

В ПОИСКАХ РАДОСТИ

(О станковой живописи Константина Коровина)

Когда со дня рождения художника проходит целое столетие, он уже принадлежит истории. Обычно к этой поре становятся ясными оценка его творчества, суд времени, отношение новых поколений к работам мастера.

У произведений Константина Алексеевича Коровина судьба сложилась иначе. Вековой юбилей живописца был отмечен в 1961 году большой персональной выставкой в Москве и Ленинграде. Она, эта выставка, не повторяла ряд подобных. Более того, она была первой сравнительно полной экспозицией картин и театральных эскизов художника. За свою долгую жизнь—1861—1939—К. Коровин такой чести не удостоился. Да и после смерти мастера прошло без малого четверть века, пока ему, наконец, воздали должное.

И рубежная веха столетия на этот раз оказалась в известном смысле начальной. В сущности, только теперь творчество Константина Коровина предстало во всем своем подлинном облике, значительности, разносторонности. Пришло время оценить его со спокойной объективностью, отбросив прочь и порожденные догматической узостью взглядов несправедливые обвинения и цветистые легенды.

Искусство К. Коровина — явление глубоко национальное, всей своей плотью и кровью связанное с российской действительностью рубежа XIX—XX веков, с традициями отечественной живописи, с творчеством таких замечательных современников художника, как Серов, Врубель, Левитан, Чехов, Бунин, Блок, Шаляпин...

Коровин очень рано почувствовал свое призвание, и четырнадцать лет (он родился 5 декабря 1861 года) поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Когда в середине 80-х годов он оканчивал это училище, в русском искусстве назревали важные, существенные сдвиги, историческая неизбежность которых становилась с каждым годом все более очевидной. Начался пролетарский этап революционного движения, приближалась коренная ломка всего обществен-

ного бытия страны. Лучшая часть художественной интеллигенции чутко ощущала веяния нового, напряженно вглядывалась в зарницы будущих великих перемен. Но последовательно ясного понимания разворачивающихся событий во всей их четкой исторической определенности у художников не было ни на исходе XIX века, ни в начале XX. Решительно преобладало чисто эмоциональное восприятие происходящего. Демократические убеждения мастеров изобразительного искусства реализовались не столько в конкретных сценах общественной жизни, социальной повседневности (как это было еще недавно), сколько в поэтически-мечтательных образах свободной, прекрасной жизни, гармоничного человека, родной природы, открывающейся людям во всей приветливой, радостной красоте. Иногда эти образы связывались с эпизодами истории (чаще всего отечественной), иногда получали отвлеченно-символическую трактовку, но нередко строились и на материале живых, непосредственных наблюдений современников, только взятых под определенным углом зрения — в поисках «отрадного» (как говорил Серов), радостного, возвышающего душу.

Происходят заметные изменения в художественном строе полотен, в системе выразительных средств и приемов реалистической живописи. Становится характерным тяготение к широте живописных обобщений, к тональному единству, а затем и к смелому полифоническому многоголосию сложнейших цветовых сочетаний. В новых полотнах русских художников зритель все чаще встречался с живой игрой солнечного света и его рефлексов, полнокровной красотой и силой натуральных красок, увиденных вочию, в подлинном богатстве и бесконечной многогранности оттенков и вариаций.

Эти изменения развивались постепенно, последовательно. Никто не навязывал их русской живописи, они возникали не как отголоски каких-то чужих поветрий, но как закономерный результат внутренней эволюции нашего отечествен-

ного реализма. Суриков и Репин в лучшую пору своего творчества властно утвердили новые образно-стилевые принципы, такие крупные мастера, как Поленов, В. Васнецов, — каждый на свой лад — их поддержали, а виднейшие художники более молодого поколения, работавшего на стыке двух веков, — Левитан, Врубель, Серов, Рябушкин, К. Коровин, Архипов, Малявин и некоторые другие продолжили и развили новые тенденции русского живописного реализма XIX века.

История творчества К. Коровина — одна из наиболее ярких и интересных страниц в этой новой главе истории русского реалистического искусства.

Обычно биография художника более или менее четко делится на этапы ученичества, первых поисков самостоятельности и, наконец, зрелости. Путь Константина Коровина сложился несколько иначе. Он в высокой мере был наделен даром интуиции, чрезвычайно обостренным и отзывчивым ощущением эмоциональной атмосферы времени, способностью почувствовать и выразить то, что еще лишь «носится в воздухе». Это дает себя знать уже в самых ранних работах живописца. Его «Хористка» 1883 г. оказалась совершенной неожиданностью для окружающих, да и для самого художника. Ничего похожего не встретишь у учителей Коровина, у других русских мастеров той поры. А картин Мане или Ренуара Коровин в те годы не только не видел, но и даже и не знал об их существовании. И все же появление этого холста — не странная случайность и не загадочное «озарение». Нечто подобное должно было вот-вот появиться, таких решений ждала и искала новая поэзия русской живописи. «Хористка» оказалась первым предвестием того поворота, общепризнанной вехой которого являются серовские «Девушки» 1887—1888 гг.

Моделью «Хористки» была «женщина не красивая, даже несколько уродливая», — записал Коровин на обороте полотна. Действительно, у изображенной девушки неправильные черты асимметричного лица, грубоватый очерк большегубого рта, рассеянный, затуманенный взгляд словно бы выцветших глаз. Во всем облике ощутима какая-то внутренняя отягощенность, покорное примирение с незадачливой судьбой.

Однако не это, тонко и сложно намеченное (именно только намеченное) психологическое повествование является центральной темой картины. В ином ее основная образная суть, особая привлекательность и новизна.

Девушка изображена сидящей на балконе. В глубине виден сад — зеленая лужайка, густолиственная крона деревьев. Спокойный, холодноватый свет неяркого дня ровно освещает лицо хористки, живыми бликами играет на ее голубой

блузке, белой шляпке, мерцает в зеленых массах фона. И вот этот световой поток, еще робкий, сдержанный, но полный естественной прелести и красоты, поистине преобразует живопись полотна. Она обретает богатство оттенков и рефлексов, сложную, но вполне органичную многоцветность, ясную, тонкую поэтичность выражения.

Разумеется, «Хористка» — набросок, это лишь предчувствие нового, а не его окончательное завоевание. Но как драгоценно это убедительное свидетельство самостоятельного движения русской живописи к пленерным принципам, к обогащению и расширению выразительных возможностей колорита, к поэтическому утверждению красоты и радости жизни!

Известно, что «Хористка» была воспринята с удивлением, как нечто непонятное и чуждое, даже крупнейшими русскими живописцами того времени. Вообще у Коровина была юность «гадкого утенка». Хотя его работы ученического периода бесспорно обладают глубокой внутренней связью с традициями предшественников, но и характер мировосприятия, и особенности стиливых приемов были у Коровина оригинальны, своеобразны. Этого оказалось достаточным, чтобы к нему относились с сомнением, подозрительностью. Когда он заканчивал Московское училище живописи, ваяния и зодчества, то руководство училища не нашло возможным присвоить ему (так же как и И. Левитану!) звание классного художника. Он был аттестован всего лишь как неклассный.

Это произошло в 1886 году. Но именно в этом и одним-двумя годами позже «неклассный» художник Константин Коровин создает целую серию картин, которым суждено было стать классическими для истории русской живописи.

В их числе портрет актрисы Т. С. Любатович, своего рода аналог серовских «Девушек». Здесь получают дальнейшее развитие те черты образно-поэтического строя и системы живописных приемов, которые наметились еще в «Хористке».

Но тут они предстают в более зрелой и завершенной форме. Каких-либо сложных психологических задач Коровин в этом портрете перед собой не ставил. Спокойное, с милой смешинкой в глазах, лицо молодой женщины не несет на себе печати размышлений, переживаний или, тем более, внутреннего конфликта, душевной драмы. Ей вольготно и отрадно в этот добрый, ясный солнечный день, словно бы весь мир улыбается ее юной свежести, ничем не омраченному чувству счастья жизни.

Как достигнута убедительность такого ощущения, его сила, полнокровность? Конечно, немаловажен повествовательный мотив, жанровый сюжет композиции: свободно-небрежная поза женщины,

сидящей с книгой в руках у окна, открытого в сад. Но этим намечена лишь внешняя схема образа. В основном же его музыка, его поэтическое содержание определяется выразительностью живописного языка картины.

При первом же взгляде на портрет остро чувствуешь его радостную светозарность. Было бы неточным сказать, что фигура, предметы, пейзажный фон так-то и так-то освещены. Нет, они сами словно излучают свет, который составляет как бы материю изображения. Отдельные цветовые акценты — зелень кроны деревьев, белый косяк окна, желто-розовое платье, серый, в коричневых разводах, ковер сплочены воедино движением рассеянного света, который создает общую тональную среду полотна и в то же время «проявляет» в различных его деталях множество колористических оттенков, переливов, рефлексов. При этом композиция сохраняет строгий и четкий конструктивный костяк: пластическая форма, организуемая по преимуществу цветом и светом, не растворяется, однако, в зыбком мареве красочных сочетаний.

То же можно сказать и об одновременно созданном портрете С. Н. Голицыной, где световая волна еще более интенсивна, динамична в своей трепетной вибрации, несет с собой сложнейшую гамму многооттеночных цветовых рефлексов (по стилю и технике эта работа родственна некоторым более поздним картинам Врубеля, например, его «Царевне-Лебеди» 1900 г.).

Пленер раннего Коровина — прежде всего этот прохладный, нерезкий свет, определяющий сдержанную, чаще всего серебристо-серую тональность полотна. Более яркие, полихромные цветовые сочетания станут характерными для станковых работ художника значительно позже: в конце 90-х — начале 900-х годов.

Спокойным, созерцательным Коровин остается и в своих первых жанровых композициях. К их числу принадлежат две едва ли не самые известные из созданных им сюжетных картин — «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» и «Северная идиллия».

Первая из них написана в Париже по материалам сделанных в Испании этюдов¹. Удивительно, что в связи с этим полотном иногда говорят о «щедром солнце юга», «слепяще-ярких красках». Между тем, в «Испанках» вовсе нет бурной яркости колорита: здесь нераздельно господствуют серо-черные тона, те же ясные переливы серебристого света, атмосфера тихого облачного дня. Обе молодые женщины спокойно наблюдают с балкона какую-то бесхитростную сценку будничной жизни улицы. Они красивы, неприужденно-грациозны, но нет в них ни тени рисовки, ни нарочитого темперамента. Картина по-

вествует о глубоком душевном родстве двух этих близких друг другу людей, о нетревожном счастье их жизни, о милой в своей непоказной привлекательности красоте повседневного. Сделано все это с какой-то задумчивой проникновенностью и, правду сказать, не столько по-испански (при всей точности изображения обстановки), сколько в тех лирических традициях, которые Коровин воспринял у себя дома.

А вот весьма известная и популярная «Северная идиллия» (1886 г.), хоть и сделана на сугубо национальный сюжет, но подлинной органичностью не обладает. Несомненно, что эта картина возникла как отголосок того возродившегося интереса к русской старине, фольклору, вековому опыту народного искусства, который охватил широкие круги художественной интеллигенции страны в конце XIX века, а поначалу был особенно тесно связан с деятельностью группы выдающихся художников, работавших в имении С. И. Мамонтова в Абрамцеве. Сейчас ясно, что абрамцевская инициатива оказалась полезной преимущественно как фермент развития, как воплощение духа поисков, особенно плодотворных в области обновления и совершенствования реалистической художественной формы. Ретроспективистские тенденции Абрамцева не оставили глубокого следа в истории русского искусства. Особенно чужды оказались они таким мастерам, как Левитан, Серов, Коровин. Последнему, кроме всего прочего, в области станковой живописи совершенно не свойственна сочиненность композиции. Он сложился как мастер натурального изображения и таким оставался на протяжении всей своей долгой творческой жизни. «Северная идиллия» — единственное в своем роде исключение. Вглядываясь в нее, понимаешь, почему художник впоследствии не возвращался к опытам такого рода. Картина как бы распадается на две разнохарактерные, разнотильные части. Пейзаж, служащий фоном действия, прост и обычен, в нем нет и намека на сказочную условность. А группа девушек, слушающих свирель пастушка, — это, конечно, не современная жанровая сценка, а попытка символического иносказания о музыке русских полей, о чистоте души народа, о красоте его традиционных обычаев, нарядов, мелодий. Эта группа обладает известной поэтической выразительностью, задумчивой песенной лирикой. Но большой, глубокой символической содержательности в ней нет, а искусственность соотношения фигурной группы с пейзажем бросается в глаза и придает картине оттенок претенциозности.

Здесь следует оговориться, что именно абрамцевский кружок дал первый толчок деятельности К. Коровина в области театрально-декорационного искусства. Его работа в этом жанре была бли-

стательной и поистине новаторской. Он был одним из тех мастеров, которые решительно покончили с ремесленной рутинной в оформлении спектаклей русского театра, утвердили в нем полноправную творческую роль художника-декоратора. С именем Коровина связана целая серия классических постановок (прежде всего русских опер), где сверкающее богатство живописно-пластических образов сливалось воедино с огромной эмоциональной силой воздействия музыки, режиссуры, игры и пения таких великих актеров, как Шаляпин. В оформлении этих постановок многогранно раскрылись и щедрая декоративная фантазия Коровина, и его талант проникновения в дух национальной старины.

Но работа Коровина в театре составляет особую, весьма разностороннюю, очень значительную область его творчества, которая требует специального разбора. В этой статье речь идет лишь о станковой живописи художника.

Она связана с непосредственными впечатлениями от природы. Этот принцип остается у Коровина неизменным. Но меняются художественное видение, образный строй, живописные приемы.

Нельзя сказать, что художник с неуклонной, логичной последовательностью развивает ранние свои находки, углубляя и совершенствуя свой уже сложившийся в основных чертах творческий метод. Некоторое время Коровин колеблется, работает с какой-то неуверенностью, порою даже почти утрачивая оригинальность художественного почерка. Особенно это чувствуется в некоторых пейзажах конца 80-х — начала 90-х годов. В таких вещах этой поры, как «Мостик», «Пейзаж с мостом», «Деревня Тургенево» пейзажные мотивы трактованы «объективно», без ясно выраженного личного отношения к образам природы, без обычной для Коровина лирической тонкости и остроты переживания. Сходные черты отличают и известный жанр 1887—1888 годов «В лодке», хотя повышенная активность цвета придает этому полотну несомненную декоративную выразительность. Но, переходя к картине от натуральных этюдов (одним из них является очень красивый по живописи портрет художницы В. В. Вульф), Коровин не сумел преодолеть созерцательной пассивности, и ведущая образная идея осталась тут несколько расплывчатой, неясной, а живопись — недостаточно гармоничной.

Коровин вновь и уже прочно «находит себя» после совместной поездки с В. А. Серовым на Север в 1894 году. Эту поездку субсидировал С. И. Мамонтов, который и определил ее маршрут: Москва — Архангельск — Мурманск — Норвегия (по такому направлению Мамонтов предлагал выстроить железную дорогу).

Двумя годами позже, в 1896 году, Коровин записывает в своем рабочем альбоме: «Это все равно, что бы я ни написал — улицу или дом, но я должен был взять самое дыхание природы, самый мотив»².

Обаяние коровинских пейзажей Севера в том и состоит, что художнику удается передать «самое дыхание природы». Оно исчезает, если живописец с добросовестным усердием изображает ландшафт сам по себе, как бы отъединенный от человека, не несущий печати его настроений, размышлений, переживаний. Оно замирает и в тех случаях, когда художник, так сказать, навязывает себя природе, с небрежным своеволием используя ее формы и краски единственно ради самовыражения и не считаясь с характерными особенностями ее реального облика.

Но если зорко и проникновенно воссозданный пейзажный мотив органично сливается с живым движением мысли и чувства автора, тогда возникает драгоценное единство объективного и субъективного в поэтическом повествовании о природе, тогда, говоря словами К. Коровина, в нем запечатлевается «история души».

Такое единство есть в цикле северных пейзажей мастера. Его создание было связано со множеством своеобразных трудностей. Ведь природа Севера так скупа на краски, на солнечный свет, лишена эффектных цветовых сочетаний. Найти богатство оттенков в такой ограниченной палитре, наделить ее глубокой, острой, многогранной выразительностью — это задача огромной сложности, требующая виртуозной кисти.

Константину Коровину, блистательному и тончайшему мастеру «валеров», такая задача оказалась по плечу. Он создал подлинные шедевры тональной живописи.

Вот «Гаммерфест. Северное сияние» (1894—1895 гг.). Вид крохотного портового городка в Норвегии сам по себе настолько скромен и будничен, что поверхностный маэстро наверняка ухватился бы за экзотику северного сияния, пытаясь «выжать» из него максимум декоративного эффекта.

Коровин поступает совершенно иначе. Полосы сияния бледно мерцают в глубине фона. Они не кажутся причудливо-странным явлением, но выглядят как привычный, естественно присущий этим местам источник света. Сияние, словно затянутая облаками луна, ровно, сквозь прозрачную дымку, освещает спокойные воды залива, лодки, дома на берегу. Это — повседневность, но, быть может, именно поэтому тихая жизнь северного порта кажется особенно приветливой и человеческой в своей спокойной задумчивости и сосредоточенности, в своей неброской, но полной достоинства и благородства красоте.

Серебристо-серый тон составляет основу корорита полотна. Он целостен, но не однообразен. Он обладает множеством градаций фактурной плотности, объединяет различные цветовые оттенки — от блекло-розовых до темно-коричневых.

Предметные детали пейзажа в полной мере сохраняют свою «плоть», их конструктивный костяк крепок, построен четко и строго. Но их как бы поглощает, вбирает в себя световоздушная среда, ее рефлекс, динамика, живая вибрация. Объединяющее значение многоцветного потока света, очевидное еще в лучших из ранних работ Коровина, здесь окончательно закрепляется, обретая черты сложившейся и зрелой, тонко разработанной системы тональной живописи.

Очень важно еще подчеркнуть, что световая гармония служит в коровинских вещах этого периода одним из основных средств воплощения поэтического замысла. Замечательна та артистическая свобода, с которой художник добивается ясной и разносторонней внутренней связи между живописным строем полотна и их образной сутью, эмоциональной выразительностью. В «Ручье св. Трифона в Печенге» (90-е гг.) бледная голубизна небес, жухлая зелень прибрежной травы, свинцовые отблески на почти неподвижной воде сплетены воедино спокойными переходами неяркого дневного света, и эта ровная, сдержанная, чуть приглушенная мелодия живописи буквально с первого взгляда на пейзаж внушает настроение созерцательного, умиротворенного размышления, глубокой душевной близости между человеком и природой. Сходное, в общем, ощущение создает «Архангельский порт на Двине» (90-е гг.), но здесь более динамичен композиционный ритм, более резки, интенсивны световые блики: живопись словно вобрала в себя напряжение, напор холодного ветра северной реки. И настроение пейзажа энергичнее, бодрее, чем в несколько элегичном «Ручье св. Трифона».

Такая вот тонкая одухотворенность коровинской живописи, ее способность вызвать у зрителя немедленную «цепную реакцию» богатых и сложных по содержанию чувств и настроений составляет самое ценное качество реалистического мастерства художника. Б. Иогансон замечает по поводу известной картины Третьяковской галереи «Зима» (1894 г.), что этот «небольшой этюд самого незатейливого сюжета» написан «с таким восторженным чувством влюбленности в это родное, что покоряет всех, кто любит русскую природу и подлинную красоту живописи... Любые детали этого этюда говорят об изумительном мастерстве художника, рожденном взволнованным чувством»⁸. И верно: ведь это ма-

ленькое полотно, по справедливости говоря, открыло для русской живописи мотивы зимней природы. От него пошла не прервавшаяся и поныне традиция изображения русской зимы.

К сказанному Б. Иогансоном хочется добавить, что именно постоянное неразрывное взаимодействие «мастерства и чувства» решительно отличает Коровина от его многочисленных подражателей и эпигонов. Внешняя простота коровинских «зим», «осеней», «речек» соблазняла многих живописцев. Действительно, не нужно особой изобретательности, чтобы сочинить такую композицию, как «Зима», где показаны лишь приземистая крестьянская изба, затерявшаяся в снежных полях, да запряженная в сани лошадка, стоящая у отворенной ветхой изгороди. Или «Ручей св. Трифона»: небо, речушка, холмистые берега, рыбацкие лодки...

Но именно эта простота пейзажных мотивов во многих картинах раннего Коровина оборачивается художественными задачами высшей трудности. Чтобы вдохнуть глубокую и тонкую лирическую выразительность в такие предельно скромные пейзажные сюжеты, нужно опираться на отточенно-ясный поэтический замысел, владеть виртуозным мастерством воплощения его в красноречивых цветовых созвучиях, в гармонии тональной светописы. Лишенная всего этого простота пейзажа оказывается «простотой» в кавычках, обыкновенной бедностью мысли, ничетой чувства, скудостью художественной фантазии. А именно так и обстоит дело у эпигонов.

Не существует какой-то установившейся, общепринятой точки зрения на то, какими именно произведениями и датами завершать «раннее» творчество Коровина и открывать «позднее». Иногда таким рубежом считают начало века, 1900-е годы («ясно ощутимое воздействие импрессионистов»), иногда 1910-е годы («очевидное преобладание декоративности»). Встречаются иногда в искусствоведческой литературе и попытки набросать эскизный творческий портрет Константина Коровина «вообще», «в целом», не считаясь с эволюцией его мастерства. Такая точка зрения имеет свой смысл: некоторые черты дарования художника — тонко развитая интуиция, артистизм, свободное владение богатым арсеналом живописных приемов, искреннее стремление показать и воспеть красоту и радость бытия — действительно сохранялись на протяжении всей его долгой жизни. Но все эти коренные, неизменные свойства таланта Коровина по-разному проявлялись на различных этапах его творческого пути, приносили неодинаковые плоды. Важно установить хотя бы приблизительные хронологические границы этих этапов, еще важнее понять их органическую внутреннюю связь, неслучайность, за-

кономерную обоснованность происходивших перемен.

Мне думается, что ясные приметы новых качеств в коровинской живописи, которые затем дают себя знать более властно и определенно, появились еще во второй половине 90-х годов XIX века, вскоре после северной поездки. Конечно, в картинах этих лет различные тенденции и соседствуют, и переплетаются, но что постепенно уходит в прошлое и что приходит на смену — установить не так уж трудно.

В «северных» полотнах, а также в большинстве иных ранних работ Коровина преобладают принципы тональной живописи, серебристо-серая гамма, в светлой интенсивности которой приглушались или даже «растворялись» иные (хотя и многочисленные) колористические акценты и оттенки. Настроение этих полотен — спокойно-созерцательное, проникнутое тихой лирикой душевного равновесия, мирного любования жизнью, порой некоторой элегичностью.

Со второй половины 90-х годов палитра художника становится более яркой, напряженной, серебристо-серые гармонии сменяются полихромными; живопись, конечно, остается пленерной, но на полотнах разлит не однотонный, а окрашенный свет, чей поток насыщен многоцветными рефлексами. И самое мировосприятие, запечатленное в этих картинах, чем дальше, тем более активно, динамично, празднично.

Разница очевидна, но в то же время нет никакого конфликта, разрыва, контраста между двумя этапами творчества мастера. Они продолжают друг друга, как главы одной книги. Вряд ли по отношению к ним применимы определения типа «лучше-хуже», «богаче-беднее» и т. д. Каждый из них интересен и неповторим по-своему.

Сюжеты коровинских картин конца 90-х — начала 900-х годов связаны с Россией и Парижем, где художник в эти годы часто и подолгу живет. Конечно, с разницей «адресов» места действия связаны и многие особенности конкретных образных решений. Но основы видения мира, чувства жизни, а также живописно-пластической концепции в этих соседствующих по времени создания произведениях принципиально близки между собой.

Любопытно сравнить с «Зимой» 1894 г. или с работами «северного» цикла такую, например, вещь, как «Сарай» 1900 г. Здесь также взят очень простой мотив, композиция построена несложно: неуклюжий ветхий сарай на фоне вечеряющего неба, две крестьянки у плетня... Но, чуть приглядевшись, ощущаешь, насколько тут энергичнее, напряженней, темпераментней складывающийся образ. Постройка громоздится, топорщится, ритм ее контуров динамичен, порывист. В тональный

строй колорита врываются веселые, яркие пятна платьев и платков женщин, и это придает всей живописи в целом особую звонкость, остроту. Движение мазка становится резче, динамичней, нетерпеливей (не теряя, конечно, точности и меткости в цветовой характеристике предмета). Так в самой стилиевой манере, в живописном языке поэтического повествования отражается мажорный строй восприятия жизни.

По-разному, но в каком-то общем музыкальном ключе, это чувство волнующей красоты, которую можно увидеть, открыть, понять в самых обычных, внешне ничем не примечательных моментах повседневности, запечатлено во множестве полотен этого времени.

Прямо сказать, в них не встретишь особой глубины переживаний, мудрой пронизательности в изображении характеров и ситуаций. Кипение жизненных сил, радость бытия раскрываются в мотивах очень простых и ясных. Так, в картине «Летом» (1895 г.) молодая женщина в белом платье склонилась над веткой цветущей сирени и, забывшись, жадно, как пьют родниковую воду в знойный день, вдыхает сладкий аромат цветов. Тут нет многозначительной, таинственной символики, как во врубелевском полотне со сходным сюжетом, нет отталкивания, отлета от простой сценки будней к большим обобщениям, к высоким поэтическим горизонтам. Поиски какого-то «подтекста» излишни, все, так сказать, лежит на плоскости холста: красота сверкающего летнего дня, молодости, цветов, щедрой, радужной палитры солнечных красок... Чувства простые, ведомые каждому. Но они полны здесь такой горячеей, бурной крови, приходят к зрителю в таком сияющем венце, что хоть поневоле, а испытываешь действие тока бодрости и силы, прилив любви к жизни. Так ли уж это мало?

Чувство радости жизни Коровин выражает просто, но никогда не грубо. У полотен Константина Коровина всегда «легкое дыхание», порою его лирические миниатюры обладают покоряющей тонкостью и изяществом. Достаточно вспомнить в этой связи знаменитые «Бумажные фонари» 1895 года.

Начиная со второй половины восьмидесятых годов, Коровин постоянно бывает в Париже, месяцами живет там и работает, тема этого города проходит через все его творчество.

Коровин был не из тех художников, которые властно навязывают свое «я» натуре, используя ее формы и краски лишь как сырой материал для сочинения композиций, где все подчиняет себе вольная фантазия мастера.

Нет, Коровин точно воссоздавал зримый облик увиденного. Верность натуре была для него не каким-то нормативно-обязательным правилом,

а просто неизменной особенностью его художнического голоса: он говорил только на языке природы, реальной, подлинной, непридуманной, и не мог иначе. Воплощение же образных идей, чувства жизни шло, во-первых, через глубоко обдуманый отбор натуральных мотивов и, во-вторых, через живописную их трактовку, которая, в конечном счете, решала все.

В силу всего этого не удивительно, что парижские пейзажи Коровина внешне так резко отличаются от его картин, выполненных в России. Художник с присущей ему чуткостью, зоркостью, артистической меткостью кисти запечатлел неповторимое своеобразие облика Парижа. Он не сочинял своих композиций, не переносил в них переработанный и обобщенный материал этюдов, а писал по живому впечатлению, непосредственно. Но, конечно, коровинские изображения Парижа — не просто «виды». В них вплетены те чувства, настроения, переживания, которые внушал художнику великий город.

Среди парижских вещей Коровина нет таких, которые можно было бы истолковать как первую острую реакцию на головокружительный калейдоскоп непривычных впечатлений. Дело обстояло иначе. Художник очень трудно, ценою мучительного напряжения душевных сил привыкал к Парижу. «Париж. Ночь. Спать не могу. Целый рой образов и представлений проходит предо мной»⁴, — читаем в его записной книжке 1892 года. Но какое-то время эти новые образы и представления Коровин пытается «перевести на русский язык». «Сейчас был в Версале, — рассказывает он в письме к А. М. Васнецову (1893 г.) — ...В Версале мне понравились сады и парк, но что мне показалось отрадно, так это то, что напоминает Россию, — трава и некоторые деревья»⁵.

И первые коровинские изображения Парижа тоже во многом «напоминают Россию». Таковы, например, оба «Парижские кафе», принадлежащие Третьяковской галерее (1890-е гг.). По сравнению с одновременными русскими пейзажами и жанрами они более нарядны, утонченны, представительны. И, пожалуй, несколько холоднее, сдержанней в выражении чувств. Но в общем-то они также праздничны по настроению, погружены в трепетно-мерцающее марево рефлексов солнечного света, дышат чистотой, легкой, ничем не омраченной радостью жизни. Характерно, кстати сказать, что тут показан Париж дневной, Париж садов и парков.

Через короткий срок ощущение города заметно меняется. Вечерний «Париж после дождя» (1900 г.) ослепительно красив, но он предстает в романтическом ореоле — беспокойный, волнуемый, тревожный. И — зрелищный. Есть ка-

кое-то явное лицедейство в этом неверном, мраморном освещении, причудливой расцветке домов и резких бликов на влажной мостовой, в лихорадочной поспешности ритмов, во всей неустойчивости, условности, загадочности изображенной сцены, увиденной как бы на отдалении, с огромной, острой заинтересованностью, но вчуже.

Такой образ Парижа предстает затем в десятках вариаций полотен 1900-х, 1910-х годов и более позднего времени. Наиболее рельефное и совершенное воплощение он получил в прославленных картинах Третьяковской галереи — «Париж. Бульвар Капуцинок» (1906 г. и 1911 г.) и «Париж. Итальянский бульвар» (1908 г.).

Эти «Бульвары» сходны между собой: точка зрения сверху, «с птичьего полета», перспективы улиц, уходящие далеко в глубину, в шум и блеск ночного Парижа. Взгляд скользит по ним быстро, безостановочно, рассеянно, окунаясь в феерию неверных, мигающих огней, блуждая «в кабаках, в переулках, в извивах, в электрическом сне наяву».

В «Бульваре Капуцинок» (1906 г.) площадь вливается в узкий проток улицы, стиснутой большими домами, массивные объемы которых служат прочной опорой композиции. В «Бульваре Капуцинок» (1911 г.) изображение дано, так сказать, широкоформатным экраном; здесь пластическая конструкция менее четка, большинство фигур и предметов лишь намечено отрывистыми, нервными мазками, которые придают изображению напряженную, беспокойную вибрацию.

Однако эти отличия малосущественны. Дома в «Бульваре Капуцинок» так искристо, многоцветно освещены, так своеобразно одушевлены отблесками ночной жизни города, что кажутся почти невесомыми, призрачными. С другой стороны, в «Итальянском бульваре» вихревая динамика бурной, пестрой уличной перспективы обладает, в конечном счете, единством, слитностью, вполне последовательной внутренней логикой. Мерилом законченности была здесь для художника не верность традиционным академическим нормам, а определенность общего впечатления.

Художник его добивается. Оно сложно и многопланово. Париж предстает в этих картинах ослепительно прекрасным, но каким-то миражным, маскарадным. Восхищение и беспокойство, увлеченность и неуверенность тут переплетаются. Нет, это, конечно, не «страшный мир» Блока, не «безумный и дьявольский бал». Но это такой праздник, блистательный и великолепный, где восторгается взор, а сердце остается глухим, где можно почувствовать себя одиноким, испытать в чужом пиру похмелье.

На мой взгляд, парижские полотна Коровина более зрелищны, декоративны, театральны, чем

картины, сделанные по русской натуре. В последних, как правило, чувствуется прямая сопричастность художника к изображаемому. А в Париже Коровин прежде всего зритель — увлеченный, взволнованный, влюбленный, но все же зритель. И чем дальше, тем больше парижские пейзажи Коровина напоминают видения — яркие, фейерверочные, порою таинственные и, пожалуй, несколько утомительные в своей бурной пестроте, суматошливой динамике быстроменяющихся ритмов. Среди полей и садов России лирический герой Коровина чувствует себя дома, ему улыбаются и солнце, и цветы, и небеса, он спокойно, неспешно любит всем этим, ясной душой ощущая счастье и полноту бытия. А нескончаемый карнавал Парижа, изображенный Коровиным, несет в себе какую-то искусственность, призрачность. Весь этот феерический, будоражащий воображение спектакль увиден, так сказать, из партера, и не глазами автора пьесы или режиссера, но человека, пришедшего со стороны и заплатившего за вход. Этот человек зачарованным взором смотрит на дивное, волшебно-красивое зрелище, а потом отправится к себе домой — восвоится, в другой мир, в другую жизнь.

Но, конечно, нет двух Коровиных — московского и парижского. Сопоставляя русские и французские вещи живописца, ясно видишь, что при всех их очевидных отличиях, гораздо большее их объединяет, чем рознит. Дело не только в том, что в изображениях французской столицы Коровин достигает такой же легкости и свободы письма, такой же органичности образов, что и в работах на русские темы. И не в том даже, что основные черты стилевой манеры сохраняют явственную близость в обеих группах произведений. Главное, что их сближает — единство отношения к жизни, общность поэтического строя. И там и тут торжествует ощущение неисчерпаемой красоты мира, праздника красок, света, чувственного блеска материи, живой и трепетной.

Эти качества есть и во французских, и в русских вещах Коровина. Их отличает именно разница настроений, интонаций, восприятия окружающего, а не какие-либо иные существенные черты. Если сравнить с «Бульварами», скажем, близкое по времени (1905 г.) «Кафе в Ялте», то сразу же станут очевидными и близость ведущего композиционного приема (динамичный разворот пространства в глубину), и сходство живописных приемов (сочетание нескольких ясных пластических акцентов с живой, сверкающей игрой быстрых мазков, дающих обобщенное, понятное «с полуслова» представление о предметах), и покоряющее в обоих случаях упоенное любованием декоративной красотой природы. Но на «Кафе в

Ялте» не лежит печати отчужденности, холодного, отстраненного созерцания. Картина буквально лучится солнечной теплотой, утренней свежестью чувств, светлой, веселой радостью жизни.

Таких сравнительных сопоставлений можно привести множество. Они докажут и единство, и разносторонность коровинского творчества, его широту, гибкость, отзывчивость.

Свои непосредственные зрительные впечатления Коровин воссоздает мастерски, с виртуозной тонкостью, свежестью, свободой. Запечатлевая свои наблюдения, художник может связать с ними какие-то большие, значительные чувства, переживания, размышления. Но ему неведомы иные пути, в частности, путь от философски-отвлеченной идеи к живописному образу. Он также не психолог. Мы видели уже в ранних портретах Коровина, что он обычно связывает с обликом человека не развернутое повествование о характере, а определенное чувство жизни. Эта особенность отличает и более поздние портреты художника. Он очень метко и точно изображает то, что — почти в буквальном смысле слова — «написано на лице» модели, но не пытается проникнуть в скрытые душевные глубины. Впрочем, среди его героев и не встретишь людей с мятежным, взыскующим духом или погруженных в себя мыслителей; полных волевой сосредоточенности борцов или скорбных ликом аскетов. Он писал лишь тех, кто, быть может, не слишком задумываясь над сложностями и противоречиями жизни времени, чувствовал себя спокойно, вольно, радостно.

Зато такие люди предстают на полотнах Коровина во всем своем неотразимом обаянии. Какой покоряющей силой чувства обладает, например, портрет итальянской певицы Солюд Отон (1891 г.)! По своему живописному решению эта вещь несколько необычна для художника — у нее «музейный» колорит, напоминающий европейских мастеров XVII века: из темно-коричневой глубины фона резко выступает лицо актрисы, освещенное ярким лучом света, падающего откуда-то «из-за кулис».

Впрочем, если непривычен для Коровина избранный им здесь живописный прием, то самая суть портрета вполне в духе его образов. Порыв, увлеченность, страстность здесь захватывают, властно подчиняют себе зрителя. Это не так называемый «портрет-биография», развернутый во времени, связанный множеством нитей с прошлым и будущим изображаемого человека. Нет, тут все живет и дышит хмельным восторгом сегодняшнего дня, восхищенным преклонением перед красотой, молодостью, талантом, рядом с которыми все прочее ступеньвается и меркнет.

Разумеется, у такой портретной концепции неширокий диапазон возможностей. Она оказывается к случаю, когда художник показывает разбитную дебелию «Хозяйку» (1896 г.) с ее простым, веселым, но, конечно, весьма легковесным характером; или в портретах жизнелюбивого весельчака Н. Д. Чичагова (1902 г.); лихо, но не без оттенка купеческой аляповатости перенявшего облик и манеры «светского» человека богача-мecenата И. А. Морозова (1903 г.). Слов нет, эти портреты обладают острой характерностью. Главное в показанных людях они раскрывают с убеждающей ясностью. Но для изображения наиболее значительных людей своего времени на улыбающейся палитре Коровина недоставало глубоких красок и оттенков. Скажем, в известном портрете Ф. И. Шалыпина (1911 г.) мы видим веселого, милого, жизнерадостного человека, которому так подстать и сияние солнечного дня, и буйство пышной зелени веток, заглядывающих из сада на террасу, где он сидит, и богатый, сверкающий свежими красками натюрморт на столе. По-своему он очень привлекателен, этот человек, но, правду сказать, это лишь домашний, отдыхающий Шалыпин, а не гениальный артист, потрясавший своих современников богатырским размахом творческой фантазии, острейшей психологической проникновенностью, величавым мастерством монументальных, трагических образов.

Впрочем, Коровин, обычно хорошо чувствующавший свой круг тем, отдавал себе отчет, что изображение крупных, сложных, многогранных характеров — не его стихия. Портреты Шалыпина — многолетнего близкого друга художника — едва ли не единственное в этом роде исключение. А среди коровинских работ десятых и более поздних годов портреты вообще редки.

Затруднительно дать категорически-четкое определение жанра большинства станковых вещей К. Коровина, выполненных в десятых годах. Мотивы пейзажа, интерьера, натюрморта в них переплетаются, выступают в самых разнообразных, порою весьма причудливых сочетаниях. Вдобавок многие полотна включают и людские фигуры. Однако никакого повествовательного действия в них, как правило, нет.

Впрочем, точнее было бы сказать, что в них нет действия событийного, сюжетов описательного свойства. Ибо, в самом композиционном решении коровинских работ этого периода зачастую встречаются своеобразные повествовательные «ходы».

Распространен, в частности, прием, который один из исследователей творчества художника тонко определил как сопоставление «интимного мира человека и мироздания»⁶. Мы видим, например, чайный сервиз, тарелку с фруктами, букет

свежих цветов в вазе на фоне окна, за которым сверкают и бушуют огни ночного Парижа («Натюрморт», 1912 г.). Или розы, украсившие столик на террасе, откуда виднеются море, скалы, синева полдневных небес («Розы», 1910 и 1911 г.). Или сирень, должно быть, сорванную в саду, который заглядывает в застекленные двери дома («Сирень», 1915 г.). Совершенно так же и многие коровинские интерьеры этого времени со всею своей массой милых и простых деталей повседневного людского быта как бы вдвигаются, вливаются в большой, окрест лежащий мир городов и селений, морей и садов («На берегу моря в Крыму», 1912 г.; «Пристань в Гурзуфе», 1912 г.; «Интерьер», 1914 г.; «Пристань в Гурзуфе», 1914 г.; «Терраса», 1915 г.; «Веранда», 1916 г. и др.).

Разумеется, столь частое употребление такого приема не случайно, это не прихотливый каприз или устоявшаяся композиционная привычка. В подобных сопоставлениях, очевидно, сквозит желание художника найти соразмерность бесконечного многообразия жизни и обычного течения людской повседневности, на свой лад утвердить человека и все, что обжито, освоено им, несет печать его присутствия, вкуса, воли, традиций — мерилом всех вещей, отправной точкой восприятия окружающего. Увидеть мир как родной, приветливый дом, где «греют стены», где любая мелочь улыбается приветливой, сверкающей красотой.

Несомненно, такие искания и видения прекрасного, радостного мира, при всей их предметной конкретности, отмечены чертами мечтательной, романтической фантазии. Для ее воплощения необходимы были какие-то особые средства выразительности, образной концентрации. Коровин по-прежнему остается верным живой материи реальной природы, но под определенным углом зрения обобщает свои впечатления от нее, достигает известного преобразования увиденного.

В этих восторженных, лучезарных «сказках о правде» решающей экспрессивной силой оказывается цвет, многосложные, полихромные колористические гармонии. Конечно, такое качество не возникло внезапно в коровинской живописи 1910-х годов. Мы видели, что буквально с первых своих шагов в искусстве художник, так сказать, мыслит цветовыми образами. Начиная со второй половины 90-х годов, колорит в его работах становится все более активным, энергичным, свободным. Теперь он окончательно завоевывает положение «главного солиста» в музыке живописи Коровина.

Но ему совершенно было не свойственно этакое безмятежное своеволие письма. Он стремился к целостности, законченности, строгой и после-

довательной закономерности живописной формы и — в рамках своей изобразительной системы — добивался поставленной цели.

С. В. Герасимов в воспоминаниях о своем учителе подчеркивает, что он добивался «прежде всего целостности видения... Коровин очень строгий, очень последовательный художник, который ничего не уступает из увиденного и познанного. Это взгляд настоящего реалистического поэта, артиста, если хотите, музыканта»⁷.

Но для иных из современников Коровина «пластическая партитура» его картин была слишком непривычна, она поражала их своим резким отличием от традиционных приемов академической живописи. Из этого непонимания и выросла легенда о «живописном нигилизме» Коровина, щегольской бравурности его поздних полотен. Отголоски этого давнего предрассудка и поныне встречаются порой в искусствоведческих сочинениях, появляясь, впрочем, без попыток аргументации, а скорее как дань «старой памяти»⁸.

Конечно, у такого горячего, темпераментного, чрезвычайно много работавшего мастера, как Константин Коровин, есть вещи мимоходные, топропывные, иногда со срывами вкуса, с оттенком салонности. Но какой же резон судить о художнике в целом по его промахам и слабостям, а не по характерным вещам и лучшим достижениям?

А в этих характерных его работах — если говорить хотя бы только о полотнах десятых годов — всегда есть четкая цельность пластической конструкции, точно найденная взаимосвязь, слитность, внутреннее единство цветовых акцентов, переходов, оттенков, конечная точность (при той или иной степени обобщенности) создаваемого представления о материальном облике отдельных предметных элементов природы.

Да и всю изображаемую натуру Коровин показывает в целом достоверно. Разумеется, я имею в виду не уныло-натуралистический «отчет о деталях», а, так сказать, принципиальное сходство художнического портрета с природным оригиналом. Особенности романтической поэтики произведений Коровина в этот период коренятся не в том, что он словно бы грезит наяву, переносится быстрой мечтой в неведомые страны, города, эпохи, переживающие золотой век счастья; наконец, не в использовании деталей реальных наблюдений, как стеклышек волшебного kaleidoscope, которые по желанию автора могут складываться в самые неожиданные комбинации. Нет, художник писал то, что видел и что могли каждодневно видеть все. Суть дела в том, что искал живописец в природе, какие ее черты и качества отбирал для изображения, какое звучание придавал им. Он не был романтиком символов, предсказаний, творимых легенд; романтической была лишь светлая ра-

душность его восприятий реальности. Любой его пейзаж, натюрморт, интерьер этих лет дышит сверкающей, радостной красочностью, и натура, действительная и подлинная, оказавшись на коровинских полотнах, поет гимны красоте жизни — «неволей, если не охотой».

Ведь какой огромный коэффициент «теплотворности» настроений, чувств содержат, например, его натюрморты десятых годов! Они могут быть спокойно устойчивы по композиции и обладать отчетливой полновесной материальной характеристикой каждой предметной детали («Розы и фиалки», 1912 г.; «Натюрморт», 1912 г.; «Сирень», 1915 г.), могут взвихриться бурной, динамичной цветовой феерией («Натюрморт», 1919 г.), затрепетать тысячами оттенков живой, одухотворенной плоти («Рыбы, вино, фрукты», 1916 г., «Рыбы», 1917 г.). Точно так же в пейзажах, жанрах и интерьерах этого времени спокойно-раздумчивая интонация («Удят рыбу. Солнечный день», 1915 г.), «Севастополь зимой», 1916 г., «Осень. На мосту», 1916 г.) соседствует с празднично-ярким зрелищем торжествующего великолетия красок, которые зажглись и заиграли под лучами полдневного солнца («На берегу моря в Крыму», 1909 г., «Веранда», 1916 г.). Все это, однако, движение в пределах единой образной шкалы, разные оттенки и варианты глубоко оптимистической поэзии радости жизни.

Естественно задаться вопросом, что же было источником такой поэзии в русской действительности начала века? Ведь ее реальность в период между двумя революциями была суровой, жестокой, во многом даже трагичной. Быть может, художник с равнодушием отвернулся от жизни времени, и правы те критики, которые считают, что он проявлял «безразличие к объективному миру, ко всему, что творится в жизни»⁹?

Нет, конечно же, такое утверждение несправедливо, оно проистекает из поверхностных представлений об истории русского искусства в предреволюционные годы.

Основной внутренний импульс развития творчества Константина Коровина — если говорить о характере мировосприятия, о философии жизни — был таков же, как и у многих крупнейших мастеров искусства России в начале XX века. Ведь сколько замечательных художников в эту эпоху всю свою работу направляют «в поисках радости». Позднее, в 1918 году, как бы подводя итоги сложным исканиям русской интеллигенции в предреволюционный период, Александр Блок писал, что литераторов и художников России повсюду сопровождало «чувство неблагополучия, незнание о завтрашнем дне... Каждый из них, как весь народ, выносивший их под своим сердцем, скрежетал зубами во мраке, отчаянье, часто зло-

бе. Но они знали, что рано или поздно все будет по-новому, потому что жизнь прекрасна.

Жизнь прекрасна. Зачем жить тому народу или тому человеку, который втайне разуверился во всем? Жить стоит только так, чтобы предьявлять безмерные требования к жизни: все или ничего; ждать нежданного; верить не в «то, чего нет на свете», а в то, что должно быть на свете: пусть сейчас этого нет и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она — прекрасна». И самое представление о том, что принесет с собою Революция, Блок излагал в таких словах: «Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»¹⁰.

Искусство Константина Коровина — песня о прекрасной жизни, которая должна быть на свете. Уже на склоне лет, больной и одинокий, он рассказывает в письме к другу, чего искал и добивался на протяжении долгих лет: «Красота и радость жизни. Передача этой радости и есть суть картины, куски моего холста, моего я... Это я, это мое пение за жизнь, за радость — это язычество. Оттого-то я люблю, ты заметил это, искусство, дружбу, солнце, реку, смех, траву, природу, дорогу, цвет, краску, форму, и в театре я сделал праздник глаза и поэзию... Ведь я не придумывал этого для удобства, выгоды, денег, славы даже и для счастья — это есть я»¹¹.

Итак, утверждение и прославление красоты и радости бытия — символ веры Константина Коровина, сердцевина его представлений о назначении художника, о смысле искусства. Во имя этого он работал, искал, мужественно переносил бесконечные невзгоды и огорчения и не допуская, чтобы тень от них омрачала радостные краски его полотен («В лучшие свои годы, — пишет Коровин в том же письме, — я переносил, а также друг мой Миша Врубель, травлю своры газет, каждодневно воющих, что я и Врубель декадент, упадочник. Словом, не было ни единой газеты буржуазной прессы, чтобы нас не поносили...»¹²)

В отличие, скажем, от Врубеля Коровин не предьявлял «безмерных требований к жизни», не стремился в заоблачные выси, в неведомые дали будущего. Он утверждает в своих полотнах торжество живой, реальной красоты, которую повседневно можно видеть, ощутить, осязать. Он воспеваает эту красоту упорно, постоянно, увлеченно, как бы ни было порой у него тяжело и горько на душе. «Так есть», «так может быть», «так должно быть» — сплетаются в его полотнах.

Непосредственная, острая и тонкая реакция на увиденное, виртуозное умение рельефно, выразительно запечатлеть и подлинный облик природы, и ее восприятие, внушаемые ею чувства, мысли, переживания, составляют особую силу

и привлекательность искусства Константина Коровина. Но, вместе с тем, это и потолок его возможностей. Показывать «предполагаемые обстоятельства», использовать изображения с природы лишь как подсобный строительный материал для сочинения композиций с развернутым повествовательным действием или какого-либо иного обобщающего характера он не мог, да и не хотел. Поэтому в работах К. Коровина не найти многосторонней картины современной ему действительности. В этом несомненная ограниченность его творчества.

Но надо верно определить, так сказать, границы этой ограниченности. И точно, по достоинству оценить то, что находится внутри этих границ.

Если бы К. Коровин принадлежал к числу тех незадачливых идолопоклонников природы, которые изображают ее пусть даже мастерски точно («все как живое!»), но бездумно, без ясной внутренней темы, без вдохновенной поэтической образности, представляющей как бы ступок жизни, то он давно бы уже был позабыт. И поделом: живопись такого рода (а ее было предостаточно и в XIX, и в XX веках) пуста и бессодержательна, лишена творческого духа, не способна вобрать в себя опыт человеческих страстей и раздумий.

Конечно же, Коровин был совершенно не таков. Пусть художник всегда оставался с глазу на глаз с природой, но ведь он заставлял ее говорить на языке больших чувств, нести людям ощущение красоты, радости, счастья жизни. Разумеется, в таком поэтическом строе мировосприятия отражались далеко не все ведущие черты времени — сложного, во многом противоречивого и трагического. Но среди грозных раскатов великих общественных бурь людям было решительно необходимо услышать весеннюю, звонкую, мечтательную песню о прекрасном, которое таит в себе весь окрест лежащий мир и ради которого стоит жить и бороться. Это было настоятельным требованием времени, и Константин Коровин — один из тех русских художников, которые горячо и талантливо откликнулись на этот зов своей эпохи.

Но коль скоро дело обстоит так, если признать, что полотна Коровина несут в себе большое образно-поэтическое содержание, то не следует ли из этого, что его творчество надо трактовать не только как «школу живописного артистизма», но и как немаловажное явление общественного, эстетического порядка?

В этой связи нельзя не упомянуть об устойчивом заблуждении в определении жанровых особенностей полотен Коровина. Как уже многократно говорилось, он создавал только натурные работы и не пытался делать сочиненных композиций. С этим очевидным фактом спорить не приходит-

ся. Но вот когда говорят, что он был исключительно мастером этюда и даже вообще «не писал картин», то такие утверждения представляются сомнительными.

Что такое этюд? Поверим толковому словарю русского языка: «произведение, представляющее собою первоначальный набросок, эскиз, который может служить частью какого-нибудь композиционного целого».

Но как раз таких предварительных набросков, эскизов Коровин в станковой живописи, за крайние редкими исключениями, не делал. Он писал картины иногда смаху, в один присест, гораздо чаще (об этом свидетельствуют многие воспоминания, письма и другие документы) на протяжении многих сеансов. И кончал работу над полотном лишь тогда, когда считал, что полностью выскзался, что образ ясен, а живописная форма обладает необходимой для данной цели завершенностью. Это не наброски, не эскизы, а вполне законченные вещи. Как же следует их именовать? Почему не картинами?

Дело, конечно, не в слове, не в академической точности употребления терминологии. Дело в том, что ярлычком «этюды» подчеркивается некая второсортность, неполноценность живописи Коровина. Дескать, он не шел дальше случайных, мимоходных впечатлений, глубже легковесного любования внешней, радужной оболочкой жизни. Но это неверно, несправедливо. Основным критерием для суждений об искусстве художника должно быть объективное значение достигнутых им творческих результатов, а не его приверженность к той или иной излюбленной системе стилевых приемов. Нельзя забывать или затушевывать ограниченность идейно-тематического диапазона живописи Коровина. Но столь же неправомерно сводить ее к скудной малости, третировать высокую поэтическую содержательность его картин, и только потому, что он не прибегал к развернутой сюжетной повествовательности, «выражал себя», свое понимание мира, свою жизненную философию в натуральных полотнах.

Наконец, о взаимоотношениях К. Коровина с импрессионизмом.

Мы могли убедиться, что формирование и становление творчества Коровина проходило в русле и традициях отечественного реализма XIX века. Правда, художник уже «с молодых ногтей» ищет новые пути, не повторяет пройденное, также как и другие лучшие представители русского реалистического искусства последней трети прошлого века. Его ранние искания чем-то напоминают поиски французских импрессионистов, но поначалу это лишь некоторое совпадение в итогах самостоятельной работы, никак не связанное с изучением опыта иноземных мастеров.

Весьма примечательно воспоминание Коровина о его беседе с Поленовым (произошедшей приблизительно в 1883—1884 годах). Услышав некоторые суждения своего ученика об искусстве, Поленов спросил у Коровина:

«—Вы импрессионист? Вы знаете их?

— Нет, — ответил я. — Не знаю ни одного...

Тогда он стал говорить нам (т. е. Коровину и Левитану — А. К.) об импрессионистах»¹³.

Итак, можно утверждать с уверенностью, что плернеризм раннего Коровина, его понимание пластического языка живописи, роли цвета, света, рисунка, композиции, взаимоотношений с натурой, наконец, образные концепции — все это выросло на русской почве, представляло собой самостоятельное и органичное развитие некоторых характерных тенденций национального реализма. И еще долго, вплоть до середины 90-х годов, несмотря на частые и долговременные поездки художника во Францию и несомненное его знакомство с произведениями К. Моне, О. Ренуара, К. Писсарро и других прославленных мастеров французского импрессионизма, нет оснований говорить о глубоком их влиянии на творчество Коровина. В одной из критических статей 1894 г. есть на этот счет вполне резонные соображения. Автор статьи пишет, что о Коровине «не раз уже высказывалось мнение, будто бы живопись его — подражание новейшим французским импрессионистам... сближение это несколько поверхностно. Колорит, гармония тонов, именно те стороны, которые г. Коровин берет за основу своих произведений, весьма резко отличаются от современного французского импрессионизма. Этот последний... характеризуется светом и довольно яркой гармонией красок. Живопись же г. Коровина отличается темной, едва окрашенной гаммой, которая составляет его исключительную особенность»¹⁴.

В целом это верно — северный, «серебристый» Коровин, хоть и значительно отличается от русской живописи предшествующего периода, в то же время имеет пока мало точек соприкосновения с французским импрессионизмом.

Это соприкосновение становится очевидным в конце XIX и особенно в начале XX века. Оно проявляется не только в плернеризме, верности натуре, непосредственным впечатлениям от нее (что было свойственно художнику буквально с первых шагов в искусстве), но и в переходе к светлой солнечной палитре, интенсивной яркости колорита, к звучным сочетаниям «чистых» цветовых акцентов (но с богатейшим использованием рефлексов), к известной беглости фактурных характеристик, к динамичной композиции, как бы выхваченной из потока жизни и т. д. Несомненно, что, прибегая к этим приемам, Коровин

опирался на основательно изученный им опыт французского импрессионизма.

Но он ни в малой мере не стал пленником этого опыта. Это явствует не только из того, что ему оказались совершенно чужды некоторые черты позднего импрессионизма, — рассудочное разложение цвета, утрата материальности, возведенный в принцип субъективизм трактовки натуры, постепенное усиление мотивов безотрадного одиночества человека в мире.

Главное в другом. Коровин вошел в прямой контакт с импрессионизмом, когда был уже зрелым, оригинальным мастером со своим излюбленным кругом тем, вполне определенным мировосприятием, устойчивым образным строем. В основных, решающих чертах сложился и его индивидуальный живописный стиль. То близко, родственное себе, что Коровин у французов нашел и, бесспорно, широко, свободно, обдуманно использовал, не изменило сути его творчества, а лишь способствовало обогащению его выразительных возможностей.

Критическая оценка черт импрессионизма в искусстве К. Коровина подвергалась значительным колебаниям. В 1925 году Б. Терновец писал, что творчество Коровина «легко поддается критике, направленной против всякого импрессионистического искусства: оно иллюзионистично, оно торопливо, поверхностно, в нем нет конструкции, прочности, глубины... Ему дано было видеть разлитую в мире красоту, и она, как в сотнях брызг, отразилась в его бесчисленных полотнах»¹⁵.

Сейчас уже мало найдется сторонников такой легковесной точки зрения. На историческом отдалении стало достаточно очевидным, что картины Коровина — это не только некие «брызги красоты», они обладают немалой содержательностью, а запечатленное в них чувство прекрасного оказалось достаточно глубоким и прочным, чтобы пережить десятилетия, по-прежнему волнует и радует новые поколения зрителей. Искусству «торопливому и поверхностному» (каким, впрочем, импрессионизм вообще не был) такое долголетие, конечно, не может быть присуще.

Ныне гораздо чаще встречаются определения совсем иного рода. «Очень часто широкое коровинское письмо 1910-х годов путали с импрессионистическим методом, — пишет Б. Иогансон. — В каком смысле Коровина можно считать импрессионистом? Только в том, что он любил и верил в непосредственное, написанное прямо с натуры»¹⁶.

А это уже крайность иного рода. Во-первых, «непосредственное, написанное прямо с натуры» не является исключительным признаком только импрессионизма — можно назвать сколько угодно

произведений классиков XVI — начала XIX вв., созданных совершенно так же. Во-вторых, нельзя сбрасывать со счета использование художником многих стилевых и технических приемов, разработанных импрессионистами.

Но что мне кажется в таком суждении абсолютно верным — это стремление рассматривать творчество К. Коровина в общих рамках эволюции русского реалистического искусства конца XIX — начала XX века. Процесс шел сложно и трудно, многие мастера-реалисты в той или иной мере испытали воздействие одновременно существовавших художественных течений. Да и сам реализм развивался с ходом истории, решая новые выдвинутые временем задачи, расширяя и обновляя арсенал своих выразительных средств и приемов. Некоторые эстетические мерки и представления прошлого столетия порою могли оказаться неточными, ограниченными, устаревшими.

Вся эта сложность проблематики иногда сбивает с толку искусствоведов, приводит к путанице понятий, к необъективности определений при разговоре о русских художниках начала XX века. В самом деле, если называть, скажем, Врубеля символистом, позднего Серова — модернистом, Малявина — декоративистом, Кустодиева — стилизатором, Коненкова — примитивистом и т. д. и т. п. (как это не раз делалось), то что же останется на долю собственно реализма? Не слишком ли мы его обедним и ограничим, не сведем ли представление о нем к недвижным, застылым канонам и нормам?

Чтобы не допустить ошибок такого рода, надо за исходный принцип исторической оценки работы художника брать стержневые свойства его творчества, а не те или иные внешние черты его стилиевой манеры, приемов построения образа и т. д. Именно с позиции таких критериев можно с уверенностью говорить о реалистических основах искусства Коровина — в силу глубинных его связей с жизнью времени, здоровой, светлой, человеческой сущности его представлений о прекрасном, вдохновленных живой действительностью, да и воплощенных с убежденной верностью реальной натуре, ее формам и краскам, ее плоти, материи, безграничному богатству и обаянию зримого мира.

В первые годы после революции Коровин работает много и напряженно и в станковой, и в театрально-декорационной живописи. В 1922 году состоялась персональная выставка его работ — сравнительно небольшая, но зато в залах Третьяковской галереи. Хотя художник испытывает в эти времена немалые трудности, жизненные и творческие, но нет решительно никаких оснований утверждать, что его отъезд за границу в 1923 году, предпринятый с разреше-

ния и при поддержке советских руководителей (в частности, А. В. Луначарского), был обдуманной эмиграцией. Сам Коровин, уже находясь в Париже (где он жил с 1924 года и умер 11 ноября 1939 года), решительно и даже гневно отвергает предположение об его эмиграции. «Теперь меня называют эмигрантом, — пишет он в одном из писем в Россию, — хотя я с разрешения уехал за границу и попал в тяжелые условия — надо же иметь сердце и щадить друзей...»¹⁷. В других письмах художник с болью и горечью рассказывает о своей жизни на чужбине, многократно сообщает о своих планах возвращения на родину:

«Живу я неважно, и ты вправе спросить меня: «Что же это я не еду?» Но когда ты приедешь, то узнаешь, т(ак) к(ак) трудно описать последовательно всю петлю, затянутую моей жизнью здесь постепенно, всю надежду и потерянную вследствие сплетения неудач как бы рока: болезней, бессредствия, обязательств и долгов»¹⁸. «Годы эти... здесь за границей были сплошным кошмаром»¹⁹. «Вы хотите знать, как я здесь живу в заграницах. Да ответчу Вам: плохо. Ведь я здесь видел

только горе одно... Надеюсь приехать в Россию в эту весну... С великим счастьем вспоминаю Россию, и своих друзей, и природу, и снег, и дождик, и небо серое, и траву-ковыль, и избушку, и дым из трубы в мастерской своей в Охотине, и друзей охотников»²⁰.

Однако обстоятельства сложились так, что Коровин не смог высвободиться из «петли», затянутой жизнью за границей. Никогда больше ему не привелось увидеть Россию. Оторванный от нее, измученный нуждой, болезнью, тоской по родине, одиночеством, он очень быстро сник, померк в своей художественной деятельности. Произведения, созданные живописцем на протяжении полутора зарубежных десятилетий, не идут ни в какое сравнение с его работами предшествующих лет.

Но все это, конечно, не может бросить тени на лучшую пору творчества Константина Алексеевича Коровина. В истории русского искусства он останется навсегда как вдохновенный и блистательный мастер живописи, талантливейший певец красоты, радости, счастья жизни.

А. КАМЕНСКИЙ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По поводу датировки этой картины существуют разногласия. В каталогах она обычно датируется 1886 годом, но есть предположения, что картина написана в 1887 г. или 1888 г. (но не позже—в феврале 1889 г. полотно экспонировалось на очередной выставке Товарищества передвижников).

² «Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания». Москва, издательство Академии художеств, 1963 г., стр. 38.

³ Б. Иогансон. «Памяти учителя». В каталоге выставки произведений К. А. Коровина, Москва, 1961 г., стр. 6—7.

⁴ «Константин Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 223.

⁵ Там же, стр. 228.

⁶ Д. Коган. «Блистательная живопись». Журнал «Творчество», 1961 г., № 10, стр. 21.

⁷ «Константин Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 306 и 309.

⁸ См., напр., «Очерки по истории русского искусства», издательство Академии художеств, Москва, 1954 г., стр. 341—344 или «История русского искусства», издательство «Искусство», Москва, 1960 г., т. II, стр. 340—343. Гораздо более глубокую, исторически верную оценку творчества К. Коровина можно найти в некоторых искусствоведческих работах последних лет—см., например, вступительную статью С. Дружинина в альбоме «Коровин», Изогиз, Москва, 1960 г., очерк А. Н. Савинова «Константин Алексеевич Коровин» в книге воспоминаний Н. Комаровской «О Константине Коровине», издательство «Художник РСФСР», Ленинград, 1961 г., стр. 102—121; статьи Д. Коган «Блистательная живопись», журнал «Творчество», 1961 г., № 10, стр. 20—23, Д. Сарабьянова «Праздник красок», журнал «Юность», 1961 г., № 8, стр. 81—82.

Много ценных фактов и интересных, тонких суждений содержат воспоминания его учеников С. Герасимова, Б. Иогансона, П. Кузнецова, опубликованные в упоминавшейся книге «Константин Коровин. Жизнь и творчество...».

⁹ А. Зотов. «Константин Коровин». Журнал «Искусство», 1961 г., № 12, стр. 54.

¹⁰ А. Блок. «Интеллигенция и революция». Цит. по изданию «Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах», Государственное издательство художественной литературы, 1962 г., т. VI, стр. 13—14.

¹¹ «Константин Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 476—477.

¹² Там же, стр. 477.

¹³ Там же, стр. 159.

¹⁴ Н. В. Досекин. «Вторая выставка московских художников», журнал «Артист», 1894 г., № 37, кн. 5. Цит. по книге «Константин Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 234.

¹⁵ Б. Терновец. «Коровин—Серов». Государственное издательство, Москва, 1925 г., стр. 29—30.

¹⁶ Б. Иогансон. «Памяти учителя». В каталоге выставки произведений К. А. Коровина, Москва, 1961 г., стр. 8.

¹⁷ «Константин Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 472.

¹⁸ Там же, стр. 481.

¹⁹ Там же, стр. 484.

²⁰ Там же, стр. 485—486.