным. На время выставки Мамонтов организовал в Нижнем выступление Частной оперы, в которую на этот недолгий срок был приглашен в качестве гастролера и Шаляпин.

«Можно посмотреть? — спросил вошедший в павильон художник и очень высокий молодой человек в длинном сюртуке, блондин со светлыми ресницами серых глаз.

— Смотри, — ответил [ненец] Василий.

Тюлень Васька высунулся из квадратного чана, темными глазами посмотрел на блондина, крикнул: «ур-а...» и, блеснув лапами, пропал в воде.

— Это же черт знает, что такое! — крикнул, отскочив, высокий молодой человек, отряхая брызги, попавшие ему в лицо от всплеска тюленя.

«Где это я видел этого молодого человека?» — подумал я.

Василий, не обращая внимания на его присутствие, выпил рюмку водки и съел живую плотицу. Молодой человек в удивлении смотрел прямо ему в рот.

И вдруг я вспомнил: «Это Шаляпин!»

Воспоминание, говорящее о редкой не только зрительной, но и слуховой памяти художника: двумя годами раньше в Петербурге ему довелось быть на прослушивании никому не известного певца-баса, далеко не слишком успешно пробовавшего свои силы на казенной сцене Мариинского театра.



Н. А. Морозов.

...От станции метро на углу площади Свердлова и проспекта Маркса людской поток словно прочерченной дугой разворачивается к Большому театру, дробится у его колонн — трудно отказать себе в радости пройти у самых дверей, будто с билетом, будто на спектакль! — закипает у горловины Петровки. Редко одинокая фигура оторвется от привычной дуги к боковому фасаду театра. Подъезды здесь всегда закрыты. Проулок за театром давно перегородили полотнища декораций, обхваченные сквозной решеткой. Взгромоздившийся на пригорок дом напротив кажется такой же, только уже отслужившей свой век декорацией — кирпичный, мелкооконный, бурый, в наслоившихся рядах этажей. И трудно себе представить, что когда-то в нем размещались казенные квартиры артистов казенной сцены — Большого театра, и удостоиться такой квартиры значило стоять высоко в глазах и публики и, конечно, начальства. За углом тихий проулок — Каретный, как его когда-то называли, и на нем высокая стена, глухая, в росчерке изломанных железных лестниц. Никаких украшений, лепнины, никаких колоннад и квадриги с Аполлоном. Уличный фасад и вовсе не отличить от соседних доходных домов, и тем не менее это внезапно появившийся и грозный конкурент казенной сцены. Они так и продолжают смотреть друг на друга словно бы искоса, словно бы боком — Большой театр и театр Солодовникова, где начинает играть в сезоне 1896—1897 года труппа Частной оперы, теперь уже с привезенным из Нижнего Новгорода Шаляпиным.

12 декабря 1896 года Шаляпин выйдет на московской сцене в премьерке им самим выбранной и для него специально поставленной — «Псковитянке». Декорации напишет Виктор Васнецов и Коровин, но особенно займется Коровин Шаляпиным, который в созданном им обликe останется навсегда в памяти москвичей.

«Я помню, измерил рост Шаляпина и сделал дверь

в декорации нарочно меньше его роста, чтобы он вошел в палату наклоненный и здесь выпрямился, с фразой:

— Ну, здравия желаю вам, князь Юрий, мужи-псковичи, присесть позволите?»

Так он казался еще огромнее, чем был на самом деле. На нем была длинная и тяжелая кольчуга из ковального серебра. Эту кольчугу, очень древнюю, я купил на Кавказе у старшины хевсур. Она плотно облегла богатырские плечи и грудь Шаляпина. И костюм Грозного сделал Шаляпина я. Шаляпин в Грозном был изумителен. Как бы вполне обрел себя в образе сурового русского царя, как бы принял в себя его непокойную душу. Шаляпин не был на сцене, был оживший Грозный».

Все сплеталось в тугой и неразрывный клубок. «Соблазны Саввы» — теперь Частная опера располагала великолепной сценой, немногим уступавшей казенной и располагавшей достаточными техническими возможностями для самых сложных постановок, и как Коровину не пережить нового сильного увлечения театром. В одном только сезоне 1897—1898 года 12 ноября проходит премьерка «Хованщины», для которой Коровин делает костюмы и пишет вместе с С. В. Малютиным декорации по эскизам А. Васнецова, 20-го того же месяца — «Орфей», декорации для которого выполняются Коровиным по эскизам В. Д. Поленова. Наконец, 26 декабря проходит целиком в коровинском оформлении «Садко», ставший настоящей сенсацией Москвы.

Один из участников постановки вспоминал: «В подводное царство спустилось страшное глазастое чудище; оно качалось и вращало глазами, распуская огромные плавники, дно было затянато морскими водорослями, в пролетах светились морские звезды и проплывали через сцену затейливые рыбы и разнообразные морские обитатели причудливых форм и красок; освещенное морское дно казалось волшебным царством, где на самом деле

Садко повенчается с царевной Волховой,— так верилось, ибо картина зачаровывала. Не менее колоритным и красочным зрелищем получилось «Торжище» с расписными, резьбой украшенными, кораблями. Красавец «Сокол-корабль», готовый к отплытию с Садко и его «дружиной хороброю» в чужие страны, давал яркий, солнечный, красочный аккорд, и сказка выливалась в необыкновенные, мажорные радостные настроения...»

Но Коровин не ограничивается одним оформлением спектакля. Он видит его образ в действии и теперь деятельно начинает вмешиваться и в постановку, тем более что роль оперного режиссера продолжала оставаться ничтожной. Певец В. С. Шкафер пишет: «В «Подводном царстве» художник К. А. Коровин и С. И. Мамонтов ввели «серпантин». Кто бы рискнул этот номер, взятый с эстрады кафешантана Омона у французской этюали, пересадить на оперную сцену и его к месту и к стати использовать?.. Ритмические движения на разных плоскостях сцены танцующих фигур, очень картинно развевающиеся складки шелковых тканей, в своих преломляющихся тонах и линиях, освещенные светом прожекторов, давали иллюзию подлинной водной стихии, в момент торжества Морского царя... «Странно и непонятно,— рассуждали в публике,— такая интересная и большая опера «Садко» и не на сцене Большого театра!..»

А кому бы могло показаться не странным, как создавалась каждая постановка? Что с самого начала, с первого знакомства с партитурой, первое место отдавалось художникам? В маленьком деревянном домике все на той же Долгоруковской, где жила одна из ведущих певцов труппы, Т. С. Любатович,— сумел же Коровин приохотить к любимым местам всех друзей и знакомых! — чуть не каждый вечер собирались Коровин, Серов, Врубель, поселившийся тут же, во дворе, в крохотном кирпичном флигельке Шаляпин, актеры труппы. Обсужде-



*Сарай.*

ния, наметка образов, внешнего вида и поведения действующих лиц, бесконечное блуждание по партитуре, репетиции. Роль художника — она оказывалась совершенно особенной. Именно живописец как бы вызывал к реальному существованию, действию намеченный им эмоциональный колорит, настроенность и чувство темы. Разве дело могло свестись к так или иначе написанным задникам и кулисам? Как очень точно скажет впоследствии Н. В. Поленов, «артистам, привыкшим к известным приемам, сроднившимся с театральным шаблоном, вначале трудно было применяться к новым требованиям,



расстаться с общепринятым для известной роли костюмом, с высокими каблуками, атласом и шелком, уразуметь связь своего пения и своей игры с общей художественностью постановки. Но люди чуткие, талантливые скоро поняли весь смысл этого направления. Среди них первое место занял Шаляпин. Его, как великого художника, вообще повлекло в ту художественную среду, которая образовалась около Частной оперы...». И в это время новой увлеченности театром приходит неожиданный и огромный по объему работы заказ — Коровину предлагается одному создать и оформить русский отдел на Всемирной выставке, которая должна была состояться весной 1900 года в Париже.

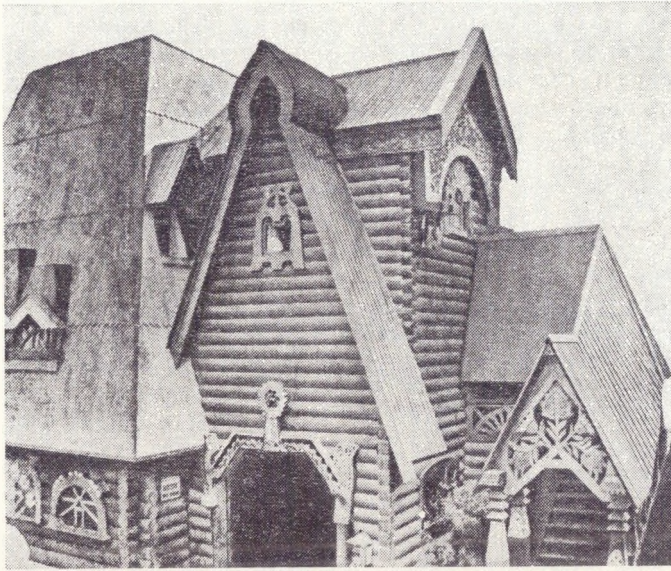
...За углом гостиницы «Националь» стеклянный кристалл нового корпуса, еще чуть чужого и уже прижившегося в устье просторной, как площадь, улицы Горького. И только где-то, в уголках памяти, еще встает, казалось, навсегда запомнившийся и так просто стершийся облик старого дома — три одинаковых этажа, простой пересчет окон, сплошная пестрядь вывесок: «Молоко», «Книги», «Хлеб» и еще какие-то ателье, какие-то затянутые занавесками, припавшие к самому асфальту витрины.

Все здесь было лучшим — и булочки, и масло, и книги в развале покосившихся прилавков над шербатым дощатым полом, щедро политым водой из садовой лейки. Как-никак самый «центр», как-никак бывшая Тверская! Зато со двора чернеющий провал подъезда, растоптанные лестницы, сумрак некончающихся коридоров. И двери — с фамилиями и без фамилий, с звонками и распахнутые настежь, чтобы легче пройти до разноголосой шумной толчеи кухни, одной на весь этаж. Да и как иначе — бывшая гостиница «Лондон» не годилась под семейное жилье. Но в те, гостиничные, годы Коровин предпочел ее Кокоревскому подворью. Было ли отсюда ближе к отнимавшему столько времени и сил Солодовниковскому

театру, или сказалаась память о Врубеле, который только что жил в «Лондоне» и здесь же в номере написал знаменитую «Гадалку», только Коровин устраивает в гостинице и свою мастерскую. К тому же новый заказ обещал на многие месяцы жизнь на колесах. Было в «Лондоне» илюдно и беспокойно, мешало отсутствие электричества — приходилось обходиться керосиновой лампой. Впрочем, все казалось слишком недолгим, временным.

Снова Север, но теперь уже берега Белого моря и Архангельск, Средняя Азия — Самарканд и Бухара, сибирская тайга и берега Енисея, Ленские прииски и берега Карского моря, Командорские острова и Байкал — как успевает везде побывать Коровин, отовсюду привезти множество этюдов! Одна только среднеазиатская часть поездки — это 160 этюдов, понадобившихся, в конце концов, только для того, чтобы создать пять выставочных панно. Друзья правы: трудно найти художника, настолько влюбленного в свой труд, настолько добросовестного в каждой возникающей у него задаче. «Писал он невероятно много и всегда с увлечением, — отзовется один из его учеников. — Очень живой, очень талантливый, очень оригинальный и непосредственный художник, он терпеть не мог никакой фальши в искусстве, а фальшь в искусстве самое большое зло, тем более фальшь, которая удовлетворяет часть зрителей ложной псевдопохожестью».

Экзотика или национальный характер? Правительство, администрация русского отдела выставки удовлетворились бы первой, да и не имели в виду ничего иного — театральное зрелище на русские темы. Но для Коровина это редкая и неожиданная возможность многое из увиденного обобщить и подытожить. Экзотика — всегда свидетельство взгляда со стороны, не связанного ни с мыслью, ни с чувством. Коровину же предстоит говорить о знакомом и слишком внутренне близком.



*Павильон Русского отдела на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Фрагмент.*

«Русская деревня» — назовут русские павильоны западные критики. Бревенчатые, рубленые, они представляли собой терем, дом, сени, навесы, даже церковь, внутри которых экспонировались произведения кустарей и народных промыслов. Конечно, впечатления от северной деревянной архитектуры у Коровина очень сильные, но он не повторяет ни одного из них, а создает как бы вариации на их темы. В них все нарочито и вместе с тем взято очень по существу. Свободное сочетание форм, открытая выявленность конструкции и та же нарочитость в орна-



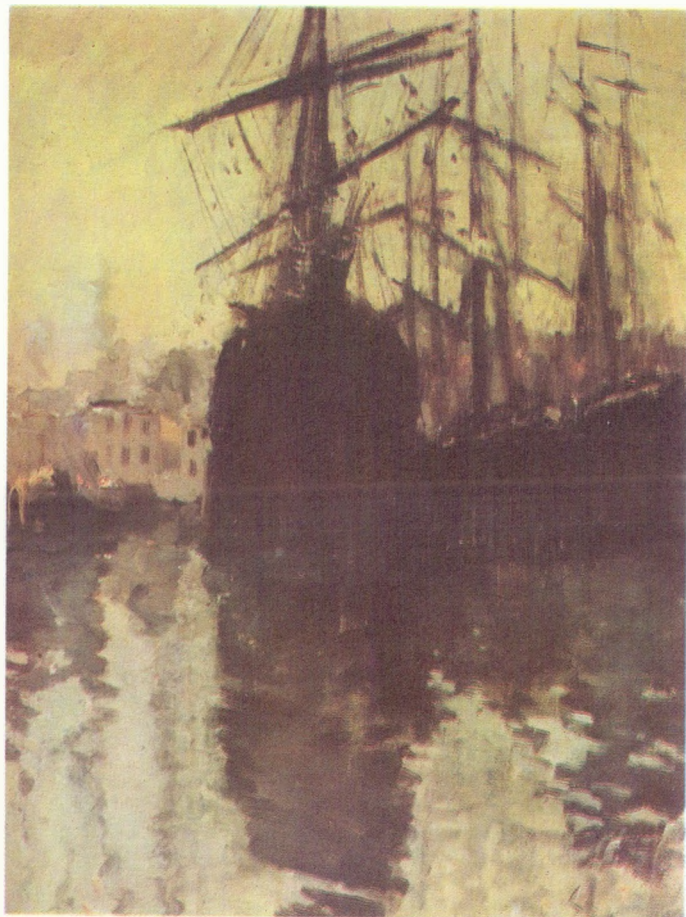
У БАЛКОНА.  
ИСПАНКИ ЛЕОНОРА И АМПАРА.



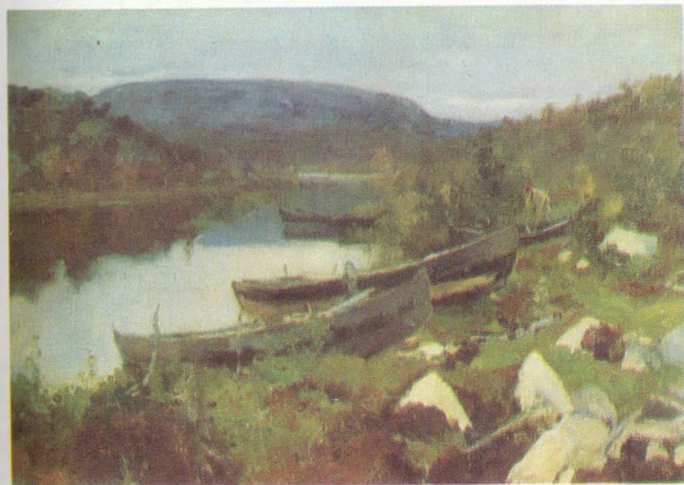
УЛИЦА ВО ФЛОРЕНЦИИ  
В ДОЖДЬ.



ПОРТ В МАРСЕЛЕ.



РУЧЕЙ СВ. ТРИФОНА  
В ПЕЧЕНГЕ.



ЗИМОЙ.



ПАРИЖСКОЕ КАФЕ.



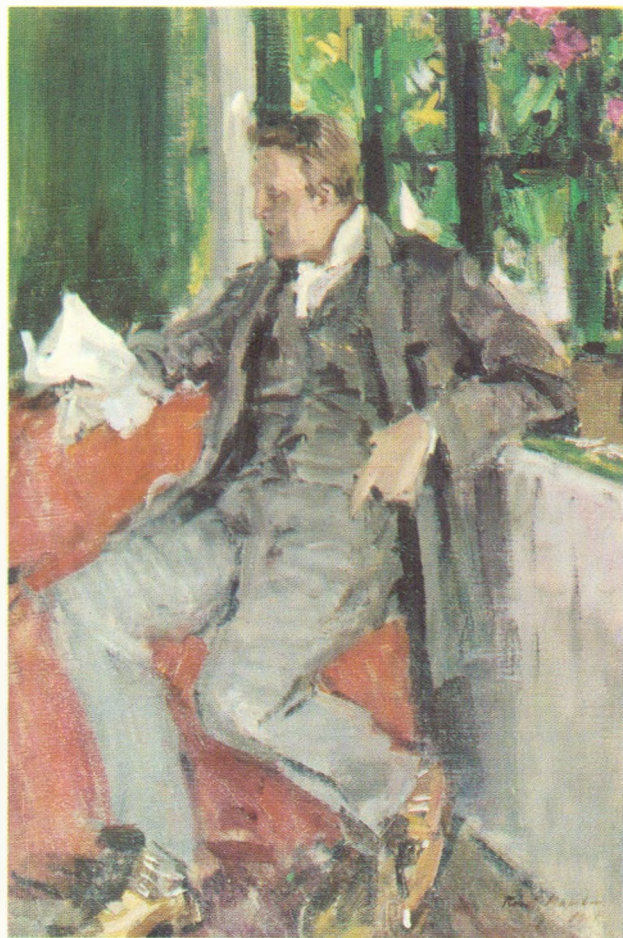
УЛИЦА ПЕРЕД ДОМОМ МАРГАРИТЫ.  
Эскиз декорации  
(опера Ш. Гуно «Фауст»).



ПЛОЩАДЬ В БАРСЕЛОНЕ.  
Эскиз декорации  
(балет Л. Минкуса «Дон-Кихот»).



Ф. И. ШАЛЯПИН.



КАФЕ В ЯЛТЕ.



ПАРИЖ.



РОЗЫ.

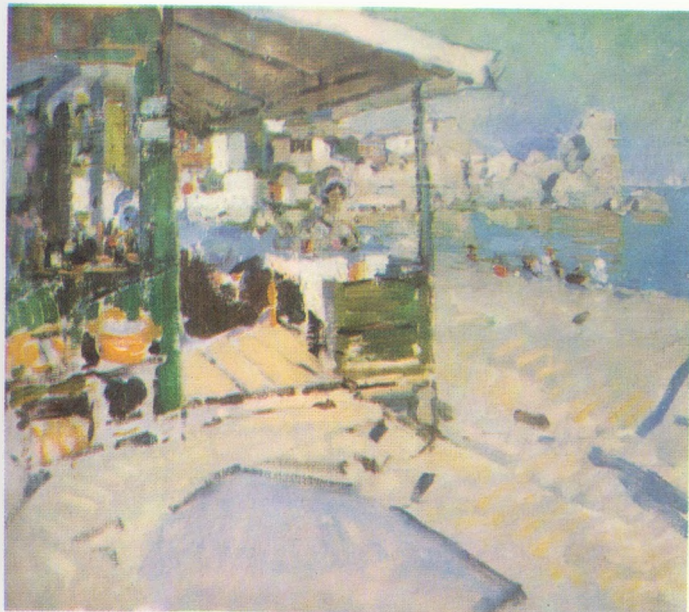




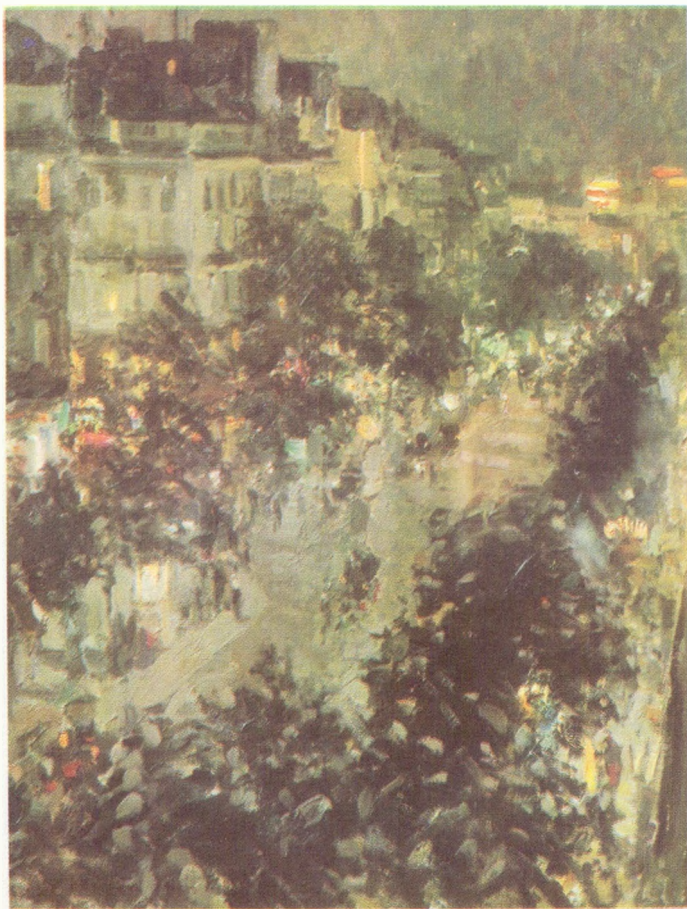
РЫБЫ, ВИНО И ФРУКТЫ.



НА БЕРЕГУ МОРЯ В КРЫМУ.



ПАРИЖ НОЧЬЮ.  
ИТАЛЬЯНСКИЙ БУЛЬВАР.



ментальной резьбе, напоминающей темпераментом своих могучих изгибов мотивы средневекового «звериного стиля» скандинавских стран, используются для того, чтобы подчеркнуть исполненный внутренней силы и монументальности образ русского Севера, скорее былинного, чем реального.

И в том же ключе эпического, но обращенного к действительности повествования решает Коровин свои фресковые росписи. На первый взгляд они разительно непохожи на его станковую живопись своей обобщенностью — Коровин нигде не изображает конкретных мест, он строит собирательный образ — и самой манерой письма. Он пишет широко, свободно, без той напряженности цветовых контрастов, которая отличает его картины этих лет. Коровин предпочитает сдержанную, словно отвлеченную от природы красочную гамму, большие ровные цветовые плоскости, живопись скорее тоновую, чем цветную.

«Видя его залы, то есть на выставке,— пишет из Парижа перед открытием один из художников,— понимаешь, что действительно он один может считаться автором всего того, что там есть... Главное, он несколькими словами может каждому вдохнуть частицу своего художественного темперамента и сделать артиста из простого ремесленника. Посмотрела бы ты, какие произведения искусства делают у него простые русские резчики, раньше бывшие... ничем не выдающимися ремесленниками».

Но никакие благожелательные отзывы, ничьи похвалы не могут вернуть Коровину душевного спокойствия. Два года напряженнейшей работы дают себя знать. Этюды, эскизы, переговоры с администрацией и руководство строительством сменяются в сплошном калейдоскопе, мешая сосредоточиться и невольно лишая уверенности в себе. С каждым выездом из привычных московских условий тоска по ним становится все острее. «Получил Ваши телеграммы, благодарю за пожелание. Дела мои неваж-



В. О. Гиршман.

ны — настроение плохое, тоскую по Москве и о всех друзьях». Другое письмо: «Петруша уезжает в Россию. Он был так рад ехать, и я бы с радостью умчался отсюда... Не пишу Вам оттого, что нечем поделиться, так как не важны ощущения. Я чувствую себя проданным человеком. Это не то, что я ждал от жизни...» И снова: «Ухожу из дому к князю в 10 часов утра, а домой прихожу в 1 час ночи. Какова служба — поймите». Именно служба — то, чего Коровин никогда не умел и не хотел применить к категориям искусства.

Очень относительное утешение — возможность показать в отделе живописи пару своих картин. Но — и это Коровин узнает первым — лучшая, только что законченная им работа — портрет Алябьевой оказался безнадежно испорченным при перевозке. Остаются все те же «Леонора и Ампара», вещь пятнадцатилетней давности на форуме международной современной живописи.

И вот, несмотря ни на что, несмотря ни на какие пережитые трудности, срывы и огорчения, успех, и какой успех! Коровин становится своего рода живописной сенсацией Парижа, а с Парижем и всего мира. О нем восторженно пишут художественные обозреватели всех стран. Самые суровые критики искусства не скупятся на слова похвалы и одобрения «высокодаровитому мастеру», которого, по общему мнению, Европе еще предстоит понастоящему узнать. Франция, Германия, Англия, Австрия, Швеция, художественные журналы, издания по искусству, газеты... «Dekorative Kunst»: «Декоративные панно русского художника Коровина, украшающие отдел Азиатской России, являются истинно художественным выражением страны, которую он представляет... И то, что Коровину удалось вычитать в душе родной земли, он передает просто, с наивной безыскусственностью и с тонким чутьем ко всему важному и существенному». Г. Муррей во французском «Энциклопедическом обозрении»:

«В залах русско-азиатского дворца пленяет и удерживает взгляд серия декораций художника Коровина. Здесь это Самарканд, там рыбацьи поселки на крайнем Севере, стада выдр, здесь пейзажи золотых рудников, девственные сибирские леса, там берега Енисея, Северное море и Командорские острова... и везде заявляет о себе пейзажист остро восприимчивый, искусно характеризующий самые разнообразные аспекты природы, мастерски фиксирующий главные особенности вещей с покоряющей поэтичностью и правдивостью, и везде раскрывается прирожденный декоратор, знающий, как передать на изобразительном языке с помощью штриха и цвета то, что он увидел и переживал».

Давно стало привычкой и традицией считать, что первым открытием русской культуры или культурной России для нынешней Европы стали сезоны русского балета в первых годах нашего века, организованные С. П. Дягилевым с участием лучших наших танцовщиков. Но не правильнее ли сказать, что этот первый занавес распахнул на Парижской выставке Коровин? Это было все вместе — образы удивительной страны, ее культуры и того отношения к ней, которое сумел раскрыть и донести до зрителя художник.

Выводы жюри вполне подтвердили восторги критики: одна золотая и две серебряные медали по отделу прикладного искусства и золотая медаль по отделу живописи за декоративные панно — пейзажи Сибирского павильона — присуждаются Коровину. И сразу по возвращении в Москву Коровин пишет Поленову: «Милый мой, никто бы никогда не поощрил меня, и поэтому никто бы не поднял мой дух, если бы не встретил Вас... Знайте, Василий Дмитриевич, что Ваш образ, искренность и честность всегда живы во мне...»

Преданный и любящий Вас всей душой  
Константин Коровин».

## ПРАЗДНИК ДУШИ И ГЛАЗА

Переворот в театральном искусстве был совершен, и возврат к прежнему рутинному театру невозможен... Из Частной оперы, сыгравшей свою роль в этом перевороте, живая струя перешла на казенную сцену, а вместе с нею и молодые деятели — художники: Коровин, Головин, Шаляпин и другие. Декоративная живопись заняла почетное место в истории русского искусства.

*Н. В. Поленова-Якунчикова*

«К. А. Коровину  
Генеральный секретарь Русского отдела на Всемирной выставке 1900 года в Париже, свидетельствуя совершенное почтение его высокоородию Константину Алексеевичу, имеет честь препроводить при сем диплом на пожалованный правительством Французской республики орден Почетного Легиона».

Успех, международное признание, но Коровин уже сделал свой новый выбор, и они ничего не смогли в нем изменить: казенная сцена, штатная должность театрального декоратора. Само собой разумеется, это не имело отношения к занятиям станковой живописью, картинами. Но решение связать свою дальнейшую судьбу с профессиональным театром и всеми вытекающими отсюда обязательствами обладало своей достаточно сложной предысторией.

Внешне все выглядело просто. В сентябре 1899 года С. И. Мамонтов был арестован по обвинению в злоупо-

треблениях при строительстве Северной железной дороги. Началось следствие. Положение Частной оперы стало критическим, и большая группа связанных с ней художников и певцов перешла на казенную сцену. Когда в июле следующего года суд присяжных полностью оправдал Мамонтова, участники его труппы были уже связаны с московским Большим и петербургским Мариинским театрами. Казалось, Коровина нельзя было не обвинить в предательстве по отношению к так много сделавшему для него человеку. Опять казалось бы...

Все это мелочи, которые на первый взгляд можно и не заметить, а заметив, только пожалть плечами: собственно, о чем говорить. Где-то в путевых итальянских заметках С. И. Мамонтов записывает, как «уморителен» в своем восторге перед открывающимися видами «Костенька» и как горят у него от возбуждения «глазенки». Кстати, «Костеньке» двадцать семь лет, возраст в прошлом столетии более чем зрелый. В другом месте упомянуто, что «Костенька принялся за этюды с надлежащей энергией». Что было надлежащим, определял, конечно, сам Мамонтов. Его сын относительно совместной поездки с отцом и Коровиным в Мариуполь замечает, что «под неуклонным и твердым давлением отца Коровин усердно занимался писанием этюдов малопривлекательного Азовского моря», которые, впрочем, впоследствии почему-то никогда не использовал. Все это с искренней симпатией и не менее искренней заботой о творчестве художника, который поражал товарищей своей влюбленностью в живопись и способностью писать везде и всегда, лишь бы не расставаться с красками.

Проходят годы. Коровину без малого сорок. Готовится к постановке «Садко», и первое слово о том, как оформить сцену, одеть действующих лиц, принадлежит Мамонтову. Он, безусловно, одаренный в искусстве человек, несомненно, великолепно понимает и музыку и живопись,

но и оставляет за собой право в своем театре проявлять собственные таланты. Он любит сам первым прочесть труппе и растолковать либретто и каждую роль, сам высказать суждение о декорациях или пройти партию с певцом. Шло ли это первенство во вред постановкам? Не всегда. Но есть черта, которую невозможно перейти: талантливый профессионал и талантливый дилетант. Мамонтов не был профессионалом. И вот полное негодование письмо Н. А. Римского-Корсакова, услышавшего «Садко» в Частной опере. При всем огромном успехе композитор еле сдерживает свое возмущение по поводу небрежно прочитанной партитуры, ошибок оркестра, недоработок хора. Виной тому «вечная мамонтовская спешка», когда каждая идея мецената должна была быть как можно скорее претворена в жизнь. И невольно встает в памяти запись из раннего коровинского альбома: «Как я принижено чувствую себя у [Тычкова]... какой-то гнет приступности и всякой спешки».

Слов нет, Частная опера давала исключительно много, но с годами, становясь зрелым мастером, Коровин все труднее мирился с тем, что кололо и в молодости. Сложнее становятся замыслы, растет требовательность к себе. Всякая личная зависимость начинает все больше угнетать. В момент самой напряженной работы над эскизами парижской выставки он находит время, чтобы попробовать свои силы на казенной сцене, и выполняет в 1899 году первую работу для нее. Арест Мамонтова ускорил исподволь созревавшее решение или — почем знать — решение, уже созревшее, которое, безусловно, было легче осуществить после определенного внешнего повода. И снова вопрос: явилось ли этим поводом одно мамонтовское дело? Возможно, несколько не меньшую роль сыграло назначение именно в 1899 году управляющим Московской конторой дирекции императорских театров В. А. Теляковского, человека, чуткого к поискам передового искус-



Улицы в Крыму.

ства, охотно поддерживавшего новаторские начала и полностью разделявшего взгляды Коровина на пути развития театра.

Верилось ли в возможность перемен именно на казенной сцене с ее огромным бюрократическим аппаратом, постоянным усиленным цензурным и собственно административным надзором, когда каждый высокопоставленный чиновник мог давать указания и высказывать свои соображения? По-видимому, да — хотя бы по одному тому, что вместе с Теляковским приходит целый ряд та-

лантливых артистов, молодых постановщиков, о которых вообще прежде никто не думал. Представляя себе смысл провозглашенных Частной оперой перемен, Теляковский не менее настойчиво стремится привлечь и художников. И вот в одном из художественных журналов 1900 года появляется заметка: «Московские художники К. Коровин, А. Головин и Н. Досекин приглашены Московской конторой императорских театров к участию в новых постановках настоящего сезона. Коровину поручена постановка балета «Лебединое озеро», им же исполнены некоторые декорации к только что возобновленной «Русалке» Даргомыжского... Художники исполняют не только рисунки костюмов и эскизы декораций, но и сами пишут эти декорации».

Ясно представляя себе возможности, но и особенности Коровина, Теляковский разворачивает перед ним великолепную перспективу работы, не связанной ни ускоренными сроками, ни средствами, ни чьим бы то ни было вмешательством. И взаимопонимание с Коровиным, беспредельное уважение Теляковского к таланту художника действительно остаются неизменными все долгие годы их совместной работы. Зато в остальном действительность далеко отходит от наметившихся планов.

Коровин знал неблагоприятные высказывания членов выставочных комитетов, жюри, встречался со сдержанными или недоброжелательными откликами печати, но что такое газетная кампания, планомерная, продуманная, полная неослабевающего пыла разоблачения и унижения, — с этим он сталкивается впервые, еще и шага не успев сделать в новой работе. Постановки далеко впереди, еще не успели наметиться первые, самые общие замыслы, а черносотенная московская печать разражается бурей негодования по поводу одного того, что бывшие художники Частной оперы оказались на казенной сцене. То, что представлялось терпимым в частной антрепризе,

было недопустимым под маркой императорских театров, иначе сказать — официального государственного признания.

«Особенно сильная агитация в печати, — вспоминает Теляковский. — была направлена против вновь приглашенных художников К. Коровина и А. Головина. Старались упрекать их не только в бездарности и декадентстве, но и в больших гонорах, будто бы ими получаемых, обременяющих средства казны. В этом отношении особенно старались «Московские ведомости», причем участие принимали не только мелкие корреспонденты... но и сам известный тогда редактор газеты Грингмут — елейный монархист, оберегатель истинных устоев старины, не выносивший ничего нового, молодого и свежего. Нападкам своим на театральные новшества он старался придать политическую окраску и лил крокодиловы слезы за бедную русскую казну. Газета была субсидируема правительством...»

В первых числах марта 1900 года, непосредственно после поступления Коровина на казенную сцену, в «Московских ведомостях» появляется статья, название которой говорило само за себя: «Декадентство и невежество на образцовой сцене». Дирекции вменялось в вину приглашение «зловредных декадентов и новаторов» Коровина и Шаляпина как утверждение «ложного и вредного направления», «развращение вкуса публики», причем Коровину противопоставлялось имя некоего машиниста Большого театра Вальца, который не только не был художником, но вообще ограничивался подрядами на исполнение декораций.

Нападки были настолько резкими, что даже Теляковский при всем своем положении высокого и подчиненного непосредственно двору чиновника оказывается на какое-то время сбитым с толку. Начало новой главы в жизни художника выглядело далеко не благоприятным, особен-

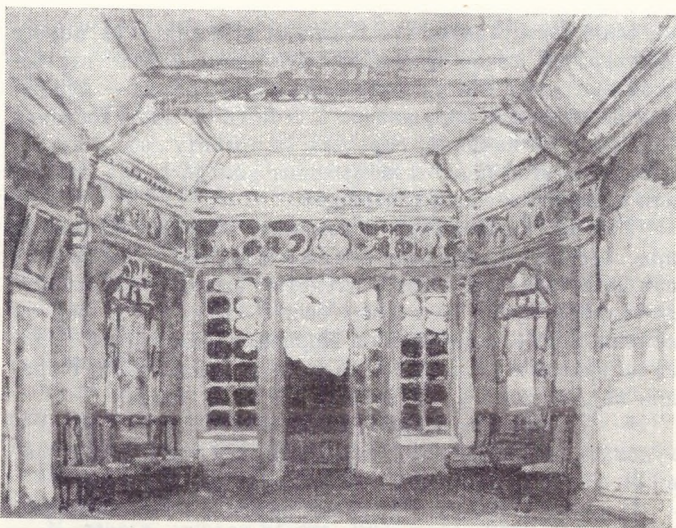
но если представить, что Коровин находился на пороге другого, не менее ответственного испытания — парижской выставки. Но удивительная метаморфоза — художник не только обнаруживает в себе силы противостоять нападкам, он начинает бороться за правоту своего искусства, и из этой борьбы не выходит уже до конца, выступая в защиту и своих товарищей.

Тот же Теляковский вспоминает эпизод с одним из престарелых «премьеров» Большого театра: «Сам он вкусом не обладал и в опере «Гугеноты» выходил петь в светло-голубом трико на старых своих ногах. Когда раз он критиковал, в присутствии Коровина, декорации Головина, называя последнего бездарным художником, Коровин не выдержал и, обратившись к нему, сказал:

— Когда носят голубое трико в «Гугенотах», тогда о художестве говорить не приходится! Вы в живописи ровно ничего не понимаете и понимать никогда не будете!»

В ноябре 1900 года Коровин вместе с Головиным выполняет новое оформление балета Минкуса «Дон-Кихот». Предсказания Грингмута оправдались настолько, что часть публики была глубоко шокирована «декадентскими малеваниями». Но среди передовых критиков складывается прямо противоположная точка зрения: «На сцене живые краски, настоящее солнце, настоящая луна, большое оживление, много веселья, много непосредственности... Настоящая живопись введена в театр взамен «живописи декоративного класса» — это дело огромной важности, обещающее целое перерождение нашей сцены».

«Дон-Кихот» — еще одно (очередное!) воспоминание об Испании, но с гораздо большим увлечением Коровин обращается к другому балету, над которым работает в 1901 году, «Коньку-Горбунку». «Площадь в Град-столице» — здесь оживает ощущение, пережитое Коровиным в Архангельске. Тесно громоздящиеся деревянные постройки как образ северной архитектуры, но без малейшего



*Кабинет в доме князя Голицына. Эскиз декорации  
(опера М. Мусоргского «Хованщина»).*

налета декоративизма, который давал о себе знать в павильонах парижской выставки. Это срубы под крутыми дощатыми кровлями, безо всякой резьбы или «сказочных» украшений. Галереи, переходы, глухие стены складов, терема. Даже дощатые мостки с архангелогородских улиц. Пестрая, шумливая толпа. Выдвинувшиеся прямо на площадь носы ярких, веселых кораблей. И надо всем тяжелый накат северного мрачного неба в разрывах клубящихся туч. И костюмы, в которых Коровин ничего не изменит по сравнению с одеждой из северных этюдов.

И вот тот же образ городской площади, сгрудившихся рубленых построек, словно выходящих на берег кораб-

лей, пестрой толпы — на этот раз спустя несколько лет в «Садко». Коровин бесконечно варьирует любившуюся картину, все теснее и теснее сдвигает постройки, громоздит их одна на другую, как на крутых откосах воложских берегов, ищет сочетания сурового каменного собора с бревенчатыми домами, наваливает бочки и ящики с товарами. И не один Новгород — или, пожалуй, даже меньше всего Новгород — встает за этой картиной. Скорее те самые Набережные Челны, которые недавно громоздились на берегу Камы сплошными ярусами построек, соединенных между собой шатким кружевом пробирающихся все выше и выше мостков.

Но этому крепкому житью-бытью, устоявшемуся, исконному, противостоят могучие крылья парусов. Сначала Коровин их только помечает, потом все сильнее и сильнее наполняет ветром. Они врываются в город, готовые взмыть через него к клубящимся на темном, будто предгрозовом, небе облакам. В «Коньке-Горбунке» — это только подробность Град-столицы, небольшая частичка ее жизни. В «Садко» — смысл быliny, апофеоз человеческой мечты, храбрости, веры. «Соколу-кораблю» уже нужно не озеро, а целое «Окиян-море» — пережитое Коровиным впечатление от Баренцева моря и Ледовитого океана — могучая и мрачная стихия, безразличная к человеку, но где есть раздолье показать и свою отвагу, и силу, и разгуляться, на удивление новгородским гостям.

Казалось бы, новая возможность для полета фантазии — двор князя Галицкого из «Князя Игоря». В эти годы переживает свой расцвет исторический пейзаж, и в частности городской пейзаж XVI—XVII веков Аполлинария Васнецова, с которым Коровин по-прежнему близок и дружен, продолжается увлечение формальной археологией, основанной на воскрешении и развитии псевдорусского стиля середины XIX века. Но Коровин находит свою точку зрения, не только далекую от всякого вымыс-



ла, но основанную исключительно на документальном материале. По образу художник принимает тот самый город с бревенчатыми частокколами и настилами первых мостовых, с домами на высоких подклетах, без развернутых крылец и с крохотными окошками, существование которых подтвердят в наши дни раскопки археологов. Коровин повторит ту же трактовку Москвы и в «Хованщине» и — что самое интересное — вопреки существовавшим представлениям в решении дома князя Василия Голицына, известного любимца царевны Софьи, не станет пытаться изобразить чуть тронутый западными новшествами боярский дом. Он точно последует за описанием голицынского палат, оставленным современниками.

И это доказательство, что блестящий живописец внимательнейшим образом штудировал «Описание документов и дел, хранящихся в дворцовых приказах» В. Викторова, единственное издание, где это описание было приведено. Отсюда в его эскизе и потолок с вделанными в него зеркалами — русская мода XVII века, о которой и сегодня знают далеко не многие историки искусства, и окна на 14 стекол, и голландские стулья в английском стиле чиппендел, обитые кожей с крупными гвоздями. И вместе с тем в исторические образы Коровина всегда входят черты, увиденные в современной ему Москве. Иван Великий в узком проеме Кокоревского подворья встает в картине «Стрелецкая слобода» из «Хованщины» в постановке 1909 года.

Работа Коровина над декорациями складывалась необычно. Он прослушивает музыку балета или оперы и начинает как бы переводить свои первые впечатления в цвет. Это бесконечное множество этюдов-эскизов, своего рода свободная импровизация цветом, где художнику так важно было найти точное выражение собственного переживания: Чайковский, Глазунов, Гуно или Глинка, воспринятые и пережитые именно им, Коровиным. Отсюда

рождается общий цветовой, собственно коровинский строй действия или картины. Как бы подробно декорация в дальнейшем ни разрабатывалась, первоначально установленный, «выверенный», по выражению одного из сотрудников Коровина, цветовой строй не изменялся.

Это не мешало Коровину вводить в отдельные планы предметы, которые не могли иметь намеренной тональности или окраски. Больше того — исполнителям и особенно исполнительницам главных ролей Коровин вообще мог предоставить возможность самим определить цвет костюма, чтобы они нашли его в соответствии со своим характером, внутренним состоянием, представлением о своем герое. Найденный художником обобщенный образ отвечал условности театрального действия — Коровин всегда следил за тем, чтобы ее не нарушить, — и вместе с тем создавал удивительно реальный мир, в котором могли естественно существовать и действовать не говорящие, как в жизни, а поющие или танцующие люди. Спектакль превращался в великолепное зрелище, театральное, художественное, где звук, цвет, актерская игра, соединяясь, рождали ту силу воздействия на зрителя, о которой каждый композитор мог только мечтать.

«Краски и формы в своих сочетаниях, — пишет Коровин, — дают гармонию красоты — освещение. Краски могут быть праздником глаза, как музыка — праздник уха души. Глаза [дарят] вашей душе радость наслаждения — краски, аккорды цветов, форм. Вот эту-то задачу я и поставил себе в декоративной живописи театра, балета и оперы. Мне хотелось, чтобы глаз зрителя тоже бы эстетически наслаждался, как ухо души — музыкой. Неожиданностью форм, фонтаном цветов мне хотелось волновать глаза людей со сцены, и я видел, что я даю им радость и интерес». Именно это глубокое и тонкое прочтение образа, его изобразительно-эмоциональное воплощение и усиление определяет то, что Коровину так безого-

ворочно доверяют композиторы не только оформление спектаклей, но и вопросы постановок. В 1903 году, например, начинается сложная и кропотливая работа по восстановлению «Руслана и Людмилы» в точном соответствии с первоначальным замыслом М. И. Глинки. И характерно, что наряду с Римским-Корсаковым, Глазуновым, Направником и Стасовым к этой работе привлекается именно Коровин.

Коровин вообще не придает значения бытовой обстановке, делая акцент главным образом на эмоциональном строе произведения. Бытовые подробности обычно используются им в несколько утрированном, подчеркивающим данный образ виде, опять-таки, как любил говорить художник, «через себя». Если это была изба в «Сказке о царе Салтане», то не типичная русская изба, каких много, а та единственная, где мог произойти разговор трех сестер и под окошком которой мог стоять, подслушивая, сам царь. Если это была Царевна-Лебедь, то художник одновременно подчеркивал в ней и человеческие черты, и те особенности, которые позволяли видеть сходство с прекрасной птицей, белой лебедушкой русских песен. «На сцене хотели паноптикум натурализма, — пишет Коровин, — верней, подделки под правду. Я думаю, что такая точка зрения неправа, потому что она вздор дешевого вкуса и полного непонимания искусства».

Те же сказочные сюжеты всегда остаются для Коровина формой выражения, хотя и очень своеобразной, переживания человеком окружающей действительности, тогда как самый характер этого отношения присущ народу и в таком виде проявляется очень полно.

Приход целой группы участников Частной оперы на казенную сцену имел исключительно большое значение для развития русского оперного искусства. Серьезно думая о полной реорганизации существовавшей в императорских театрах постановки дела, Теляковский предо-

ставляет художникам, и прежде всего Коровину, те условия, которых они не имели даже у Мамонтова. Они не только приобретают полную бесконтрольную свободу в отношении собственно художественного оформления спектакля, но и сами становятся едва ли не основной движущей силой каждого отдельного спектакля. Коровин принимает участие в составлении нового репертуара, выборе новых опер и балетов, в самих постановках, даже в режиссуре, добываясь всеми средствами того единственного цельного зрительно-музыкального образа, которое было обязательным требованием новых реалистических постановок, нового принципа исполнительства и режиссуры.

«В это время, — рассказывает Теляковский, — Шаляпин нередко приходил ко мне по вечерам с художником К. А. Коровиным, и мы до поздней ночи толковали о новых постановках, предполагая совсем заново поставить «Фауста», оперу, постановкой которой Шаляпин в этот период особенно был увлечен. Эскизы декораций и костюмов должен был делать Коровин, а режиссировать спектакль должен был Шаляпин. Все недостатки традиционной постановки «Фауста» были разобраны по косточкам, начиная с неизменного выхода к рампе хора старичков, которые были вооружены одинаковыми палками, все одинаково хромали и все носили одинаковые бороды и костюмы, и кончая появлением на площади танцовщиц в одинаковых балетных пачках для исполнения вальса. Разбирали и обсуждали каждую декорацию, трактовку ролей, движений, свет...»

По существу, здесь происходит то же самое, что в свое время происходило в мамонтовском театре. Революция оформления зрительного образа влечет за собой революцию исполнения. Тот эмоциональный образ, который создавал художник, предлагал (если не требовал!) новые принципы игры, пения, танцев. Условность выражения



*Сад Маргариты. Эскиз декорации (опера Ш. Гуно «Фауст»).*

чувств, шедшая едва ли не от «теории страстей» XVIII века, когда каждый артист обобщенно и утрированно намечал «страсть», определяющую данную арию или танец, вне временного развития характера своего героя, вне психологического осмысления роли в действии, оказывалась особенно подчеркнутой и несовместимой с предлагавшимся живописным решением. И театр подчиняется линии, намечаемой художником, поскольку в принципе та отвечала современным требованиям, предъявляемым к театру. Правильнее сказать, это было совпадение, сообщившее роли Коровина в истории нашего театра особенную значительность.



*Ночь. Серенада Мефистофеля. Эскиз декорации (опера Ш. Гуно «Фауст»).*

Даже Шаляпин постоянно учится у этих новых художников. Дружба с Серовым и Коровиным становится его своеобразным университетом: «Говорили они кратко, отрывисто и какими-то особенными словами.

— Нравится мне у тебя,— говорил Серов К. Коровину,— свинец на горизонте и это...

Сжав два пальца, большой и указательный, он проводил ими в воздухе фигурную линию, и я, не видя картины, о которой шла речь, понимал, что речь идет о елях. Меня поражало умение людей давать небольшим количеством слов и двумя-тремя жестами точное понятие о форме и содержании...

Меня очень увлекала эта ловкая манера художников метко схватывать куски жизни. Серов напоминал мне И. Ф. Горбунова, который одной фразой и мимикой изображал целый хор певчих с пьяным регентом, и, глядя на них, я тоже старался и в жизни, и на сцене быть выразительным, пластичным. Мой репертуар стал казаться мне заигранным, неинтересным...» В поисках новых решений Шаляпин постоянно обращается к Коровину.

Отношение Коровина к театру было очень личным и сложным. Один из самых прославленных художников сцены, он только в исключительных, почти невероятных случаях оказывался в зале во время спектакля. Его почти невозможно увидеть среди зрителей. Коровин десятки раз способен прослушать клавираусдуг оперы или балета вместе с исполнителями, часами сидеть на репетициях, но спектакль сам по себе всегда слишком волнует и в чем-то разочаровывает его. Он предпочитает оставаться за кулисами или и вовсе в подсобных помещениях, и это отношение полностью разделит Шаляпин. Теляковский вспоминает: «В театр К. Коровин вообще не ходил ни в Петербурге, ни в Москве. Он, как ни странно, любя театр, не любил представлений, и на них заманить его было трудно, а если он и приходил, то оставался на сцене или в режиссерской комнате. Мне он часто говорил:

— Я не понимаю, как вам до сих пор еще не надоел театр и как вы можете ездить каждый день смотреть представления».

Зато как высоко ценилось мнение Коровина о достоинствах того или иного музыкального произведения или исполнителя. Его с интересом принимают и музыканты, и с ним, безусловно, считается дирекция. Судьба ряда принятых к постановке в Большом театре опер во многом решилась благодаря благоприятному мнению или действительному вмешательству Коровина. И это прежде всего относится к композитору, над произведениями которого

он с особенным интересом работал,— Н. А. Римскому-Корсакову.

Начиная с «Садко», которого Коровин оформлял много раз — в Частной опере, на казенной сцене, для парижских постановок дягилевской антрепризы и в последние годы своей жизни в ряде оперных театров во всех частях света,— он последовательно работает над «Сказкой о царе Салтане», «Сказанием о невидимом граде Китеже», «Сказкой о золотой рыбке» и уже после смерти композитора над «Золотым петушком». Римский-Корсаков особенно близок Коровину по мироощущению, тем более своей трактовкой сказочных образов как выражения духа и характера народа.

Особенностью Коровина — театрального художника было то, что он умел сделать чудо человеческим и потому понятным и близким современному зрителю. Не фантастика во что бы то ни стало, не выдумка ради выдумки, чтобы поразить глаз — именно глаз, а не воображение,— но обращение к тем истокам, которые эту фантастику рождали в народном творчестве, желание точнее и понятнее передать душевный строй человека, всю глубину и сложность его переживаний, которое руководило безымянными создателями фольклора.

Искания Коровина находят поддержку у группы молодых постановщиков и хореографов, среди которых первое место принадлежит А. А. Горскому. И это лишний раз доказывает, что намечавшаяся реформа была органичной, рожденной всем путем развития театра. Не случайно всегда и постоянно Коровина можно встретить в кругу композиторов, музыкантов, певцов, актеров. Вопрос здесь был не в личных вкусах и привязанностях художника, а в его понимании своей роли в театре. Оформление не мыслилось им в отрыве от музыкально-исполнительского решения. Это было, по его собственному определению, требование «естественности».

Не менее важным было и то, что Коровин вводит на сцене новый костюм, решаемый в образе не только в смысле эпохи, исторической принадлежности данного персонажа, но и живописного, цветового раскрытия его характера. Впервые цвет выступает в театре в своем эмоциональном звучании с такой силой и определенностью, и это особенно ярко проявилось в оформленных Коровиным балетах, где он меньше был связан конкретным типом костюма. Поэтому Коровин отдавал безусловное предпочтение сказочным сюжетам, вроде «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Раймонды» или «Щелкунчика», где эмоциональное начало выражалось свободно и, по существу, ничем не ограничивалось.

В балете Коровин первым нарушает традиционность костюма и начинает его рисовать в соответствии со своим представлением о данном персонаже, с настроением сцены, сознательно отказываясь от классической пачки. Это новшество усиленно поддерживается Горским, поскольку оно порождает возможность большей выразительности в танцевальном рисунке партии. Но наряду с этим Коровин допускает и определенное вмешательство в решение самого исполнителя, если верит танцовщику и внутренне принимает его трактовку роли.

Если в мамонтовском театре Коровин начинал с отдельных попыток введения нового, то на казенную сцену он приходит зрелым мастером, и поэтому производимый им переворот проявляется сразу очень решительно, соответственно вызывая и резкое сопротивление среди консервативно настроенной части артистов и зрителей, и восторженную поддержку тех, кого манили новые горизонты. Это была борьба напряженная, повседневная, когда художнику приходилось противостоять подчас совершенно неувидимому и невидимому врагу. Даже в живописи Коровин никогда не сталкивался с таким непримиримо враждебным отношением к своему творчеству, как в теат-



*Торговая площадь в Град-столице. Эскиз декорации (балет Ц. Пуни «Конек-Горбунок»).*

ре. Здесь против него, как и против Шаляпина, восставала вся долголетняя, освященная временем традиция, вся слаженная и катившаяся по неизменным рельсам художественно-бюрократическая машина. Реакционная пресса открыто и неустанно обвиняла Коровина и Головина в нарушении исконно русских традиций, с одной стороны, в пренебрежении к Западу — с другой, а вообще в оскорблении общественного вкуса и антиэстетичности художественных решений.

В связи с этим Коровин в одном из писем пишет: «В сквере против Большого театра Московское Городское

управление постоянно почему-то сажает пальмы и разные причудливые растения, которые очень плохо идут, дорого стоят и требуют большого ухода, не лучше было бы посадить елки. Чем они хуже пальмы? Когда я спросил Городского Голову «почему так? Ведь вид этих пальм очень жалок», тот посмотрел на меня с удивлением и, очевидно, в душе поразился моим невежеством и резко сказал: «Ведь мы из-за границы выписываем эти породы, они акклиматизированы для нашего холодного лета и климата». — Я хотел закричать «Ура!», а надо было бы кричать «Караул!» Это верно, елка — наше дерево, потому сволоочь, а пальма заграничная... Культуры мало! Мало защиты жизни. Мало умения классифицировать людей, их ум, честь, способность, трудоспособность, их достоинство — словом, реальные силы. Неумение классифицировать личности есть уже большой грех перед своей страной и ее будущим, то есть скопление неценных энергий. Вы говорите хорошо, так оригинально, я говорю оригинальность не причем — просто стихия, а так нехорошо. А все же Шаляпин вышел оттого, что был русским театр... а ведь 80 процентов русских людей — Шаляпины».

Но если с выступлениями печати Коровин еще так или иначе мирился, поддерживаемый большой группой передовых артистов, композиторов, наконец, зрителей, то значительно хуже дело обстоит с работой в самом театре, где те же возражения непосредственно сказывались на реализации замыслов художника. Противодействие здесь было слишком реально ощутимо, хотя обычно и скрыто. «Система постоянного выпрашивания для блага дела, — замечает с горечью Коровин в письме Теляковскому, — отнимает массу нужного времени и бестолково теряется энергия». И Коровин, и Головин наталкивались на бесконечные мелкие неполадки, неурядицы, доводившие нелюдского и замкнутого Головина до приступов тяжелой

меланхолии, а Коровина — до бурных взрывов отчаяния, лишавших его на время трудоспособности и даже приводивших художника в нервную клинику.

Они набегают одно за другим — обязательства написание все новых и новых декораций. Остается непонятным, откуда брал Коровин время для их выполнения, тем более для станковой живописи, которую не оставляет ни при каких обстоятельствах. «Обязательство. Москва. 15 февраля 1907. Я, академик Константин Алексеевич Коровин, обязуюсь перед Дирекцией императорских театров предоставить к 15-му ноября 1907 г. в Московский Большой театр декорации к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила», состоящие из двенадцати картин...» Девятнадцатое декабря того же года: «...обязуюсь... предоставить к 15 октября 1908 года в Московский Большой театр декорации к опере Чайковского «Евгений Онегин», состоящей из 7-ми картин». Седьмого мая 1908 года — к 1 ноября того же года в Большой театр к балету Глазунова «Раймонда». Двадцать восьмого декабря 1908 года обязательство предоставить к 20 января 1909 года 4 картины декораций к опере Гольдмарка «Зимняя сказка». Двадцатого февраля 1909 года следующее обязательство — к 1 октября того же года декорации 7 картин к балету Арндса «Саламбо», и так бесконечно.

Но 20 ноября 1908 года в «Русском слове» появляется как будто между прочим заметка «Болезнь К. А. Коровина». Досужему репортеру не терпится сообщить, что «известный художник К. А. Коровин заболел и находится в настоящее время в лечебнице д-ра Майкова. Болезнь на нервной почве». Репортера меньше всего интересовало, что приступ болезни начался у Коровина во время отпевания в церкви его старшего брата Сергея. Но даже С. И. Мамонтову, приславшему осведомиться о его здоровье, Коровин не захочет открыть причины своего недуга: «Благодарю, дорогой Савва Иванович! Здоровье

мое, слава богу, теперь лучше. Я вменяю — не верьте газетам. Устал от всяких гадостей, принимаю абсолютный покой. Ваш Коровин Константин. 20 ноября, Москва».

Правда, не в характере Коровина было уступать или изменять своим творческим принципам. Но, во всяком случае, вплоть до национализации театров после Октябрьской революции он постоянно сталкивается с невозможностью получить нормальные мастерские для писания декораций, происходят задержки с холстом, с выделением рабочих, то есть все те мелкие и на первый взгляд незначительные уколы, которые тем более способны отвращать жизнь. Положение существенно облегчалось присутствием и поддержкой Теляковского, но внутренняя борьба продолжала оставаться изнурительной и непрекращающейся. Для художника и его отношения к делу характерно одно из писем 1914 года, в котором он говорит: «Многие подумают, что здесь я преследую выгоду. Это неверно. Так же неверно, как генералу, идущему в бой, платят жалованье и что он только за жалованье идет в бой...»

И этот бой приносит свои результаты, свои победы. Несмотря на всю громоздкость и сложность, театральная машина разворачивается по новому пути. Успехи совершающегося переворота с годами все сильнее дают о себе знать, и поэтому, когда в 1914 году поднимается вопрос о восстановлении и замене погибших декораций, Коровин может с полным основанием и внутренним удовлетворением сказать: «Я прекрасно понимаю, что всякой фабрике можно сделать декорации в неограниченном количестве, но императорский театр должен стоять на высоте художественного вкуса, высокого порядка, и вряд ли Москву можно [завзвать] произведениями без темперамента и переживания...»

...Призрачный и мгновенный мир театра. Каждое сло-



Сирень.

во, звучание, движение, нота здесь неповторимы, и в конце концов так же короток век театральной декорации. Она может послужить десяткам спектаклей, но все равно обветшает, станет непригодной тем скорее, чем раньше театр обратится к новой постановке, захочет по-новому «прочсть» оперу или балет. Блестяще развернувшийся талант Коровина увлекает и по-своему пугает современников, особенно товарищей по искусству. Слишком недолг век и декоративных панно, которыми так восхищалась Европа, и театральных декораций. И дело не в том, что Коровин не пишет картин. Он работает над ними постоянно и так же постоянно показывает их на выставках. Речь идет о том, чтобы сохранить удивительную и неповторимую грань коровинского таланта — именно декоративный его дар.

В 1904 году в одном из художественных журналов появляется заметка, связанная со строительными работами по переоборудованию Третьяковской галереи: «Перестройка Третьяковской галереи закончена. Новая лестница, тянущаяся длинной лентой между двумя голыми, белыми стенами, производит скромное, но грустное впечатление. Стены эти как бы предназначены для того, чтобы быть покрытыми живописью. Надо надеяться, что совет галереи примет все зависящие от него меры к тому, чтобы бедная и слишком скромная лестница украсилась достойной музея живописью; это сделать тем более легко, что в распоряжении совета имеются необходимые для сего средства и художник. Мы говорили, конечно, о К. А. Коровине. Значение этого замечательного художника заключается именно в его необыкновенном декоративном даровании. Странно подумать, что через каких-нибудь несколько лет, когда блестящие декорации Коровина, исполненные им для различных частных и казенных театров, осыпятся и сгниют, — от творчества этого замечательного художника почти ничего не останется».

Так бывает редко, и все же бывает. Опасение автора статьи, носившее скорее риторический характер и рассчитанное на то, чтобы заставить наконец руководство Третьяковской галереи обратиться к творчеству Коровина, оказалось пророчеством и каким же страшным. Коровин, конечно, не получил предполагаемой росписи, но спустя десять лет, 2 мая 1914 года, случайный пожар, вспыхнувший в депо декораций московских императорских театров, уничтожил действительно все, что было создано Коровиным в Москве со времени прихода на казенную сцену. Десятки спектаклей, сотни декораций и — пустота.

Перечислять потери — зачем? Внешне спокойно Коровин пишет Теляковскому: «Не надо забывать, что сгорели окончательно: Демон, Фауст, Садко, Снегурочка, Салтан, Золотой петушок, Кармен, Онегин, Пиковая дама, Тангейзер, Жизнь за царя (Иван Сусанин), Зимняя сказка (кроме сада), и то все оборвано, Дон Кихот, Гибель богов, Валькирия, Борис Годунов, Золото Рейна. Балеты — все, шедшие в сезоне». В другом месте художник добавит: «Надо сказать прямо, что потеря почти всего. Это верно. Что даже исправленное не продержится, потому что истлела и разрушилась ткань».

И, может быть, первый раз в жизни Коровина, когда не о чем стало спорить, вся пресса единодушно восприняла пожар как трагедию театра и собственно коровинского творчества. Впервые все появляющиеся заметки, статьи говорят о художнике с искренней признательностью и никто не сомневается в значительности того, что было им достигнуто. Московская опера, наш Большой театр без Коровина — казалось, по выражению одного из современников, из зала вынесли разукрашенную, горящую елку и праздник кончился. А ведь все было так легко предусмотреть, предупредить. Дело упиралось в пропитку специальным составом декораций, костюмов, всех вообще деревянных частей сцены. Коровин говорил об



этом давно, представлял образцы, расчеты, примеры — у богатейшей дирекции казенных театров не нашлось необходимых десяти тысяч рублей, суммы, в которую обычно оценивались декорации одной постановки.

«Надо сказать спасибо прессе,— сдержанно замечает Коровин,— она вся единодушно и трогательно отнеслась к трагедии погибшей ценности красоты и сгоревшей сказке... Газеты до сих пор посвящают трогательные заметки мне,— добавляет он.— Я получил много сочувственных писем и телеграмм из России и заграницы». Все это было доказательством широкого признания, но приобретенного слишком дорогой ценой. Как ни крепился художник, удар оказался слишком силен, и оправиться после него полностью он не смог, тем более что удар этот не был ни первым, ни единственным.

Необычайно остро переживает Коровин в 1911 году смерть до конца остававшегося его ближайшим другом Серова. Потеря самого близкого на протяжении почти всей творческой жизни человека ощущалась им на каждом шагу. Если медленное угасание Врубеля позволяло постепенно примириться с горечью утраты, то уход Серова был совершенно неожиданным. Под впечатлением этой смерти Коровин категорически отказывается от торжественного празднования своего пятидесятилетия. У него начинает развиваться грудная жаба, которая спустя несколько месяцев приводит к необходимости лечь в больницу, а главное, делает исключительно трудной и, с точки зрения врачей, просто опасной театральную работу, как связанную с постоянным и большим физическим напряжением.

Несмотря на слова некоторых современников, что Коровин в поздние годы редко писал декорации сам, приходится на основании многочисленных свидетельств признать, что Коровин не только сам осуществлял свои эскизы, но охотно брался и за осуществление чужих, если

они в живописном отношении представляли для него интерес. Художник тяготился чьей-либо помощью, если его вынуждали прибегать к ней обстоятельства. Его обычными и постоянными помощниками, причем работавшими достаточно самостоятельно, были художники Н. А. Клодт и Г. И. Голов, а также бравший подряды на исполнение декораций И. Е. Гринев, одно время державший сам антрепризу народного театра в Сырмятниках.

Но в то время как все говорят о восстановлении погибших коровинских декораций — представить себе без них Большой, Малый театры уже невозможно,— Коровин категорически отвергает самую эту мысль. Да, потеря. Огромная, во многом, для художника особенно, неисполнимая, но как же можно согласиться на простые повторения, когда есть возможность все написать заново, найти новые и, несомненно, изменившиеся за прошедшие годы решения. «Предложение Ваше, Аллегри и Логвина меня удивило. Что Вы! Господь с Вами,— пишет Коровин Теляковскому в ответ на предложение восстановить декорации по старым эскизам.— Это совсем излишне, так как я организую дело с хорошими художниками, которые возьмутся от себя и сделают хорошо и ново. А потому будет несомненно интересно смотреть постановки в новой концепции, а не повторение, подражательное прежнему».

Изменился — и изменяется из года в год — театр, тем более меняется художник, его представление о музыкальных образах. И Коровину уже не терпится начать работу, совсем по-новому, с новыми исполнителями — вот где настоящая возможность привлечь всю молодежь из Московского училища живописи! — в новых помещениях и даже с новыми материалами. Трудно себе представить, что только что лишившийся такого количества своих работ мастер может так увлеченно отстаивать необходимость шить костюмы из более дешевых тканей и применять к ним росписи, добиваться перестройки (кстати!)

бутафорского дела и опять-таки кстати думать о новых постановках (почему не использовать молодых исполнителей?).

Коровин не теряет времени — он успевает снять под временную декорационную мастерскую манеж Александровского кавалерийского училища («Там уже настилают пол»), подыскивает одновременно вторую и требует от дирекции целых пяти. Вот тогда-то с помощью учеников Московского училища живописи, в частности его собственной, всегда переполненной до отказа мастерской, можно за полтора-два года и восстановить и обновить репертуар. И снова обязательства, обязательства: к сентябрю того же 1914 года (через четыре месяца после пожара!) «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин», «Демон», «Евгений Онегин», к 15 декабря — «Конек-Горбунок», к 15 февраля 1915 года — «Корсар», к апрелю — второй раз «Садко», к концу марта — «Ночь перед Рождеством», к сентябрю — «Сказка о царе Салтане» и «Богема»...

Казалось, задача, цель, простая необходимость усилий Коровина были слишком очевидны. Казалось бы, но художник со всей остротой начинает с первых же шагов ощущать неповоротливую, враждебную всякому началу тупость чиновничьей бюрократической машины. И даже Теляковский, давно возглавивший дирекцию всех императорских театров, не спешит прийти на помощь. Чиновничий дилетантизм заявляет о себе все время. «В «Кашее» очень хорошо пел Мигай, этот тенор мог бы петь «Отелло» Верди, если бы с ним занялся режиссеру,— пишет Коровин,— но режиссеры, как Мельников, заняты делом не своим, а моим, больше археологией, и как каждый дилетантствующий всегда знает про все, главное беспокоит их художество, часто невежественно лезут в него, а своего дела, тоже художественного, не делают... и странно, до чего же они всё художественно поняли, именно живопись, и многие уж, к сожалению, рису-



*Ялта ночью.*

ют... И что такое за штука — эпидемия что ли какая — все хотят делать не свое дело, а другое, и если его не умеют, то всё же главным образом заняты тем, как учить другого делу, которого сам не знает, это вроде чумы».

Мешал административный аппарат, мешало собственное здоровье, когда время приходилось делить между больничной постелью и декорационной мастерской. Сердце все сильнее давало себя знать.

Начинается первая мировая война. Коровин постоянно выезжает на передовую и в действующую армию как консультант по вопросам маскировки. А в мастерской у него все меньше остается привычных помощников. Один

за другим умирают в течение года с небольшим Г. И. Голлов, Н. А. Клодт, И. Е. Гринев. Тормозила дело и проявляемая теперь администрацией забота о «вторых экземплярах» — все коровинские декорации решено было исполнять одновременно для московской и петроградской сцен.

Но если даже не все спектакли удалось вернуть к жизни, главное было сделано — роль художника в театре утверждена. Вернуться к старой рутине не представлялось возможным ни русскому театру, ни — после его блистательных гастролей в Париже — театру западноевропейскому. Не случайно коровинское оформление русских опер обходит все крупнейшие сцены мира — от Ла Скала, Коvent-Гардена до Метрополитен-оперы и балета Анны Павловой. И все-таки до последних лет жизни, которые художнику пришлось провести во Франции, лучшим воспоминанием в его творчестве остается Москва. С оттенком досады, но и с внутренней гордостью он повторит на склоне своих дней: «Все же здесь нет таких постановок, какие были в Москве, в Большом театре». Жизнь художника-декоратора трудная, утомительная, неблагодарная: «Сколько я дней и ночей проработал в своей жизни, считая с 20 лет, — сначала у Мамонтова, потом Большой театр... Я ведь хотел все же работать свое, то есть то, к чему я пришел в живописи. Ведь это моя музыка, мое искусство — я его люблю: оно же, кроме добра, в себе ничего не несет...»

## ЖИЗНЬ МОЯ — ЖИВОПИСЬ

Браво, *маэстро!* Браво! Чудо! Какие краски. Фу ты, прелесть, какие краски! Серые с морозом — солнцем, чудо, чудо!! ...Я ставлю бог знает что, если у кого найдутся такие краски!! ...Простите, дорогой... Ваш *Илья Репин* — коленопреклоненный... аплодирует!!! Коровину.

Это было неожиданно и непонятно. В длинном низком помещении без окон скупое желтели кружки электрических ламп. Сладковато и душно пахло старым гримом, потом, обветшавшей краской кулис. На полу темнели казавшиеся бесконечными рулоны. Фанерные валы, серый, спеленутый, как на мумиях, холст. И слова старого театрального служителя: «А ведь здесь есть Коровин. Знаете, что это — коровинский «Садко» у нас в Большом? Праздник! Такой праздник, что когда открывался занавес, боязно было, что всего оркестра не хватит, чтоб его подхватить. Все в тебе пело от счастья, что так широко, радостно, красиво. Да нет, такое надо видеть...»

«Коровин? Константин Коровин? Нет, нет, это совсем не просто, — сдержанный на эмоции, холодноватый в словах Сергей Герасимов откровенно волновался. — И не потому, что мой учитель, и не потому, что, конечно, талантливый, бесконечно талантливый живописец, солнечный, радостный и все такое. Понимаете, жизнь можно любить для себя, можно для человека. Так вот Коровин любил для человека и выразил свое чувство через живо-

пись. В этом смысле чем он был для современников, для нас, которые после, наконец, для всей русской школы. Он как рубеж и свершение того, что так трудно и долго копил прошлый век. И вообще если бы вы только знали, как он сам напоминал Садко! Былинного, широкого, человека с большой буквы».

Были ли на самом деле на тех заложенных в подсобных помещениях Большого театра вазах коровинские декорации — с тех пор прошла Великая Отечественная война и слишком многое успело в самом театре перемениться, — так ли уж напоминал Коровин новгородского гостя, — все это неважно. Зато осталось жить в человеческой памяти представление о необыкновенном художнике, путь к разгадке которого лежал через его человеческие черты, характер, жизнь.

Поступки человека, его слова, мысли, конечно же они важнее всего в той характеристике, которую исследователь или просто потомки пытаются для себя восстановить. А рядом остается неистребимое желание, иногда тщательно подавляемое — историку неудобно! — иногда совершенно откровенное, хоть глазком взглянуть на него живого: как выглядел, как одевался, как говорил. Только как к нему такому, живому и «невеликому», подойти?

Рассказы современников? Живописные портреты? Если они и есть и к тому же если верить художнику — не секрет, что даже прославленные и одинаково известные портреты Пушкина кисти О. А. Кипренского и В. А. Тропинина слишком разнятся. И те же расхождения повторяются в рассказах очевидцев — в зависимости от внутреннего мира рассказчика, его душевного склада, масштабов восприятия окружающего. Ведь для каждого это способ соотнесения с самим собой, собственными представлениями. Коровина при встрече запоминали все, писать или рисовать пытались слишком многие. Серовский портрет — исключение, к тому же слишком

молодых лет. Позже Коровин предпочтет писать сам, чем позировать. Отсюда в лучшем случае наброски, и то в общих сценах, которые наспех, украдкой успевают сделать товарищи. Зато словесные портреты...

«Молодой человек посмотрел на меня и, улыбнувшись, спросил:

— *Parlato italiano* (Говорите по-итальянски)?

Я был жгучим брюнетом.

— Тебя все принимают за итальянца, — сказал [директор] Труффи, — да ты и похож.

Молодой человек, одетый в поддевку и русскую рубашку, показался мне инородцем, — он походил на торговца-финна, который носит по улицам мышеловки, сита и жестяную посуду».

Так состоялась первая встреча Коровина с Шаляпиным.

В. С. Мамонтов, один из мальчиков, которому в доме Мамонтова Коровин рассказывал о своих училищных делах столько необыкновенно потешных историй, приглаждается к нему очень обстоятельно. «Ростом выше среднего, в молодых годах своих стройный, он, несмотря на небольшие глаза и не слишком правильные черты лица, был красив и интересен. Правда, прическа его богатой черной шевелюры была более чем оригинальна — едва ли разве только по большим праздникам он расчесывал свои густые волосы. В костюме его тоже бывали частенько изъяны. И все же своим обаянием он приучил всех окружающих не обращать внимания на эти изъяны своей наружности». В сравнении с Серовым В. С. Мамонтов снова припомнит эту, по-видимому, чувствительно задевавшую его «мало приятную «художественную» небрежность в костюме».

Ирина Шаляпина, дочь певца и сама в будущем актриса, увидит Коровина чуть иначе: «Я помню Коровина молодым, среднего роста брюнетом с красивыми пра-

вильными чертами лица, острокопечной бородкой, умными глазами, вспоминая его старым, седым, сохранившим молодой пылкий взгляд. Когда Константин Алексеевич бывал в нашем доме на Новинском бульваре — это было радостью. Сидят за столом, бывало, Константин Алексеевич, отец и трагик Мамонт Дальский и говорят о живописи, о музыке, о драме, то горячо спорят, то соглашаются. И говорят невероятно вдохновенно. Я была девочкой, мне не полагалось быть среди взрослых, но я пряталась за портьерой столовой, гостиной, лишь бы слышать Константина Алексеевича, а рассказчиком он был непревзойденным. Многие чтецы нашей современности могли бы позавидовать его темпераменту, манере, как он рассказывал о том или ином случае».

Оперный режиссер В. П. Шкафер еще добавит, что обаяние Коровина шло от его доброты и сердечности, оттого, что по натуре он готов был к каждому отнестись тепло и участливо. Самого Шкафера он сразу по своему переходу на казенную сцену устраивает в Большой театр: «И сделалось это легко и просто».

Отличавшийся расположением к людям в ученические годы, Коровин сохраняет эту благожелательность в общении до конца своих дней. Ему одинаково легко и необременительно прийти на помощь и хорошему знакомому, и случайному человеку. И это не услуга, не одолжение — простая внутренняя потребность. Едва ли не самое большое место среди сохранившегося коровинского рукописного наследия занимают рекомендательные и просительные письма.

И. С. Остроухову: «Многоуважаемый Илья Семенович! Крестьянин Ярославской губернии Панкратий Гаврилович Благов окончил курс Строгановского училища — ученым рисовальщиком... просит место преподавателя в четырехклассное городское училище или гимназию, или прогимназию... Еще раз обращаюсь к Вам с покорней-

шей просьбой, если можете, окажите там содействие очень талантливому человеку...» Одному из режиссеров: «Рекомендую Вам Ивана Сергеевича Федотова как талантливого декоратора. Может, он Вам понадобится. Он и его товарищи, гг. Денисов и Орлов, могут вести по сезону художественно и ровно». Снова И. С. Остроухову о месте учителя рисования для окончившего Московское училище живописи Н. Н. Комаровского: «Пожалуйста, сделайте что возможно, т. к. этот Комаровский находится в очень стесненных обстоятельствах и ему крайне нужно место». Возглавлявшему Малый театр А. И. Южину: «Пожалуйста, прошу Вас, примите и выслушайте артиста Ивана Федоровича Булатова...» И так постоянно — примите, помогите, посодействуйте, человеку трудно, ему надо, необходимо немедленно помочь.

И воспоминания жены известного коллекционера М. А. Морозова, в чьем доме на протяжении без малого пяти лет — с 1898 до 1903 года — каждую неделю собиралась большая группа художников из наиболее близкого окружения Коровина. «Очень хочется сказать несколько слов о Константине Алексеевиче Коровине, имевшем такое большое значение в художественной жизни нашей Москвы. Коровин был истинный артист, богема, романтик. Красивый, очаровательный, обладавший шармом и даром слова. Я никогда не забуду, как он говорил, рассказывал о том, как думает писать декорации. Особенно меня поразило его рассказ о том, как он думает написать декорации к «Демону». Сколько в его фантазии было красоты! Мы сидели как зачарованные и обо всем забыли, слушая его. Натура Коровина была такой живой, артистической, легкой, подвижной, восприимчивой к внешней стороне. Я помню, что мой муж как-то зашел к Коровину и с увлечением рассказывал о невообразимом хаосе, царившем в его комнате, где все было разбросано: тут и зарисовки карандашом и красками впер-

межку с орденом Почетного легиона, галстуком и разными вещами для личного употребления».

И, наконец, слова товарищей по профессии, младших товарищей, тех, кто обладает, может быть, самым строгим и неподкупным взглядом молодости. Сергей Герасимов, занимавшийся у Коровина дважды — в Строгановском училище и Московском училище живописи, поддерживавший и позднее личные отношения с учителем: «Мне всегда Коровин напоминал Садко. Рассказчик блестящий, одет как-то особенно, со вкусом, свободно и для себя». Павел Кузнецов, тоже ученик, а позднее товарищ по работе и выставкам: «...Я впервые увидел его, и был взволнован и восхищен этим человеком, у которого изумительная грация каждого движения переходила в какое-то душевно-пластическое чувство.

Это свойство сказывалось и в его искусстве, в его тонком, эмоциональном и изящном прикосновении кисти руки к холсту.

Внешность его была особенная, ни на кого не похожая.

Стройная прекрасная фигура, красиво посаженная голова с красивыми, точно выточенными чертами лица, с добрыми, ласковыми, но вместе с тем горящими творческим темпераментом глазами. Очаровательная улыбка, иногда лукавая, редко покидала его, так как он был человеком веселым, любящим и распространявшим вокруг себя чувство дружбы и доброжелательности.

В вопросах же, касающихся искусства, он был неприимирим и гневно обрушивался на все поддельное и фальшивое в этой области.

Чтобы дополнить его портрет, я должен отметить, что одет он был всегда изящно, чисто, со вкусом, не шаблонно. Носил красиво подстриженную бородку. Жесты его были выразительны. Его любили, так как он возбуждал большой интерес всей своей оригинальной личностью,

гармонически связанной с его прекрасным искусством».

С какого момента начинается зрелость? Обычно в отношении одного и того же мастера исследователи колеблются, называют разные сроки и работы, но у Коровина эта граница ложится очень отчетливо для него самого и всех окружающих: Север, первая поездка на Мурман. При всем внешнем сходстве с более ранними полотнами картины, написанные по возвращении с Мурманского Севера, говорят о новом подходе художника. Природа раскрывается перед ним как среда, в которой живет и на которую всем своим существом откликается человек. Перефразируя сказанные когда-то Коровиным слова о мастерской, можно сказать, что живопись для него — «уход от мира подлости» к самому лучшему, что есть в людях и во что он непоколебимо верит.

Сергей Герасимов пишет: «Коровин ценил и любил очарование жизни. Собственно говоря, все люди деятельные достигают всего целеустремленно. Мы любим жизнь потому, что жизнь — это наша деятельность, наше движение. Но, помимо того, Константин Алексеевич понимал, очень ценил, чувствовал и работал над понятием самой жизни. Он не затрагивал крупных тем, крупных вопросов общественных, которыми пронизаны произведения некоторых наших русских художников. Тем не менее за чувство жизни его любили, и человек у него выражен в известной степени так, как, может быть, ни у кого из художников». Его работы — это гимн красоте человека через то, что его окружает, пусть то будет Ледовитый океан, подмосковная, текущая на деревенских позадах речонка или уголок Парижа. Смысл и содержание искусства заключены для Коровина в человеке, «который всегда прекрасен». И это, по существу, определяет все его дальнейшее творчество, жизнерадостное, влюбленное в природу, выше всего ставящее человека. И Герасимов прав, добавляя к своим словам: «Коровин

видел ту же жизнь, что и другие, но видел ее удивительно богато. Чтобы так воспринять жизнь, ее красоту, надо обладать внутренним строем особым, когда и солнце и серый день — все предстает прекрасным».

В одном из писем Коровин с горечью заметил, что сначала они с Серовым и Врубелем числились декадентами, а потому подвергались всяческому гонениям. Потом столь же неожиданно и, с его точки зрения, несправедливо были отнесены к маститым, хотя их исполненное неустанного поиска творчество не подходило ни к тому, ни к другому определению. Действительно, дорога художника напоминает жизненный путь любого человека.

Годы приносят опыт, сообщают более глубокое понимание окружающего, но восприятие «красок жизни» остается почти неизменным, точнее сказать — меняется несравнимо меньше, чем возраст, внешний вид и профессиональные возможности. Маститый художник часто бывает в каких-то своих взглядах недалек от того, каким он был на студенческой скамье. Он хорошо понимает, что опытным живописцам подчас не удастся то, что удастся студентам, что мастерство — это, в конце концов, не только сумма знаний, которые человек усваивает год от года все больше, но то, что называется пониманием жизни, ее осмыслением, поскольку искусство — форма передачи человеком своего понимания жизни.

И, говоря о мастерстве Коровина, нельзя его понимать как некое виртуозное владение цветом, как бесконечные блестящие успехи, когда каждый этюд представляет безусловное живописное достижение, а каждая театральная декорация становится завершенной картиной. Напротив, иногда и в эти зрелые годы работы получаются неудачными, но живопись отныне становится для Коровина формой проявления его интереса к миру, и именно это составляет содержание коровинской живописи, будь то картина, этюд или театральная декорация.



*Париж. Бульвар Капуцинов.*

Этот новый период в жизни художника отмечен несколькими событиями, которые проводят ощутимую границу в развитии его творчества. К декоративным работам на Нижегородской и Парижской выставках присоединяется переход на казенную сцену и обращение к преподаванию. Все сосредоточивается на небольшом отрезке времени в несколько лет, будто перед Коровиным возникает возможность проверить все достигнутое, все найденное сразу и в живописи, и в театре, и в педагогике, ознаменовав тем самым переход в стадию зрелого мастерства.

Парижской выставкой завершаются годы странствий художника. Коровин не перестает много ездить и в последующее время, но поездки для него теряют тот смысл, который имели в ранние годы. На недолгие сроки, но достаточно регулярно Коровин приезжает в Париж. Дополнительной причиной французских поездок становится развивающаяся с годами тяжелая нервная болезнь, известное облегчение от которой давали французские курорты. Сам Коровин признавался, что ему очень важно было оторваться от текущих дел, неприятностей, забот, пережить вновь и вновь чувство хотя бы временного освобождения и на досуге увидеть в перспективе свои творческие планы.

На первый взгляд эти поездки были почти необъяснимы. Все говорят об очаровании Парижа, неповторимом облике его улиц, толпы, летних кафе, парков и предместьев, медлительного течения Сены. Но Коровин, тот самый Коровин, который в России работает почти исключительно на пленэре — открытом воздухе, готовый даже портреты писать в обстановке пейзажа, именно в Париже сначала наглухо закрывается в стенах мастерской. Город не волнует и не занимает его. Отдельные случайные отзывы говорят не о пресловутых и ставших обязательными для каждого приезжающего в Париж восторгах,

но о безразличии, подчас даже раздражении против непривычного уклада жизни, людей, даже природы: «Тут кругом совсем другие люди — смотрю, слушаю, а думаю о России».

Коровина считают живописцем Парижа, его певцом и поэтом. Коровинские образы парижских улиц, вечерних огней и рассветных сумерек стали классическими в смысле их характерности: хотите почувствовать живой Париж — посмотрите холсты Коровина. Иностранные критики не перестают удивляться, что такое ощущение очень необычного, единственного в своем роде города могло родиться не у француза, больше того — не у парижанина. Но к «своему» Парижу Коровин приходит длинной дорогой первых разочарований, отчужденности, медленно и трудно зарождающегося интереса и уже гораздо позже полного проникновения. Начало этой дороги отмечено чувствами, о которых он пишет Аполлинарию Васнецову: «В Версале мне понравились сады и парк, но что мне показалось отрадно, так это то, что напоминает Россию, — трава и некоторые деревья». Соотнесенность с пережитым и близким Коровину всегда необходима, чтобы разобраться не столько в собственных впечатлениях, сколько в чувствах, которые он переживает.

Сначала Коровин открывает для себя в Париже возможность завершения той школы, которая осталась непройденной в Москве. Он пишет обнаженную женскую модель — в практике Московского училища живописи ее еще не было, а представляла она одну из труднейших задач живописи. Отсюда естественное тяготение к работе в мастерской. Вместе с тем внимание Коровина поглощают современная художественная жизнь Парижа, встречи с товарищами по искусству, бесчисленные галереи с постоянно сменяющимися выставками. «Писал мало, — отвечает он на вопрос Аполлинария Васнецова, — почти



ничего, учился, ей-богу, учился. Хорошо пишут французы. Молодцы, черти! Все ново, но пока в сторону логики правды. Искусство какое-то постоянное, не надоедает. Добропорядочностью не торгуют, какие-то смельчаки. Больно техника ядовита — ничего после нее написать не можешь».

Современным художникам Коровин отдает явное предпочтение перед старыми мастерами не потому, что не понимает или не ценит достоинств последних — «Разве не поэт Левицкий, разве не поэты Рембрандт и Боттичелли?» — а потому, что первые ближе к волнующим его самого сегодняшним проблемам искусства. Чувство современности никогда не покидает Коровина и представляется ему вообще чрезвычайно важным, поскольку искусство должно обращаться к сегодняшнему человеку, жить его сложной и неповторимой жизнью.

Но как раз в Париже Коровин оказывается во власти внутренних противоречий, которые проявляются с особой силой и требуют своего разрешения. Коровин, кажется, не перестает спорить с самим собой, спрашивать, отвечать, не соглашаться: «Париж. Ночь. Спать не могу. Целый рой образов и представлений проходит передо мной». Последнее выражение очень точно. Увиденные Коровиным картины ставят перед ним бесконечное множество проблем искусства, начиная с того, на чем основывается сила воздействия художественного образа, произведения, почему в этом отношении один мастер так разнится с другим, кончая вопросами национальности художника. Парижская жизнь дает тому слишком много самых разнообразных примеров, которые Коровин может к тому же рассматривать чуть со стороны, как посторонний наблюдатель, тогда как на родине любой из них затрагивал бы и волновал его самого, мешая объективности и беспристрастности оценок.

Париж становится для Коровина своего рода остро-



*Париж ночью.*

вом, жизнь на котором протекает по своим собственным, отличным от России законам. И в этом есть тот род внутреннего раскрепощения, о потребности которого пишет Поленов, переменив Москву даже просто на Нижний Новгород: «После последней Москвы положительно чувствуешь себя где-то... далеко от держиморды». Давление правительственных кругов на искусство ощущалось в 1890-х годах очень остро.

Значение Парижа для Коровина сложно, в разные периоды его жизни складывается по-разному и, во всяком случае, никак не может быть определено как воздействие европейской столицы на провинциального ма-

стера. Коровин не был исключением в том, что сохранил свою индивидуальность в обстановке исключительно многообразной художественной жизни французской столицы. Но, может быть, ни один русский живописец конца XIX века не обладал методом, так непосредственно перекликавшимся с ведущими направлениями современной ему французской школы. И эта неизменная самостоятельность Коровина лишней раз подтверждает, насколько органичным и целостным было видение и восприятие природы живописцем.

В позднейшие годы Коровин в беседе с учениками шутливо заметит, что каждый мазок слишком много значил для него, чтобы он мог положить его чужой кистью: «От сердца до кисти идет один электрический заряд, один провод чувств». Постепенно осваиваясь с Парижем, привыкая к нему как к живому городу, Коровин все чаще начинает его писать, точнее — чувствовать себя в нем и выражать это ощущение в собственно парижских сюжетах. «Бесспорно, изображение парижской мастерской, парижских натурщиц не может не носить французского характера, — замечает московский критик по поводу выставленных в Москве французских работ Коровина, — но если мы внимательнее посмотрим на те стороны, где, независимо от сюжета, художник выразил свои индивидуальные особенности, то увидим, что сближение это поверхностно. Колорит, гармония тонов, именно те стороны, которые г. Коровин берет за основу своих произведений, весьма резко отличаются от современного французского импрессионизма». Критик не совсем точен в своем определении. Дело не в том колорите, в каком видели импрессионистам или Коровину Париж, но в том, как переживал его русский художник.

Льющийся из высоко поднятого окна свет размывает цвет голых стен, гасит краски расстеленного на полу ковра, где, отвернувшись от зрителя, сидит на стуле жен-

ская фигура. Светлое пятно обнаженных плеч одно спорит с неуловимой мглой рассеянного света, волнами плывущего внутри мастерской («В мастерской», 1889). Присутствие как бы недосказанного человека только усиливает ощущение одиночества, смутных и неопределенных чувств, которые испытывает художник.

В таком же характерном парижском сюжете — «Парижское кафе» все строится на соотношении планов. Неясно рисующаяся за пологом солнечных лучей масса домов в глубине и тяжелая листва деревьев впереди как коридор, где в потоке света мелькают фиакры, экипажи, фигуры прохожих. В сумеречной тени переднего плана легкие силуэты столиков, стульев кафе, сидящих женщин, около которых задержался кельнер. Шумное, яркое, торопливое лето Парижа, чуть отстраненное от уголка тишины, который увидел художник.

Парижане около мальчишки-газетчика на площади, копошащиеся детишки в Люксембургском саду, дремлющая на первом весеннем солнце консержка, аллея Зоологического сада — можно определить и так парижские работы Коровина. Но, по существу, дело не в жанровых моментах. Коровин обращается к человеку, потому что его присутствие позволяет уточнить настроение каждого городского уголка, оно входит неотъемлемой частью в отношение к городу художника.

Впрочем, была и другая сторона, побуждавшая Коровина сравнительно регулярно возвращаться в Париж, — материальная необходимость. В Париже он всегда мог рассчитывать на продажу своих работ и, хотя никогда не рассматривал свою связь с парижскими галереями как источник дохода, этот заработок позволял ему некоторое время отдохнуть после полной лишений жизни. В 1893 году Поленов пишет жене, что Д. А. Щербиновский читал ему письма Коровина из Парижа: «Ужасно интересно и талантливо. То восторги, то уныние, то он



*Двор.*

богач, то он нищий, то он работает в большой мастерской, то на чердаке». Все зависело от увлеченности Коровина работой. Занятый решением какой-то определенной, возникшей перед ним задачи, он спокойно мог пренебречь теми этюдами, которые предпочитали галеристы, отказывать себе в насущном и необходимом.

Вообще личная жизнь художника складывалась на редкость неудачно и «неуютно», по выражению Серова. Сравнительно ранняя женитьба не избавила Коровина от скитаний по гостиницам и углам, не освободила от одиночества. Брак, заключенный без долгих размышлений, с женщиной, ни в чем не разделявшей его художественных интересов, к тому же обладавшей тяжелым мелочным характером, мрачной тенью лег на всю жизнь Коровина. Никогда не оговариваясь об этом даже в за-

писных книжках — только отдельные намеки, полуслова позволяют догадываться об истинном положении вещей, — Коровин делится неприятностями с одним Серовым. Неудачный брак отчасти объясним и тем, что первые годы семейной жизни Коровина были связаны с тяжелой нуждой, с которой никак не хотела мириться молодая женщина. Последствия этой нужды действительно оказались трагичными. Мало кто знал, что первый сын Коровина умер совсем маленьким, потому что отец не в состоянии был обеспечить ему должного ухода, просто хорошего питания. Ни простить себе, ни забыть удара Коровин не смог. Предельно скупой на личные воспоминания, он постоянно возвращается к страшному прошлому и под его впечатлением болезненно привязывается к другому, значительно позже родившемуся сыну. Но эта же память оказывается для него причиной нерасторжимой связи с женой — чувство вины, невыполненных обязательств.

Рождение второго ребенка не смягчило существовавших между супругами недоразумений, внутренней враждебности и охлаждения. И тем не менее Коровин сохраняет семью ради сына, заботится о его воспитании и материальном благополучии, чего когда-то не смог сделать для первенца, но живет почти всегда отдельно от жены. Только когда сын начинает подрастать, супруги восстанавливают видимость нормальных отношений. Такое двойственное существование, усложняемое взглядами и характером жены, требовало больших денег и расшатывало и без того больную нервную систему художника. Он по-прежнему живет в гостиницах — сегодня в одной, завтра в другой, не имеет постоянной мастерской, почти каждое письмо даже самым близким знакомым содержит новый адрес. И первым постоянным домом Коровина фактически оказывается небольшая мастерская в глуши Владимирской губернии.



*Интерьер.*

В трех верстах от станции Итларь Северной железной дороги, на реке Нерли, рядом с деревней Любильцево, Коровин строит мастерскую — простой бревенчатый сруб, «домик», по выражению Теляковского. Правда, приобретенную землю приходится очень скоро уступить Шаляпину — она не по карману художнику, даже ставшему штатным декоратором казенной сцены. По проекту Коровина и Серова Шаляпин сооружает здесь большой дом в так называемом русском стиле, Коровин же выговаривает себе право пользоваться своим маленьким домом, привычно служившим ему и мастерской и жильем. Впрочем, Шаляпин скоро теряет интерес к бе-

регам Нерли. Он приобретает другое имя — на Волге. Но Коровин продолжает жить в Любильцево не только летом, но наездами и зимой, когда позволяет беспокойная и хлопотливая жизнь театра.

Ирина Шаляпина вспоминает об одном из таких зимних приездов Коровина вместе с Серовым и Шаляпиным: «На даче уютно и тепло. Горят наскоро воткнутые в пустые бутылки свечи. От деревянных стен пахнет смолой, и так приятно выпить чаю с горячим молоком, а потом погреться у жарко натопленной печи. Серов, всегда любивший подзадорить кого-либо, немного подсмеивается над умаявшимся, лежащим на железной кровати и укрытым овчиной Коровиным, беседующим о разных рыболовных делах с крестьянином Василием Князевым. И тут же, вдохновленный всей обстановкой и подстрекаемый отцом, Серов пишет чудесный этюд «Разговор о рыбной ловле и прочем», удивительно передав сходство Коровина и настроение момента». Об этой же картине добавляет Теляковский: «Картина эта замечательно талантливо написана, и очень ловко схвачены Серовым характерные черты Коровина, любившего часами беседовать с крестьянами, особенно же рыбаками. В беседах этих была масса искреннего юмора, большое знание русского человека и необыкновенно тонкое наблюдение над своеобразным русским умом».

В деревне, как и в городской мастерской, Коровин способен писать с утра до ночи, методически, упорно, не ожидая и не признавая вдохновения, не переставая размышлять над своей живописью. Он смеется, что теперь уже некогда делиться собственными соображениями с записными книжками. Все определялось и формулировалось на холсте, в работе и в преподавании, которое входило в жизнь художника как форма беседы с самим собой, форма убеждения и доказательства в собственных поисках.

Почти непосредственно после Парижской выставки Коровин начинает преподавать. Решение это представлялось многим современникам по меньшей мере необъяснимым, не соответствующим ни характеру художника, ни тем более сложившимся к этому времени обстоятельствам. Всем было известно, как ревниво охранял Коровин свою творческую свободу, как старался избежать всяких помех, как с ученической скамьи, в условиях беспросветной нужды, отказывался от ни к чему не обязывавших уроков рисования, потому что «скучно и бесполезная трата времени». Он отказывается от преподавания и в начале девяностых годов в Париже, боясь нарушить наметившийся ход поисков в живописи. И вдруг спустя несколько лет с увлечением принимает предложение Московского училища живописи.

«Министерство императорского двора. Состоящего при Московском художественном обществе училища живописи, ваяния и зодчества директор. Москва 20 мая 1901 Милостивый государь Константин Алексеевич!

Определением августейшего попечителя вверенного мне училища 22-го текущего мая Вы определены в должность преподавателя жанрово-портретного класса Училища с 1-го сентября сего года».

Предложение о приеме на эту должность Коровина было внесено на училищном совете 5 мая Серовым, а что касается согласия администрации — что ж, парижские успехи и особенно должность декоратора императорских театров сделали свое дело.

Коровин входит в мастерскую Московского училища живописи так легко и просто, будто делал это великое множество раз, и только единственный человек, как всегда державшийся в стороне, молчаливый и словно чем-то недовольный Серов знал, чего ему стоил этот первый шаг. Шаг к мечте, которая возникла у них обоих, приехавших с Северного полюса, как шутили приятели, еще



Гурауф.

семь лет назад. «Коровин вернулся и открывает школу», — реплика того времени звучала недоумением или насмешкой. Зачем молодым, полным сил и творческих планов художникам, к тому же совсем не ладившим с теми требованиями, которые неизбежно выдвигала любая школа, любые планомерные занятия, ученики, классы, учебные задания, необходимость однообразных и, в конце концов, бесконечно повторяющихся объяснений тем, из которых еще неизвестно, выйдут или нет в будущем художники?

И вот теперь первым оказавшись в стенах Московского училища, Серов усиленно хлопочет о принятии в число преподавателей Коровина, и сам Коровин мечтает об этой минуте. Но Серов не только добивается приема Коровина, он осторожно выспрашивает — вещь для него невероятная — у наиболее доверенных и авторитетных учеников, как именно будет принят Коровин, нет ли против него какой-нибудь агитации, возражений. Боязнь за свою рекомендацию? Меньше всего. Серов думает о той легкой ранимости друга, которая в полной мере была известна лишь ему одному. А ведь кругом стоял чад от выступлений черносотенной прессы, предававшей Коровина анафеме прежде всего за реформу сцены. Так или иначе на учащихя могли сказаться постоянно повторявшиеся обвинения, в частности в том, что Коровин якобы не умеет рисовать.

Другое дело, что для учащихя не существовало в отношении признаваемых ими авторитетов в искусстве ни официальных наград, ни государственных поощрений. Орден Почетного легиона, убедивший администрацию училища, так же мало их волновал, как и отсутствие званий, присуждаемых императорской Академией художеств. Главное, была коровинская живопись, а она не только убеждала, покоряла, захватывала заключенной в ней удивительной по своей глубине и искренности силой жизни.

«Переполнена была мастерская сверху донизу, — вспоминает Сергей Герасимов о первом занятии в училище. — Рядами стояли мольберты, в углах учащиеся устроили высокие выгородки — там писали сверху и между прочим среди других, хотя и не очень часто появлявшийся [Ф. Ф.] Федоровский. Мест совершенно не было. Я пристроился на полу, на самом проходе, поставил табуретку вместо мольберта и принялся писать. Натурщик стоял в очень сложной позе — коленопреклоненный, свет был бо-

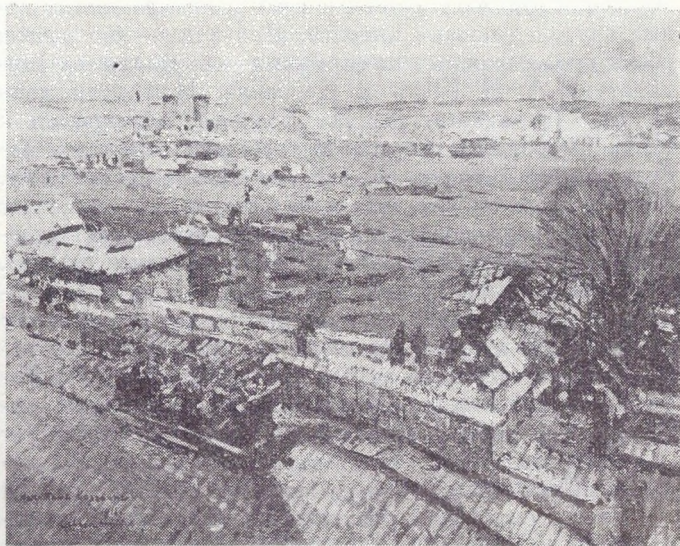


*В Крыму.*

гатый, льющийся, и когда я робко начал, вдруг появился Коровин. Вошел он сзади, через некоторое время подошел ко мне, наклонился и сказал: «Смотрите, как хорошо: как у венецианцев листья, свет как у Джорджоне. Отсюда красиво, очень красиво. Только изучая программу, вы помните, куда вы идете, чем интересуетесь, куда стремитесь». И всегда Константина Алексеевича отличала такая удивительная внутренняя деликатность. Ведь художников талантливых очень много, а входят в жизнь искусства, как правило, очень мало, и расположение Коровина к начинавшему тем более, что оно было удивительно добрым, внутренне звучащим, было очень ценным».

Ничего не забыв из своей творческой практики, Коровин смотрел на пройденные ступени с позиций опыта и знаний мастера. Это помогало ему облегчать путь молодого живописца. В его лице в класс входил художник, вносивший с собой все сложное сплетение присущих зрелому мастеру интересов, которые он старался раскрыть и объяснить учащимся. Его беседы с молодежью по не-принужденности, откровенности и полноте охвата вопросов искусства были как бы беседами наедине с самим собой. Все, чем интересовался Коровин сам в молодые годы, что обсуждал с товарищами в бесконечных разговорах в мастерской, он сознательно выносил на суд будущих художников, во многом предугадывая и предупреждая возникающие недоумения и неясности.

Правда, преподавание в Московском училище протекало для Серова и Коровина далеко не гладко. Это подтверждается проскальзывающими в коровинских письмах короткими упоминаниями об очередных конфликтах, о желании уйти из училища, о «восстановлении разумных начал» и т. д. Коровин не проявлял и необходимой для администрации «благонадежности». В 1905 году он широкой рукой дает деньги в кассу революционеров, на организованную матерью Серова столовую для рабочих, участвует в превратившихся в политическую демонстрацию похоронах Н. Э. Баумана. Тем более категоричным и непримиримым становился Коровин, когда дело касалось судеб его непосредственных учеников. Так, в 1910 году попытка администрации распорядиться ими по своему усмотрению вызывает со стороны художника такой острый протест, что он ставит под вопрос свое дальнейшее пребывание в училищных стенах. «В результате — моих учеников, выгнанных советом из моего класса и без моего участия, — пишет он о завершении инцидента, — приняли обратно. Мне было светло и радостно от того, что в людях можно разбудить чувства доб-



Севастополь зимой.

ра и справедливости». И все-таки, несмотря на всю увлеченность преподаванием, главным в жизни Коровина остается живспись.

Сегодня это совсем не просто понять. Парижская выставка, несомненно, сделала для положения Коровина многое, прежде всего в отношении официального признания. Официальные круги больше не спорят с его неожиданно (!) открывшимся «даром декоративиста». Впрочем, эта формула объединяет многих. Никто не спорит об этом роде дарования художника, зато Коровин живописец-станковист по-прежнему остается как бы в тени. В 1906 году встает вопрос о выборе новых членов

Академии художеств, в связи с чем завязываются сложные внутригрупповые интриги. Для вида — ибо шансы обоих представлялись ничтожными — выдвигаются кандидатуры А. Н. Бенуа и Коровина. При этом дочь П. М. Третьякова, А. П. Боткина, обращается к И. С. Остроухову с просьбой сообщить хоть какие-нибудь данные о Коровине — иначе его никто не знает. «О Коровине он уже совсем не осведомлен, — замечает она по поводу конференц-секретаря Академии художеств. — Будьте добры напишите возможно скорее». Знал ли Коровин об этом положении? Знал или догадывался, и это одна из причин его тяжелого душевного состояния. В лучшем случае печать ограничивается поощрительным отзывом на полстроки о выступлении Коровина на той или иной выставке, как бы ни были значительны работы, с которыми художник выступал.

А Коровину по-прежнему бесконечно дороги эти выставки. Ради присутствия на любой из них он готов со спокойным сердцем отложить свои театральные обязательства: «Теперь у нас устраивается выставка Союза [русских художников], это наш праздник, а потому я никак не мог уехать». В то время как его работы ежегодно и в немалом числе экспонируются на европейских выставках, Коровин охотно откликается на предложения участвовать в провинциальных русских выставках — в Орле, Екатеринославе, Киеве. Идея, которой он так дорожил у передвижников, не оставляет его и все последующие годы. Ему представляется нужной и необходимой именно такая пропаганда изобразительного искусства по всем уголкам страны. В 1913 году, например, Коровин участвует в международной экспозиции «Гласпаласа» в Мюнхене и в то же время заботится о хорошей развеске своих полотен на очень маленькой и ничем не примечательной выставке в Петербурге. В 1914 году его работы представлены на выставке в Мальмё (Шве-

ция), и одновременно Коровин берет из частной коллекции один из своих пейзажей, чтобы показать его в Киеве, входит в комитет по устройству выставки для «семей запасных» в Москве.

Живописные работы девятисотых годов говорят о том, что Коровин предельно конкретизирует ту эмоциональную задачу, которую ставил перед собой в искусстве. Он выступает в своих картинах не как «созерцатель», а как «чувствователь» природы. Отсюда повышенная цветность коровинских полотен, подчас известная условность цвета, которая ему нужна для более точного выражения отношения человека к реально воспринятому пейзажу. И отсюда же интерес художника к вечерним и ночным мотивам, когда предметы самим освещением лишаются материальности и эмоциональная окрашенность восприятия может быть выявлена особенно активно.

Коровинская композиция основывается теперь не на сколько-нибудь «интересном» мотиве — их Коровин нарочито избегает, — а на восприятии мотива человеком. И здесь художник непосредственно подходит к тому, чтобы наделить цвет известной сюжетной выразительностью. Эта смысловая трактовка особенно ярко выявлена в картине «На юге Франции», где нет выраженной весомости материального мира, пространственности неба и вместе с тем создана очень убедительная картина природы и жизни. К середине десятых годов Коровин снова обращается к поискам изобразительных средств, но теперь уже более конкретно связанных с природой, и этому в немалой степени способствуют впечатления военных лет.

Несмотря на тяжелое состояние здоровья, Коровин постоянно выезжает в армию, наблюдает жизнь прифронтовой полосы, новые для него южные районы России и Польши, живо напомнившие ему о Врубеле. Его переживания этих лет — это боль за свою страну, за ее





*Фазтон в Севастополе.*

неустроенность, за все тяготы народа. «Оттого, что кругом самой жизни,— пишет Коровин в одном из писем 1916 года,— в самых ее мелочах, все как-то не совсем так... что и заставляет всегда раздражаться, протестовать, исправлять, или, что по большей части, просто молчать, не без глубокого горя в душе и сердце,— вот отчего я захворал так сильно, эта внутренняя и добрая машинка внутри меня испортилась, и этого, конечно, никто не понял, как вообще бывает это, понимают вообще очень мало, немногие и всегда потом».

Но вместе с тем Коровин испытывает характерную

для него увлеченность новыми впечатлениями, которые подсказывают ему новые картины, новые замыслы. «Как жалко, что я не молод», «как жаль, что я больной»,— повторяет он во всех письмах тех лет.

И как в годы своей молодости, Коровин в этих новых впечатлениях обращается к моментам жанрового порядка, к тому, что выражает народную и повседневную жизнь. Именно такие акценты появляются и в его описаниях. Он пишет после поездки по западным областям: «Для художника здесь столько интересного, что я удивляюсь, отчего здесь нет художников. Представьте себе, какая-то старая Россия, времена Пушкина и Гоголя. Замечательные дома помещиков, польские костелы, дворцы времен Ренессанса, развалины замков, древнейшие турецкие крепости, циклопические постройки, башни и стены, рядом русские домишки с вывесками, на которых самовары, баранки, золотые калачи, чудные вывески парикмахерских, раскршенные верстовые столбы, будки, уличные фонари с маслом, такие, какие я помню в детстве. Бабы, повязанные яркими платками, зипуны. Польский магнат с какими-то бачками, в длинном сюртуке, в гамашах, в желтых перчатках, бархатном пестром жилете... Какое-то особое восточное племя евреев в грязных лапсердаках. Замечательные, ловкие, красивые наши солдаты кавалерии, веселые песни, бубен — все это удивительно живописно и оригинально».

События семнадцатого года, Октябрь захватили и увлекли Коровина. Для него это было уничтожение мира «подлости и человеконенавистничества». Предчувствуя неизбежность наступающих событий, хотя далеко не во всем достаточно ясно разбираясь, Коровин еще в годы мировой войны говорит, что «искусство очень поднимется и очень будет нужно человеку как символ лучших чувств жизни и радости». Революция меняла судьбы народа, утверждала «справедливость и добро», выражаясь

словами самого художника, давала возможность искусству выполнить свое предназначение, как его представлял себе Коровин, и именно поэтому он с такой страстью обращается к участию в разворачивающихся событиях.

Первые общественные организации художников, первые попытки создания творческих объединений на новых началах и ради новых целей происходят при самом деятельном его участии. Как будто вознаграждая себя за долгие годы безрезультатной борьбы с бюрократическими препонами и теми загородками, которыми живопись искусственно отделялась от широкого зрителя, Коровин спешит высказаться по всем волновавшим его вопросам искусства, и, как показывает практика, вопросов таких оказывается исключительно много.

На первом московском митинге художников и артистов в 1917 году, собравшем около двух тысяч человек, Коровин избирается заместителем председателя Союза пластических искусств, а спустя недолгое время, когда председатель — Аполлинарий Васнецов отказывается от своей должности, занимает его место. При участии Коровина принимается постановление об устройстве выставок и аукционов в пользу бывших политических заключенных. Коровин добивался того, чтобы никакие постановления в области искусства не принимались без его ведома и согласия. От него же исходит идея подчинить наблюдению художников все восстановительные и реставрационные работы по памятникам искусства, и ему же поручается практическое осуществление этого решения. Короче говоря, Коровин обращается ко всем формам, какими только искусство может участвовать в общественной жизни, а его авторитет и увлеченность новым делом оказываются настолько велики, что он единогласно избирается в многочисленные комиссии и представительства.



*Зимнее солнышко.*

Одновременно в новом плане разворачивается работа и в театре. Коровин участвует в создании постановок, которые делались в расчете на нового, не привыкшего к театру зрителя, тех постановок, которые рассматривались руководителями молодой республики как форма пропаганды культуры, культурного наследия, расширения кругозора и общего развития народа. К этому времени относится постановка «Юдифи» А. Серова по эскизам В. Серова, которые Коровин хотел сохранить и показать в память друга, «Золотого петушка» в Большом театре. В сезоне 1918—1919 года были поставлены две оперы Р. Вагнера — «Валкирия» и «Зигфрид», балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» и другие.

Летом, оставаясь верным себе, Коровин очень много пишет с натуры, хотя все сильнее дает о себе знать прогрессирующая болезнь сердца. Изменение во взглядах на живопись, наметившееся в середине десятых годов, окончательно утверждается в творчестве художника. «Одни пейзажи меня не берут,— признается он,— что-то бывалое...» Тем же новым настроениям и изменившемуся взгляду художника на окружающее отвечали картины и этюды, в которых он выражал свое состояние и настроение. «Ищу от природы настроения и поэзии»,— объясняет он свои поиски периода 1918—1920 годов, и в пояснение своего понимания сюжета Коровин добавляет: «Сейчас иду писать сумерки: окно, цветы, фигуры и соловей в саду».

Искусство — всегда и только выражение отношения человека к жизни, тем более в тех условиях, какие складываются в молодой стране. Это положение составляло глубочайшее убеждение Коровина, этой меркой он измеряет все явления художественной жизни. И трудно сказать о его творчестве точнее, чем это делает он сам: «Красота и радость жизни. Передача этой радости и есть суть картины, куски моего холста, моего я.— Разгадывая

это и увлекаясь этой стороной моей лиры, и пошли и идут за мной многие художники. А потому-то у меня и нет картин.— Их взяли люди, брали, радовались, любили.— У меня нет направления и нет моды — нет ни импрессионизма, ни кубизма, никакого изма. Это я, это мое пение за жизнь, за радость — это язычество. Оттого-то я люблю... искусство, дружбу, солнце, реку, цветы, смех, траву, природу, дорогу, цвет, краску, форму, и в театре я сделал праздник глаза и поэзию — картины ноктюрна, почти романс, почти музыку, по крайней мере близко. И я все думал дальше еще идти в этой стороне до чувств прекрасных лиры в созерцанье красоты через живопись, в сути самой живописи».

\* \* \*

...Дом был похож на уют. И еще на волнорез — грузная кирпичная громада, неуклюже втиснувшаяся в бойкий поток улицы Кирова, бывлой Мясницкой. Словно налетая на него, улицы разворачивались, разбегались, исчезали за углами. В этой стремительной круговерти, подхваченной сверкающим мельканием машин, все стало иным чуть необычным, почти праздничным. Старый адрес — Мясницкая, 48, дом Немчинова, квартира 10 — последняя московская квартира Коровина.

Узкий колодезь подъезда. Забитое окошко крохотной дворницкой. Крутые марши обрамленной чугуном плетением перил лестницы. Высокая дверь с множеством звонков и имен. Изумленное недоумение вставшей на пороге молодой женщины: «Константин Коровин здесь, у нас? Вы не ошиблись?» Только ошибки не было.

Широкий коридор, где когда-то памятью об Италии висело привезенное из Венеции зеркало, громоздились чемоданы беспокойного хозяина и сундуки с его рыболовными принадлежностями и удочки, над которыми не



Весенний пейзаж.

переставали подтрунивать постоянные гости — актеры Малого театра.

За первой дверью налево гостиная, она же мастерская, переполненная при Коровине мольбертами, умещавшимися рядом с «буддийскими богами», как их называл Коровин, стереоскопом, с украшенным майоликовыми вставками столом и круглым зеркалом екатерининской эпохи. Здесь делал многочисленные наброски своей композиции «Старинные песни» Л. О. Пастернак: Ф. И. Шаляпин, А. М. Васнецов, пейзажист С. А. Виноградов, С. А. Щербаков, П. А. Тучков с гитарой в руках. О песенных коровинских вечерах знала и говорила вся Москва.

Дальше — комната жены художника, той самой Анны Яковлевны, с которой легко ли, трудно ли прошла целая жизнь Коровина, их сына Леши. Спальня самого Коровина — простая кровать со столиком, два старинных стула, обитых тисненой кожей с крупными шляпками гвоздей, письменный стол и большой шведский секретер, заваленные театральными эскизами, еще одна память об Италии — привезенный из Падуи маленький инкрустированный секретер с таким же итальянским зеркалом над ним. И повсюду «платки и тряпки», по выражению Коровина, разноцветье тканей, так необходимое живописцу в работе и оживавшее в его произведениях такими неожиданными, неповторимыми образами. «Это же все составляет жизнь труда, — отзовется о них Коровин. — Разная ерунда, грошовые предметы, тряпки старины давали мне целые аккорды красок, праздники глаз и формы, которые можно видеть в огромном труде постановок Государственных театров в Москве и Петрограде». Речь шла об этих самых комнатах, о последних московских годах. Только то, что касалось творчества, было его частью, представлялось ценным, просто имело право на существование рядом с художником.

А за окнами Москва. Сегодняшняя и коровинская. Несмотря на высоту поднявшихся кругом этажей, все так же широко распахивающаяся взгляду, уходящая в лиловеющую дымку старых улиц, площадей, несчетных новых кварталов. Здесь — в сторону былых Рогожских, там — к тонущему в зелени разросшихся бульваров Сушеву. Словно весь размах прожитых художником лет, слившихся с живым дыханием и историей его родного города.

...Снова улица. Из дверей под широкой вывеской «Диета» женщины несли сетки оранжевых апельсинов. Лежали на мякнущем асфальте сонные голуби. Плавилось маревом высокое июньское небо. Густой краснотой наливался кирпич и в стеклянных стенах корпуса напротив плыл среди клочьев сдунутых ветром облаков. «Красота и радость жизни», — сказал бы Коровин. И как смысл всей жизни самого художника невольно вставали в памяти взволнованные и почти робкие его слова — слова великолепного мастера и бесконечно требовательного к себе русского художника: «Если бы я знал, что буду признан и нужен стране своей...»

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1  
ДОРОГА В ЖИЗНЬ  
3

Глава 2  
ВЫБОР  
34

Глава 3  
ЭТИ ОСОБЕННЫЕ ЛЮДИ...  
67

Глава 4  
ПЕРВЫЕ СТРАНИЦЫ  
98

Глава 5  
ОТ МУРМАНА ДО ПАРИЖА  
134

Глава 6  
ПРАЗДНИК ДУШИ И ГЛАЗА  
165

Глава 7  
ЖИЗНЬ МОЯ — ЖИВОПИСЬ  
195

**Нина Михайловна Молева**

**ЖИЗНЬ МОЯ — ЖИВОПИСЬ**

**Заведующий редакцией Ю. Александров**

**Редактор Л. Карабанова**

**Художник С. Ганнушкина**

**Цветные слайды А. Маймаевского**

**Художественный редактор А. Титова**

**Технический редактор Л. Маракасова**

**Корректор Т. Даукаева**

Л55640. Сдано в набор 1/IV 1976 г. Подписано к печати 25/VIII 1976 г. Бум. № 1. Формат 70×108<sup>1/32</sup>. Усл. печ. л. 10,85. Уч.-изд. л. 10,3. Тираж 50 000.  
Цена 52 коп. Зак. 595.

**Ордена Трудового Красного Знамени  
издательство «Московский рабочий»,  
Москва, Чистопрудный бульвар, 8.**

**Ордена Ленина типография «Красный пролетарий»,  
Москва, Краснопролетарская, 16.**