

А. ТУРКОВ

ЛЕВИТАН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





А. ТУРКОВ

**ИСААК ИЛЬИЧ
ЛЕВИТАН**

7301
T88

80102-062
T 025(01)-74 239-74

© Издательство «Искусство», 1974 г.

Второй военной зимой, в 1942 году, в нетопленных комнатах института на Тверском бульваре мы слушали лекции известного фольклориста и знатока древнерусской литературы профессора С. К. Шамбинаго. Он уже заметно одряхлел, часто повторялся или отвлекался далеко от темы. Впрочем, порой именно в этом случае речь его становилась особенно живой и интересной.

Так однажды он набред на рассуждения о стойкости красок, которыми писали древние мастера, и тут же с горечью заметил, что мы уже не можем себе представить то обаяние, которое было когда-то в картинах Левитана, настолько потускнели краски на его полотнах.

Он сказал это с такой печалью, как будто на его глазах ушел под воду удивительный живописный град Китеж.

Легендой порой кажется и сама жизнь этого художника.

Официальных документов о Левитане сохранилось так мало, что даже о точном годе рождения Исаака Ильича долго шли споры.

Перед смертью он распорядился уничтожить все письма, хранившиеся в его архиве. Больно подумать, что при этом безвозвратно исчезли строки дружившего с «Левиташей» Антона Павловича Чехова, а также, по-видимому, различные послания товарищей по искусству — Константина Коровина, Михаила Нестерова, Валентина Серова, не говоря о других, менее знаменитых.

Не сохранилось писем самого художника к женщинам, с которыми его связывали долгие годы дружбы и любви, — к Софье Петровне Кувшинниковой и Анне Николаевне Турчаниновой.

Судьба писем к Турчаниновой особенно трагична. Вот что рассказала в своей книге о Левитане С. Пророкова со слов ленинградского художника П. А. Смелова:

«В двадцатых годах Турчанинова уезжала к дочерям в Париж и распродала свои вещи. Интересуюсь пронаведением искусства, Смелов пришел к ней домой. Он застал ее сидящей у каминя. После быстрого знакомства послышались слова:

— Жгу свою молодость...

И Смелов с ужасом увидел, как Турчанинова собиралась бросить в огонь объемистую пачку писем.

— Это — Левитан, — сказала она сквозь слезы. — Жгу свои воспоминания.

Силой убедительных, жарких слов Смелову удалось отстоять эти письма. И вот они в руках у него, эти документы последних шести лет жизни художника. Двести писем...

Перед войной Смелов отдал перепечатать на машинке все письма, и случилось так, что они пропали. Сейчас след их затерялся, лишь одно сохранилось в копии.

Ни дневников, ни записных книжек, ни пространных статей не оставил после себя Левитан. Стеснялся ли он своего литературного

А. ТУРКОВ

ЛЕВИТАН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



«косоязычия», как уверял сам? «Написать мне письмо, хотя бы и очень дорогому человеку, ну просто целый подвиг, а на подвиги я мало способен, разве только на любовные...» — комически сетовал он однажды.

Или было в его жизни столько тяжелых, ненавидимых, мучительных воспоминаний, что он хотел стереть как бы самую память о пережитом?

«Не надо этого... Ничего не было», — как сказал однажды Глеб Успенский, не желая рассказывать о начале своей жизни.

Современники и друзья художника тоже не торопились, даже после его смерти, поведать о том, как он жил и как ему шло.

Вот Илья Семенович Остроухов, сам живописец и знаток художественной жизни той эпохи, что называется, из первых рук имевший все сведения, берется за перо, узнав о кончине Исаака Ильича Левитана.

«Скончался большой художник, большой поэт. Скончался чудесный человек, добрый, чуткий, отзывчивый. Художник и человек Левитан был истинно русский, взгляни на свое еврейское происхождение».

Дальше запись становится все конспективнее: «Лучший ученик Саврасова... Пейзажист очень разносторонний. Работал только 20 лет, но за этот короткий срок он затронул все мотивы родного пейзажа...» И на этой фразе, которую автор начал всячески переделывать, дело и завершилось.

Ну, это, скажут, не диво: Остроухов и о Врубеле оставил не больше странички воспоминаний, а о многих других написать и вовсе не собрался, хотя прожил завидно долгую жизнь.

Но вот Чехов! После смерти своего старого друга, с которым незадолго до того виделся (Левитан приезжал к нему в Ялту), Антон Павлович прожил четыре года. И почти все это время редактор журнала «Мир искусства» Сергей Павлович Дягилев его упрямил, умолял написать статью, воспоминания, все что угодно.

«Вы любите Левитана, и он всегда считал себя близким к Вам, — пишет он уже через несколько дней после смерти художника. — ...Ваше слово заставит обратить на него внимание той массы людей, которые совсем не понимали, не чувствовали его».

«Ваше слово необходимо», — утверждает он и в следующем письме, сетуя на то, что пишущие о Левитане «считают долгом говорить о нем с высоты своего величия и с некоторой долей снисходительной похвалы».

В октябре 1900 года Дягилев сообщает Чехову, что ради обещанной статьи задерживает выпуск номера, посвященного Исааку Ильичу Левитану.

Чехов статьи так и не прислал, но Дягилев все еще не теряет надежды: «...если не из желания посотрудничать в «Мире искусства», то по доброй памяти о Левитане Вы соберетесь со временем и с силами и пришлете нам давно обещанную статью», — напоминает он через год.

12 августа 1903 года речь снова заходит об этом: «...напоминаю Ваш давнишний долг — статью о Левитане», — пишет Дягилев, хотя тут же несколько иронически именуется ее «несбыточной». И, наконец, 22 ноября 1903 года снова «завкается» о ней: «Конечно, хорошо бы о Левитане — да долго ждать...»

И ведь были, пожалуй, у Чехова особые побудительные причины для того, чтобы спокойно, документально точно, объективно написать о художнике, поскольку в некоторых его рассказах, особенно в знаменитой «Попрыгунье», современники усматривали ситуации и детали, почерпнутые из жизни художника и его близких.

Вот бы теперь и поставить все на место, все объяснить...

Впрочем, можно ли было все объяснить так, чтобы никого не задеть и еще раз не обидеть? И как было писать о покойном, пока еще живы все лица, принимавшие самое непосредственное участие в разыгрывавшихся вокруг него событиях романического и драматического свойства?

В последние годы жизни в своем ютлинском одиночестве Чехов очень сблизился с Иваном Алексеевичем Бунным.

И много лет спустя, в набросках книги о Чехове, Бунин между прочим пометил:

«Левитан Исаак Ильич (1861—1900) ¹ был психически нездоров. А. П. любил его».

Возможно, утверждение о состоянии здоровья Левитана сформулировано здесь слишком грубо, категорично. Но зато перед нами ясно выступает еще один вероятный мотив чеховского молчания — нежелание приоткрывать перед любопытствующими то трудное, что приходилось переживать его покойному другу.

Наконец, затрудняло Чехова и то, что просьба исходила именно от Дягилева, великого дипломата, вскически стремившегося и заручиться именем Чехова и попрочнее связать творчество Левитана с той художественной группой, которую представлял «Мир искусства». Быть может, Антон Павлович не совсем доверил бескорыстие дягилевского желания восславить Левитана и не был в этом неправ.

И все-таки бесконечно жаль этой ненаписанной статьи и всех тех воспоминаний и мыслей о художнике, которые Чехов увес с собой.

¹ Левитан родился 18 августа 1870 года.

«В Совет Московского художественного общества

Прошение

Желая поступить в училище живописи, ваяния и зодчества, прошу покорнейше Совет, подвергнув меня установленному испытанию, принять в число учеников училища.

Прилагаю при сем деньги пятнадцать руб. и следующие документы: равнинское свидетельство № 21.

Августа 17 дни
1873 года»

Исаак Левитан

Первый дошедший до нас документ, написанный рукой тринадцатилетнего Левитана, который «сительство имеет» на Солянке, в доме Зиновьева.

Застывший мальчик вошел в украшенное колоннами здание на Мясницкой улице, когда училище переживало пору расцвета.

То было вообще знаменательное время в истории русской живописи, когда часть художников, составившая Товарищество передвижных выставок, открыто противопоставила себя императорской Академии художеств с ее рутинной и формализмом.

«Когда, бывало, осмотрев выставку и пеленую Академическую выставку, мы затем отправлялись к «Передвижникам», — вспоминал один из младших современников Левитана, Александр Бенуа, — нас каждый раз охватывало удивительно отрадное чувство. Казалось, точно мы из смрадной и темной казармы, с ее несносной мушкетркой и шаблонным порядком, вышли прямо за город в деревню, на простор, на свежий воздух, к народу... На «Передвижных» мы учились жизни...»

Один из самых знаменитых «передвижников» и возглавил в 1871 году Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. Само имя Василия Григорьевича Перова было определенной программой. Оно впервые зазвучало громко вскоре после окончания Крымской войны, когда у всех на устах было имя Некрасова.

Эта «муза мести и печали» была Перову особенно близка. Она открыто объявляла себя выразительницей всего обездоленного, страдающего, оскорбленного, накопившего в своей груди море боли и гнева, ненависти, жажды раслаты.

Страшные картины гнета и произвола обступали ее со всех сторон, и она не чуждалась этого, а глядела на них строго и пристально, словно ведя счет преступлениям, совершаемым против народа и человечности.

В Перове, как и в других передвижниках, было много «некрасовского».

«Я любил, — вспоминал впоследствии один из его учеников, Нестеров, — когда Василий Григорьевич, облокотившись на широкий

подоховник мастерской, задумчиво смотрел на улицу с ее суетой у почтамта, зорким глазом подмечая все яркое, характерное, освещая виденное то насмешливым, то зловенным светом, и мы, тогда еще слепые, прозревали...»

Перов как будто выставил глухие, двойные зимние рамы, и в учебные классы с застывшими натурщиками и моделями ворвался разноголосый, пронзительный шум будней реального народного бытия.

За ним в чинное здание на Мясницкой как бы ввалилась патага его героев — городская голь, тяжелые на руку становые, важные, уже почувывшие свою силу кунцы, пьяненькие пончики и монахи.

Некоторые его картины угодоблились дерзким выходкам тургеневского Базарова. Реакционная газета «Русский мир» просто заходила от злости, когда писала о перовской «Тройке».

А юный Левитан смотрел на изможденные, замерзшие фигуры ребят, везущих в гору тяжелую кадку с водой, с таким чувством, как будто это написано о нем, о старшем брате Авеле, о сестрах...

Став взрослым, он так неохотно упоминал о своем детстве, что, по выражению Марии Павловны Чеховой, «выходило, как будто у него не было совсем ни отца, ни матери».

«Порой мне казалось даже, — признавалась она, — что ему хотелось забыть об их существовании».

С тех самых пор, как он себя помнил, жить становилось все труднее. Уже как о золотом веке вспоминали в семье о временах, когда отец служил на железной дороге возле западной границы России, переводясь с одной станции на другую, пока не решился двинуться в Москву.

Даже самым ближайшим друзьям не мог Левитан доверить мучительнейших воспоминаний о том, как семья погружалась в безнадежную нищету.

Негодовал ли мальчик на непрактичность родителей?

Оскорблялся ли за отца, безропотно обивавшего пороги богатых домов в поисках грошовых уроков?

Трепетал при мысли, что же ждет его самого, если так не повезло отцу, вышедшему из заветной семьи и усевшему получить неплохое образование?

Кто знает...

Готовились они однажды с товарищем к экзамену, говорили, что сначала надо выучить хронологию, в котором году что было.

— Хорошо бы многое забыть, что было... — сказал Левитан.

В 1875 году, когда Левитану было пятнадцать лет, умерла его мать. Отец тоже сильно прихварывал, а о лечении не могло быть и речи. Два года спустя отец и младший сын одновременно заболели брюшным тифом. Из больницы мальчик вернулся сиротой.

Времена, когда он мог приложить к прошению в училище «пятнадцать руб.» (правда, и тогда бог весть как собранные!), миновали без возврата.

Теперь год за годом приходилось, смиряя гордость, признаваться в своей нищете.

«Не имея ровно никакой возможности внести за право учения и желание продолжить курс учения, всепокорнейше просим Совет извинить нас от платы», — хмуро писал старший брат, и младший присоединял свою подпись, даже не проглядывая ненавистной бумаги или вторых не замечая несообразности томительной фразы: «Не имея ровно никакой возможности... и желание продолжить курс учения...»

Спасибо, что добрый канцелярист не придрался, не заставил переписать, не прошелся насчет незнания русского языка! Может, сам хлебнул лиха и угадал за несладкой фразой оскорбленное самолюбие, горечь, желание скорей, хоть как-нибудь «пробормотать» вынужденную просьбу, занялся и «проглатывая» слова.

Подписи братьев стояли под прошением рядом, но семья, собственно, уже не существовала. Каждый отчаянно барахтался в одиночку, не прося другого о помощи, да и почти всегда зная, что тому не слаще.

В училище вообще преобладали дети малоимущих ремесленников и крестьян. Тут бедностью трудно было кого-нибудь удивить. И все же про Левитана ходило, по воспоминаниям Нестерова, много полуфантастических рассказов. А застенчивая сырость юноши только подадоривала домыслы любопытствующих.

Порой Левитану нигде было почевать, и он притаился в классе за какой-нибудь мольберт, за штору, чтобы не попасться на глаза сторожу, отставному солдату Землянкину. Прозванный «Нечистой силой», хмурый, тот обходил на ночь все здание училища. Если он выигрывал в этой игре «в прятки», то иногда вдруг милостиво брал войманного к себе в каморку, а чаще с утрующими поучениями вел его к выходу.

Дверь училища хлопала, гремел засов, и впечатлительного юношу порой прощал страх перед ночью, бездомностью, будущим.

Гасло окно землянкинской каморки. И Левитан, казалось, навсегда оставался один в крошечной темноте.

Товарищ по училищу Кости Корвин как-то передавал горькие слова, услышанные от старого, спившегося художника:

— Кто же это тебе надоумил... в художество, а?

Ясным днем, в кругу молодых лиц, от весельчака Кости слышать это было не так страшно: юность всегда самонадеянна и верит, что уж она-то справится с препятствиями, на которых осеклись предшественники.

Но почему, на холодной бульварной скамейке, те же слова хватили за сердце. Вспоминалось, как в первые же дни, проведенные Левитаном в училище, там разнеслась весть: в Пяте умер Федор Васильев двадцати трех лет от роду.

«Милый мальчик, хороший, мы не вполне узнали, что он носил в себе, и некоторые хорошие песни он унес с собой, вероятно», — писал тогда Репину друживший с Васильевым Крамской.

И вот другой мальчик с ужасом поображал себе такую же участь.

Быть может, впрочем, ему повезет, он уцелеет, не заболит чахоткой, как Васильев, и если не прославится, то хотя бы найдет свой кусок хлеба.

Но какой? Не такой же ли горький, как у рисовального учителя, изображенного Перовым, — старичка, вынужденного терпеть капризы и дерзости богатых учеников?

И уже не звонкий, смеющийся коровицкий, а незнакомый старческий голос шелестит у него над ухом:

— Кто же это тебе надоумил... в художество, а?

Как-то, говоря о некоторых молодых петербургских художниках, ловко подражавших готовым образцам, Репин заметил:

«Не люблю я этих маленьких хлыщей мысли, я предпочитаю ребенка, выглядывающего исподлобья, молчаливо наблюдающего старших и ирранившихся ему людей, внутренний мир таких ребят складывается крепко, глубоко и своеобразно. Таких ребят я вижу в московской молодежи». Это сказано за год до появления Левитана в стенах Московского Училища, но как похож он на этого молчаливого ребенка!

Вроде бы все уже пережитое мальчиком, все, что каждый день составляло его быт, толкало на «перовскую» дорогу — выплакать горе и обиды, выместить в едких сатирических фигурах всю злобу, накопленную против черствых, глухих, спесивых богачей, будь то русский или «свой брат» еврей.

Рисовал же даже Нестеров, не прошедший подобной школы жизненных мытарств, но попавший под «перовское настроение», как он впоследствии выразился, и картинки из быта своих квартирных хозяев и купца-домовладельца, который вместе с дворником-холуем потешается над семейством уличного музыканта, — словом, все, что Левитан знал куда лучше.

Но сам Левитан выбрал иное.

За окнами училища была не только уличная толчея. Мальчик больше любил другой открывавшийся оттуда вид — заснеженные крыши, купола ближней церкви и вдали — темную полосу деревьев, похожих на ходяков, забредших в город, оробевших перед его гомоном и сиротливо сбившихся в кучку.

Существует предание, что Левитан вообще с детства любил смотреть из окна на городские крыши и на удивленные вопросы, что он там нашел интересного, отвечал:

— Погодите, увидите, что я из всего этого сделаю...

Теперь уже трудно установить, правда ли это или задним числом выдуманная легенда. Но, во всяком случае, в Училище в Левитане уже явно пробудилась туга к такому роду живописи, который совсем не был тогда в чести.

В 1872 году Репин отмечал, что между молодыми московскими художниками почти нет пейзажистов. «Это говорит за большой интерес к жизни, без романтизма...» — писал он одобрительно.

Через год Крамской сообщил Репину: «...я пока еще ничего не начал, а все больше занимаюсь пейзажем; боюсь, как бы не сделаться пейзажистом совсем, так и тишет. Есть тут один лес, и лежит он у самого полотна железной дороги, что это такое я Вам доложу, так просто ужас (я, впрочем, всюду склопен видеть ужасы). Подбиваю Шишкина изобразить его... И если Шишкин, у которого, впрочем, нет струнка, решится сделать его, да еще именно вечером, к сумеркам, когда только высоко над лесом горит облачко, то он прибавит кое-что и к своей известности и к русскому пейзажу».

Здесь, как это часто бывало в письмах умницы Крамского, мимоходом, но метко охарактеризовано многое — и второстепенное положение пейзажа в русском искусстве (так что заниматься им вроде бы несколько совестно для передового художника) и то, чего «не хватает» Шишкину.

Вспоминая впоследствии о дружбе, некогда связывавшей Шишкина с Васильевым, Крамской дивился этому.

«Один, — писал он о Шишкине, — трезвый до материализма художник, лишенный даже признака какого-либо мистицизма, музыкальности в искусстве... другой, весь субъективный, субъективный до того, что вначале не мог даже этюда сделать без того, чтобы не вложить какого-либо собственного чувства в изображение вещей совершенно неподвижных и мертвых».

Крамской позагал, что Васильев стоял на пороге открытий, что именно ему «было суждено внести в русский пейзаж то, чего последнему недоставало и недостает: поэзии при натуральности исполнения».

Четверть века спустя молодой историк искусства Александр Бенуа утверждал, что Васильев успел высказаться вполне и вряд ли мог продвинуться дальше, что он был «последним (чрезвычайно талантливым, но вполне на ложном пути стоящим) эпитомом» догмо-классического, «брюдловского» направления в русской живописи.

И, сам укоруя Шишкина за сухость, Бенуа старался, однако, воздать ему должное: «Для борьбы с Академией нужны были тогда не

песни и не стихи, а точные документы... Бесконечную пользу достигли были приносить его рисунки и этюды, которые он привозил целыми пудами после каждого лета, проведенного где-нибудь на природе... Он как будто все время говорил своим товарищам: вот, братцы, как выглядят русские леса, русские холмы, поля, нивы, деревни. Я не ведал, что делал, в точности изображая их, но пойдите вы, молодые, поищите — быть может, в том, в чем и не сумел отыскать прелесть, вы найдете ее и затем выразите в своих произведениях. Вот «образчики» России, посмотрите, не прекрасна ли она на самом деле?»

«Струнка», которой недоставало Шишкину, зазвенела в картине другого художника, Алексея Кондратьевича Саврасова, «Грачи прилетели», впервые выставленной на Передвижной выставке 1874 года. Это полотно решительно затмило все соседние пейзажи, в том числе и шишкинский, о которых Крамской заметил: «Но все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в «Грачах».

Однако дальнейшая судьба Саврасова оказалась трагической.

— Всем чужие мы, и своим и чужой, — в этой запомнившейся его ученику фразе, быть может, заключена самая суть драмы художника. Для кого было писать ему?

— Алексей-то Кондратьевич Саврасов какой художник. Какой! Такого и нет, и за границей мало. И что ж? — горестно рассуждал вслух еще менее удачливый его собрат, Лев Львович Каменев, и удивито аттестовал психологию богатых «любителей» искусства: —...Пейзаж считается — только швейцарский вид: гора, барашки чтобы были. А разве есть пейзаж в России? Нет... Там виды настоящие. А у нас нет... Не видит красоту-то свою. Не видит, скучают. Вот недавно я у Васильчиковых был, тут недалеко. Именно прекрасное, какой сад! Так что же? Молодая вышла ко мне. Голова обернута полотенцем, бледная, мигрень от скуки. «Не дождусь, — говорит, — когда с мужем в Баден-Баден уеду».

А я ей говорю: «Что вы, Мария Сергеевна, посмотрите, красота какая, весна. Аллея липовая. Тень от нее какая на реке! А река светлая».

Вдруг она мне:

«Если вы мне еще будете говорить, я поссорюсь с вами. Это скука. Тут и дорожек нет... Тоска».

Вот и возьми. Какие же им картины нужны?

Саврасов написал «Грачи прилетели». Ведь это молитва святая. Они смотрят, что ль? Да что ты... никому не нужно.

Но мало того: даже в глазах передовой части общества пейзажная живопись в значительной мере ассоциировалась все с теми же «швейцарскими видами», к которым, правда, относились уже не с умилением, а с пренебрежением.

Правда, в своей обширной статье о Первой передвижной выставке даже суровый Салтыков-Щедрин обмолвился о «ирезлестной картинке» Саврасова, но в пору, когда молодежь зачитывалась писаревскими статьями о Пушкине, пейзаж разделял участь лирики, заметно отступившей перед произведениями эпического, сатирического или публицистического склада.

Сам Федор Васильев незадолго до смерти с грустной иронией утверждал: «Пейзажисты бывают двух родов; первый род происходит из бездарностей, историков и жанристов, не могущих охватить человека, как сложную задачу, а потому бросающихся на более легкое, как им кажется: на камни, деревья, горы и т. д.; другой род — люди, ищущие гармонии, чистоты, святости, — эти невольно становятся поклонниками природы, не находя ничего полного в человеке, этом венце творения».

Таким образом, получалось, что пейзаж все-таки фатально оставался «задворками» искусства, прибежищем для слабосильных или изверившихся.

Господствовавший в то время взгляд на пейзаж был частным проявлением противоречия, связанного с развитием демократической эстетики, временами несколько примолненной трактовавшей некоторые влияния искусства, прилагая к ним узко понимаемый критерий утилитарности.

Наиболее чуткие писатели и художники остро ощущали упрощенность подобных воззрений.

«Мне бы специально хотелось, например, услышать от Вас, — писал Крамской Репину, — кое-что о Венере Милосской... ведь вот как странно выходит: тут шемит сердце от разных проклятых современных вопросов, от самых свежих жизненных волнений сегодняшнего дня, а он — о Венере Милосской, — пронизывает над собой автор письма. — ...Дело в том, что мне сдается, будто особа эта есть нечто такое, чему равного и указать не могу ни на что... Не знаю, что Вы скажете и так ли это, но впечатление этой статуи лежит у меня так глубоко, так покойно, так успокоительно светит чреда все томительные и безотрадные наслоения моей жизни, что всякий раз, как образ ее встанет предо мною, и начинаю опять юношески верить в счастливый исход судьбы человечества».

Еще раньше свои мысли на этот счет темпераментно и полемически выразил в одной из статей 1861 года Достоевский:

«...Если б даже смотреть на искусство с одной вашей точки зрения, то есть со стороны одной полезности, то ведь еще неизвестен в подробности нормальный исторический ход полезности искусства в человечестве».

Далее Достоевский импровизирует судьбу человека, который некогда «взглянул раз на Аполлона Бельведерского»:

«...Может быть, даже при таких ощущениях высшей красоты, при этом сотрясении нерв, в человеке происходит какая-нибудь внутренняя перемена, какое-нибудь передвижение частиц, какой-нибудь гальванический ток, делающий в одно мгновение прежнее уже не прежним, кусок обыкновенного железа магнитом...

И кто знает?

Когда этот юноша лет двадцать, тридцать спустя, отозвался во время какого-нибудь великого общественного события, в котором он был великим передовым деятелем таким-то, а не таким-то образом, то, может быть, в массе причин, заставивших его поступить так, а не этак, заключалось, бессознательно для него, и впечатление Аполлона Бельведерского, виденного им двадцать лет назад».

И Глеб Успенский почти четверть века спустя в рассказе с характерным названием «Выпрямил» стремился передать то чувство, какое вызывает Венера Милосская:

«Что-то, чего и понять не мог, дувало в глубину моего скомканного, искалеченного, взмученного существа и выпрямляло меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего «хрустнуть» именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, не ощущая даже признаков недавнего сна, и наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом».

Возникал своего рода парадокс: искусство, казавшееся близорукому глазу бесполезным, нелучало огромную жизненную, вдохновляющую силу, а искусство, переступавшее какие-то грани в стремлении к максимальной полезности, к немедленному эффективному воздействию на жизнь, не достигало практической цели, себе поставленной.

Уже Щедрин, говоря о картине Перова «Охотники на привале», осторожно замечал, что «высокодаровитому художнику» «несколько вредит известная доля предзамеренности»:

«Как будто при показывании картины присутствует какой-то актер, которому роль предписывает говорить в сторону: вот это лгуи, а это легковерный. Таким актером является ямщик, лежащий около охотников и как бы приглашающий зрителя не верить лгуну-охотнику и позабавиться над легковерием охотника-юничка. Художественная правда должна говорить сама за себя, а не с помощью комментариев и толкований...»

Так великий сатирик, весьма сочувственно относившийся к реализму передвижников, вместе с тем едва ли не первый подметил и их узавиное место — склонность к откровенному тенденциозному комментарию, известную литературность, а временами даже театральность приемов, при которой игнорировалась специфика собственно живописных средств передачи изображаемого.

И вот как через два года после статьи Щедрина размышлял над «большими» вопросами современного русского искусства (не только живописи, но, во всяком случае, по поводу нее) Достоевский:

«Я ужасно боюсь «направления», если оно овладевает молодым художником, особенно при начале его поприща; и как вы думаете, чего именно тут боюсь: а вот именно того, что цель-то направления не достигнется... всякое художественное произведение, без предвзятого направления, исполненное единственно из художнической потребности и даже на сюжет совсем посторонний, совсем и не намекающий на что-нибудь «направительное» окажется гораздо полезнее... для его же целей, чем, например, все песни о рубашке (не Гуда, а наших писателей), хотя бы с виду и походило на то, что называют «удовлетворением праздного любопытства?»...»

Именно боясь кричащей тенденции, Достоевский был предубежден против репинских «Бурлаков»:

«И что же? К радости моей, весь страх мой оказался напрасным: бурлаки, настоящие бурлаки и более ничего. Ни один из них не кричит с картины зрителю: «Посмотри, как и несчастен и до какой степени ты задолжал народу!»

И вот потому-то, что автор предоставляет художественной правде говорить самой за себя, эффект выходит разительный и драгоценный:

«Ведь нельзя не полюбить их, этих беззащитных, нельзя уйти, их не полюби. Нельзя не подумать, что должен, действительно, должен народу...»

Подобные картины заставляли лучших из передвижников остро ощущать неудовлетворенность собственным искусством.

«...Очевидно, что так оставаться нельзя: все это только хорошие намерения, а ими, как известно, ад вымощен! — писал Репину Крамской 23 февраля 1874 года. — Нам непременно нужно двинуться и свету, краскам и воздуху...»

И еще выразительнее — в письме к Поленову 5 апреля 1875 г.:

«Четыре года тому назад Перов был впереди всех, еще только четыре года, а после Репина «Бурлаков» он невозможен... для всех стало очевидным, что уже невозможно остановиться хотя бы на маленькой станции, оставаясь с Перовым во главе...»

И даже в педагогической деятельности Перова не могли не проявиться эти «теневые» стороны его творческого облика. Как пишет современный исследователь, Перов, сказав «что», не говорил «как».

Художник-педагог не всегда мог рассеять представление своих главных подражателей, будто сила и жизненность передвижнического реализма и, в частности, лучших картин самого Перова таилась в самих «острых», будоражащих сюжетах, а не в страстном и горьком переживании художником этой жизни.

Отсюда было уже недалеко до создания определенных амплуа персонажей живописных произведений, где изучение и воспроизведение натуры целиком подчинилось вульгарно понятой «идейной» задаче.

«Если изображался священник, — вспоминал К. Коровин, — ...то обязательно толстый, а дяком — пьяный. Дяком сидит у окошка и пьет водку. Картина называлась «Не дело».

Другое полотно: художник, писавший картину зимой, устал и замерз, палитра вывалилась у него из рук. Это полотно написал Яковлев. И назвал: «Вот до чего дошло!». Человек с достатком изображался в непривлекательном виде. Купец почитался мошенником, чиновник — ваяточником, писатель — умнейшим, а арестант — страдальцем за правду».

Вместо только что рухнувшей стены, отделявшей искусство от реальности, стала воздвигаться новая из догматически окостеневших «хороших намерений» и «передовых воззрений», ставших для некоторых, по меткому выражению Достоевского, «мундирной мыслью».

Как-то Саврасов произнес перед своими учениками смутно-заволнованную речь:

— Там, в Италии, было великое время искусства... Теперь во Франции прекрасные художники. И у нас было искусство. Какое! Какие иконы! Новгородские. Прошло, Забыли. Мало, очень мало кто понимает. Жаль. Что делать? Да, бывает время, когда искусство не трогает людей. Музыка тоже. Глухнут люди...

Наступала глухая эпоха 80-х годов.

В те годы дальние, глухие
В сердцах царил сон и мгла;
Победоносцев над Россией
Простер сонные крыла...—

так писал впоследствии Александр Блок, характеризуя жесточайшую политическую реакцию этих лет и одного из ее главных «вдохновителей». Ближится последний час «Отечественных записок». Умер Некрасов.

На смену теснимому цензурой Щедрину выдвигается Лейкин, «маленький Щедрик», как его называли. На смену Перову приходит Владимир Маковский, который, по выражению Бенуа, «однообразно хихикал решительно надо всем, на чем останавливалось его холодное, в сущности, бессердечное внимание».

Огромный, мощный Алексей Кондратьевич Саврасов был похож на какого-то доброго, немного провинциального доктора.

Он резко выделялся среди профессоров училища.

«...Сидит, сложив как-то робко, неулажко свои огромные руки, и молчит, — с нежностью вспоминал его К. Коровин, — а если и скажет что, то все как-то не про то: то про фиалки, которые уже распустились, вот уже голуби из Москвы и Соколыньки летят».

И учеников своих «вместо занятий» гонит на улицу.

— Ступайте писать, ведь весна — уже луки, воробьи чирикают, хорошо. Пишите этюды, изучайте, главное — чувствуйте.

Огромный, размахивает неулажко руками, шумит косноязычно и невнятно — как будто дуб ветвями.

Сам идет с юношами в Соколыньки, Останкино, пристраивается рядом, пишет.

И вроде бы не учит.

— Алексей Ковдратьевич, а как — нужна в пейзаже даль — деревья большие и воды?

— Не знаю, — со смущенной улыбкой. — Не надо, а может быть, и надо. Я не знаю. Можно просто написать что хочется — хорошо только написать. Нужна романтика. Мотив... Настроение нужно. Природа вечно дышит. Всегда поет, и песня ее торжественна... Земля ведь рай, и жизнь — тайна, прекрасная тайна. Прославляйте жизнь. Художник — тот же поэт.

— А как же писать, с чего начинать?

— Не знаю... Нужно любить форму, любить краски. Понять. Нужно чувство... Надо быть влюбленным в природу, тогда можно писать.

— А если я влюблен в музыку, то я, не умея, не сыграю на гитаре!

— Да, да, — вроде соглашается Саврасов. — Верно. Но если влюблен, то выучишься и станешь музыкантом, а если нет — трудно, ничего не выйдет.

Вроде бы не учит, но вокруг растут ученики, Сергей и Константин Коровины, Светославский, Левитан.

Влюблены в учителя, подражают ему, говорят его словами.

— Главное, мотив, мотив главное, Сергей Алексеевич, в природе, — поучающе говорит Левитан Сергею Коровину, и тот чуть проницательно взглядывает на него. Но это, пожалуй, взгляд, как в зеркало на себя, такого же «саврасовца».

Обычно при преподавании пейзажа его дробили на части, отдельно писали камень и дерево, лист и ручей. Потом из всего этого, как игрушечный дом из кубиков, складывался вид «покрасивое».

Саврасов же был похож на охотника, который застывает и терпеливо ждет, пока приближает к нему, перестает прятаться от него и подает голос живое, таинственное существо — природа.

Он мог бы ликующе повторить тютчевские строки:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепая, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Недаром одним из его любимых художников был Коро. «Отцом современного пейзажа» назвал его Делакруа, но сам Коро считал, что он — «жвавронок».

«Всю свою жизнь я был влюблен в красавицу природу», — писал Коро. Он был одним из первых, кто стал писать на воздухе, при естественном освещении — «сплощом к лицу с могущественной природой», по выражению Эмиля Золя.

Любопытно, что и по характеру Коро многим напоминает Саврасова: «Каждый пустяк вызывал его лирические наклония. Раскрывшаяся почка, нежный росток — все обведалось его настроением».

Унаследовал эту любовь к Коро и Левитан, охотно копировавший его картины, находившиеся в московских собраниях.

С годами Саврасов стал появляться в Училище все реже.

— Водка — она прямо ного хошь в гроб владет, не глядит, будь ты хошь емерал, — философствовал по этому поводу солдат-служитель. И даже редкие посещения Саврасова надрывали сердце учеников.

«Он очень изменился, в лице его было что-то тревожное и горькое, — вспоминает один из таких прихожов К. Коровий. — Он похудел и поседел, и нас поразила странность его костюма — одет он был крайне бедно: на ногах его были серые шерстяные чулки и опорки; черная блуза повязана ремнем; на спине был плед; шляпа с большими полями, грязная и рваная, шею повязана красным бантом».

Если он все еще походил на дуб, то уже на разбитый, полусожженный молнией. Но шумел он все о прежнем, только, быть может, более горько.

Рассматривая накопившиеся за время его отсутствия этюды учеников, он вспомнил про смерть Васильева.

— Я просил одного дать ему под картины денег — нет, боялся, пропадут деньги... Сколько он стоил, Васильев-то? Никто не знает. И вообще как расценивать?.. Я не знаю, что стоит серенада Шуберта или две строчки Александра Сергеевича Пушкина:

Я памяту чудное мгновенье —
Передо мной явилась ты...

Да, да... ничего не стоит... На ярмарке вот все известно, что стоит.

Давнишнее ожесточение прорывалось в этих словах на всех, кто оказывался глух к искусству, к мукам творчества, подходил к нему

с ярмарочным аршином, будто то ярмарка товаров или ходких идей. Эта сокровенная боль сшибала его яростнее, чем водка.

До него доносились высокомерные рассуждения коллег, просто-душно повторяемые их воспитанниками: пейзаж — вадор, всякий дурак его может написать, ветку можно повернуть туда и сюда, а ты попробуй так поступить с глазом или носом!

Ах так? Пейзаж — вадор? Значит, вадор все, чему он учит, вадор он сам, академик живописи! И с бодеаненным юродским самоуничижением Саврасов написал на двери, поперек аккуратной таблички: «Академик А. К. Саврасов» — «Алешка».

— Вот довели меня, довели... — бормотал он в трактире встреченному ученику. — Пойми, я полюбил, полюбил горе... Полюбил унижение...

Два любимейших саврасовских ученика — это Кости Коровин и Левитан. Они очень разные.

Разглядывая работы впервые появившегося у него в мастерской Коровина, Саврасов невольно сравнивал:

— Вот Исаак Левитан, он любит тайную печаль, настроение...

— А он, — подхватил сам Левитан, кивая на новичка, чьи этюды ему очень понравились, — ищет веселья.

Они подружились, но по-прежнему продолжали спорить.

— Правду нужно! — утверждал Левитан.

— Красоту! — отвечал Коровин.

И характеры у них были разительно несхожие. Весельчак Кости бурно радовался жизни и людям. Левитан людей сторонился, а природа трогала его до слез, потрясала, мучила томительным противоречием между красотой окружающего мира и краткостью человеческой жизни.

— Опять ревешь! — упрекал один.

— Я не реву — я рыдаю! — сердито возражал другой и порой в искуге восклицал: — Послушай, я не могу: тишина, таинственность, этот лес, трава... Но все это обман! За всем этим — смерть, могила!..

Как-то на экзамене по анатомии Левитан озадачил профессора, отказавшись взять в руки череп:

— Это ужасно! Это смерть! Я не могу видеть мертвых...

На том же экзаменационном билете только что срезался Светославский, и старший Коровин, Сергей, уверял потом, что Левитан нарочно разыграл из себя Гамлета. «Слова с черепом тебе удалось», — подшучивал он.

Но вот, вочую однажды у Коровиных, Левитан размечтался, как получит деньги за уроки, которые давал, кунит ружье и вместе с Костей отправится на охоту.

— Пойдемте,— обрадовался Коровин.— Зайца уьем!

— Заяца? — испуганно пореспросил Левитан.— Это невозможно, это преступление. Он хочет жить, он любит свой лес. Любит, наверное, иней, эти узоры зимы, где он прячется в пургу, в жуты ночи... Он чувствует настроение, у него враги... *

И вдруг улыбнулся:

— Я тоже заяц, и я восхищен лесом, и почему-то хочу, чтобы и другие восхищались так же, как и я.

Коровин на всю жизнь запомнил этот внезапный ночной монолог, в котором странно переплелись тоска раннего одиночества, страх перед жизнью и восторг перед нею.

Но молодость оставалась молодостью. Друзья бродили по окрестностям Москвы, жили в Останкине и Медведкове. Ради возможности поработать в свое удовольствие они порой даже отказывались от выгодных уроков.

Меланхолия, или, как проиически выражался Коровин, «мерихлюдия», исчезла, Левитан, так и не обзаведясь своим ружьем, по очереди с Костей исправно «вставляла к столу» дичь.

Они «делились» ружьем, делились и облюбованными для работы уголками:

«Почему-то и я и Левитан,— вспоминал Коровин,— останавливались всегда на одном месте, а потому бросали жребий, кому начинать».

Левитан мог часами лежать на траве, глядя в небо. А экспансивный Коровин однажды предложил «поклониться» расцветшему шиповнику.

— Радостью славись ты солнцу,— начал один, когда оба опустились на колени.

— ...и дарись нас красотой весны своей,— вторил другой, пока они не запутались в своей восторженной импровизации и не засмеялись, смущенно глядя друг на друга.

Как поделиться этим счастьем с другими? Как сделать так, чтобы и другим тоже захотелось лишний раз взглянуть на небо? Да что на небо — просто на щелястый забор или на ветхий мостик, залитые, преображенные солнечным светом, набегающими тенями легких ветвей, отблеском рябищих под ветром луж!

Как отстоять все увиденное, не поддаться чужим поучениям, как и что следует писать «настоящему», «серьезному» художнику?!

На экзамене истории огоршил хорошо отвечавшего Левитана внезапным вопросом: «В котором году и месяце император Павел Петрович переехал в Гатчину?» Даже коллеги экзаменатора удивились, но он стоял на своем:

— Если будет писать картину «Приезд в Гатчину», не зная хронологии, то не будет знать времени: зима, лето, осень...

— Я никогда не буду писать такой картины, — вдруг сказал Левитан.

— Ну, теперь вы молоды, — уклончиво ответил профессор, — а потом, кто знает...

Нет, никогда, ни за что! Не за тем они становились на колени перед шпировником!

В августе 1875 года в Училище появляется таганрожец Николай Чехов. Сохранилось письмо, в котором художник К. Трутовский предостерегающим тоном писал ему об условиях приема в Училище и о большом числе желающих туда поступить.

Но Чехов решил рискнуть, тем более что вместе с ним в Москву отправился и старший брат Александр — поступать в университет. На миру и смерть красна!

Однако все обошлось благополучно: обоих приняли, оба показали себя в высшей степени даровитыми людьми. И даровитыми многосторонне! Александр был способным лингвистом и не без успеха пробовал себя в литературе. Николай сочетал способности к живописи с музыкальностью.

— Эх, если бы мне талант Николай... — вздыхал порой третий брат, Антон, еще юрпевший в таганрогской гимназии.

И действительно, Николай выдержал редкое по тому времени соревнование: оказался в числе одиннадцати принятых счастливцев из числа 112 экзаменовавшихся.

Обаятельный, он легко сходится с людьми. С удовольствием квартирует одно время в номерах Медведева на Большой Никитской улице, напротив консерватории. Там преимущественно обитают малолетние студенты университета и консерватории. Николай Чехов поражает своим музыкальным «нюхом» будущих профессионалов, сам с восторгом их слушает, дружит с виолончелистом Семашко и флейтистом Иваненко и сводит их потом со своей семьей, где их тоже охотно зачисляют в свои.

И среди людей его «основной» специальности Николай Павлович быстро заводит знакомства, перерастающие вскоре в прочную дружбу. Одним из ближайших его приятелей делается Франц Шехтель, который как будто внял советам отца Чехова: «Лучше идти на архитектора, ближе к делу, живопись утомительно сидчая жизнь». Конечно, никто не угадает пона будущего академика архитектуры в этом живом, смешливом и невоздержанном на язык юноше, который готов идти за своим «Николаищей» в огонь и в воду (и уж, во всяком случае, принять участие в «ужасном злодеянии» — похищении дров с тивущихся мимо подвод для переселившегося в Москву и отчаянно бедствующего чеховского семейства!).

Участливо относится к новоявленным москвичам и другой приятель Николай — Левитан.

Что-то родственное судьбе собственной семьи видит он в стремительном крушении чеховского благосостояния.

Не успели Александр с Николаем обжиться в Москве, как их обанкротившемуся отцу Павлу Егоровичу пришлось буквально бежать к ним, спасаясь от кредиторов. Через несколько месяцев вслед за ним перебирается и жена вместе с младшим сыном Мишей и дочерью Машей.

Живется им трудно. Маша принимает на себя множество бытовых забот, Мише тоже приходится помогать домашним. А в школе к новичку придираются задиры, и неунывающие домашние нет-нет и подтрунят над «шюней», который берет в школу специальный «плакательный» платок.

Жестокое житейские дивны так и хлещут, так и норовят залить чеховский семейный «очаг». А он все теплится — бесконечным терпением и трудолюбием матери и дочки, общей дружбой, юмором. И с годами все ощутимей в этом доли и голос долго отсутствующего Антоны.

С застенчивой завистью и уважением смотрит на это Левитан. «Живопись утомительно сидячая жизнь», — сокрушался Чехов-отец.

Интересно, не вспоминал ли в сердцах эти слова Николай, когда ему долгие месяцы пришлось отмерять в Училище и обратно двенадцать верст под хлопотанье дырявых ботинок и шуршанье пледов, заменявшего пальто.

Только тем и можно было утешиться, что Исааку — еще хуже: после покушения на Александра II в апреле 1879 года евреям запретили жить в Москве. Слово какой-то Землянки высшего ранга снова прогремел засовом.

Левитан, сестра и брат обосновались в Салтыковке. В Училище надо было ездить поездом. «Бюджета» это не улучшало.

Пришла беда — открывай ворота. Не успел Левитан порадоваться каникулам и, следовательно, уменьшению расходов, как случилось прислужению, над которым даже у самых насмешливых друзей не хватило жестокости посмеяться.

Левитан мучительно и самолюбиво стеснялся своего более чем скромного костюма. Особенно когда Салтыковку заволокли расфранченные дачники. В поисках безлюдных мест он забирался в самые глухие уголки.

Там он писал и тогда мог позабыть обо всем на свете. Один из таких «экстазов» завершился форменной катастрофой: не заметив, что лодка, где он сидел, протекает, он погубил последние ботиночки.

Теперь бедный изгнанник показался себе навсегда отрезанным от Москвы и, может быть, поэтому туда особенно потянуло.

Простой станционный перрон казался ему возделенной гаванью, откуда счастливицы уходят в плавание к обетованной столичной земле.

Но даже туда он рисковал выйти только в непогоду, чтобы не поймать непароком чей-нибудь удивленный или насмешливый взгляд, сиюминутный на то, что еще недавно было ботинками.

А мимо шли воезда, блестя огнями на мокрых досках платформы...

И вдруг юноша в красной рубахе и дырявых ботинках почувствовал себя богачом, сказочным Аладдином, которому стоит только потерять старую медную лампу, чтобы произошло чудо.

Разве не чудо бежало мимо него, осыпало его промельками огней, светляками паровозных искр, тенями сменяющих друг друга вагонов, глухими отголосками смеха и разговоров за их стенами.

...Мы через добра и сарати
На змею огненным летим.
Он сыплет искры золотые...

Только вот дальше фетовские строки не подходили: «На озаренные снега...» Нет, мокрые доски лучше отражают этот фейерверк, эту металлическую жар-птицу, бесследно исчезающую в ночи.

И как Иван-царевич, охотившийся за ней в сказке, юноша снова и снова прокрадывается на платформу, чтобы схватить, унести хотя бы одно из радужных перышек.

Может быть, история с ботинками — к счастью?

Картина окончена, сестрин муж увозит ее в Москву и возвращается с неслыханным гонораром — сорок рублей!

В октябре — новая удача: Левитан получает стипендию князя Долгорукого.

К тому времени и начальственная строгость ослабевает: при помощи Училища удается снова вернуться в Москву.

Зарядили дожди. В Сокольниках, куда повадился ходить Левитан, безлюдно. С ближних дач уже съехали. Песок дорожек не успевает впитывать влагу. И, словно дожидаясь своей очереди, медлит капля на ветках и травинках.

Левитан работает. И природа позирует ему, как смиреннейшая из натурщиц. Он может это сейчас оценить особенно хорошо, ибо летом брат Адольф просто из себя выходил, когда писал с него портрет. Исаак казался ему весьма нетерпеливой моделью. Портрет не понравился Левитану.

Дело даже не в том, что, как говорит, в жизни он куда красивее. (М. Нестеров впоследствии вспоминал, что Левитан «на редкость красивый, изящный... был похож на тех мальчиков-итальянцев, кои, бывало, с алым цветом в кудрявых волосах встречали

«форестьеры» на старой Санта-Лючия Неаполи или на площадях Флоренции...».)

Дело — в выражении лица. Нет там чего-то, что чувствует в себе сам «оригинал», и все тут.

Интересно, например, какое у него лицо сейчас, когда он пишет? Когда смотрит на свою любимую натурщицу — природу?

Неужели и у него такое же брюзгливо-недовольное лицо, какое было во время сеансов у Адольфа?

Вряд ли... Но какое?

Есть такие картинки в журналах, где надо ухитриться найти в изображенном нечто сиританное. Ну, например, лес нарисован, но в путанице ветвей, если приглядеться, обнаружится мальчишка, или Красную Шапочку, или волка.

Как-то Коровин и Левитан рассматривали в Третьяковской галерее перовского «Птицелова».

Соловей, изображенный на картине, был хорош, но лес показался им скучным, плохо написанным. «Железный», — перекинулись они словом из своего художнического жаргона.

Они решили, что идеальной была бы, напротив, такая картина, где соловья совсем не видеть, но все говорит, что он поет.

Так и теперь Левитану хотелось, чтобы он сам был «слышен» в своем подолне.

Раз, мечтая о любви, он удивил приятеля, сказав, что расстался бы с женщиной, которая была бы равнодушна к живописи:

— Ведь мой этюд — этот тон, эта синяя дорога, эта тоска в просвете за лесом, это ведь — я, мой дух. Это — во мне. И если она это не видит, не чувствует, то кто же мы? Чужие люди!

Он смотрит на природу? Это еще неизвестно, кто на кого смотрит. Может быть, это он отражается в ее широко раскрытых глазах.

Может быть, вся эта окружающая грусть — его собственная. Где-то он недавно прочел: «Меланхолия пейзажа всегда отвечает нашим неудовлетворенным желаниям».

Когда Левитан показал свой «Осенний день» Николаю Чехову, тот нашел, что картина какая-то недосказанная.

— Пусто как-то! Дорожка словно ждет кого-то. Как будто фон для портрета — а портрета самого нет. А что если и в самом деле пустить по дорожке человека, которому грустно — под стать осени?

И на картине появилась женщина в черном платье, которую написал сам «советчик» — Н. П. Чехов.

Фигура — комментатор изображенного, фигура — музыкальный ключ, подсказывающий настроение исполняемой пьесы. Может быть, даже точка, отчетливо завершающая сказанное.

Но есть такое выражение — «ставить точку над *i*», что означает высказать все окончательно, без остатка, четко, определенно.

В жизни это часто необходимо.

В искусстве стремление «ставить точку над *i*» нередко вредит.

Художник то ли спасовал перед дружескими увещаниями, то ли сам еще не был уверен, что написанный им пейзаж способен донести до зрителя настроение осеннего дня... и автора.

И все-таки картина эта принесла Левитану новую и редкую удачу.

Когда он показал «Осенний день. Сокольники» на ученической выставке, ее купили.

И сделал это такой покупатель, к чьим приобретениям все относились с живейшим и часто ревнивым интересом. Это был коллекционер Павел Михайлович Третьяков.

«Меня очень занимает во все время знакомства с Вами один вопрос, — писал Третьякову однажды Крамской, — каким образом мог образоваться в Вас такой истинный любитель искусства?»

Велика была роль этого человека не только в создании замечательного собрания русской живописи, но и в личной судьбе многих современных ему художников.

С удивительным чутьем Третьяков поддерживал в искусстве много, еще не получившее признания, вызвавшее яростные споры и презрительные нарекания.

Еще судили и ридили собратья о картине Сурикова «Меншиков в Березове», даже Крамской растерянно признавался автору, что картина не то восхищает, не то оскорбляет его... безграмотностью:

— Ведь если ваш Меншиков встанет, то он пробьет головой потолок!

А Павел Михайлович, по своему обыкновению, ходил-ходил вокруг полотна, смотрел-смотрел и тихо спросил, не уступит ли ему «картинку» почтеннейший Василий Иванович?

И, довольный, водрузил ее в своей галерее, приходил к ней, долго всматривался, вынимал из куртки платок, свертывал его «комочком», бережно, трепетно снимал с холста пылинки.

Тихо радовался мнимой несообразности меншиковского роста, испугавшей не только одного Крамского: это же прекрасно! Лучше и не передашь, как тесно богатырской натуре в этой избе и в этом мире вообще.

И так же впоследствии удивил всех, когда приобрел пестеровскую картину «Видение отроку Варфоломею», подвергавшуюся ожесточенным порицаниям присяжных знатоков и многих передвижников.

Приобретение левитановского «Осеннего дня» не возбудило такого шума, но и здесь не обошлось без недоуменных пожиманий плечами. Через несколько лет Репин назвал «аллеею Левитана» в

числе «вещей второстепенных, которые могли быть и не быть в Вашей коллекции», как выразился он в письме к собирателю.

Но, даже не переоценивая значения «Осеннего дня», трудно не быть благодарным Третьякову, который чутко оценил не только достоинства картины, но и возможности ее автора. С тех пор он, по словам Нестерова, «не выпускал Левитана из своего поля зрения».

Однажды Коровин и Левитан, зайдя к Николаю Чехову, застали в его комнате Антона Павловича в обществе двух незнакомых студентов. Видимо, все трое готовились к экзаменам, но, устав, завели один из тех бесконечных споров, которые ничем разрешиться не могут.

Однокашники азартно нападали на Чехова за его рассказы, тот смешливо отбивался, поддразнивал своих слишком примозглых противников.

— Если у вас нет убеждений, то вы не можете быть писателем...— твердил один.

— Я даже не понимаю, как можно не иметь убеждений! — негодовал другой.

— У меня нет убеждений...— очевидно, не в первый раз терпеливо повторил «подсудимый».

— Как же можно написать произведение без идей? У вас нет идей?

— Нет ни идей, ни убеждений.

— Кому же тогда нужны ваши рассказы? Куда они ведут? Развлечение и только!

— И только! — с радостным смиренным подтвердил Антон Павлович, сидя перед своими судьями в той же почтительной позе, как его будущий «злоумышленник» Денис Григорьев перед следователем.

— Но писатель же обязан...— гневно воскликнул первый судья.

— Прудон сказал, — победоносно и поучительно выговаривал Чехову другой, — поэты и художники в человечестве занимают то же место, что певчие в церкви или барабанщики в полку!

Чехов быстро взглянул на него с непроницаемым видом. И вряд ли даже Левитан догадался, как уязвило его друга это уподобление!

Братья Чеховы петь любили, но фанатически религиозный Павел Егорович стремился приохотить их исключительно к «божественному» и за невмученную молитву порой даже сек.

Антон Павлович любил отца, но его воспитательные методы...!

И теперь снова в певчие «прудоновской» церкви?! Слуга покорный!

Но вслух Чехов сказал только:

— Поседемте-ка лучше в Сокольников... Там уже фиалки цветут. От этой фразы на Коронина и Левитана нахнуло Саврасовым, и они сразу же согласились. Уломали и «оппонентов», сели на конку от Красных ворот и покатали.

Дорогой спор вспыхнул с новой силой. Только на этот раз завел его Левитан, как будто примеривавший к себе все упрёки, только что раздававшиеся по другому адресу.

— Вот у меня тоже так-таки нет никаких ваших... идей, — воинственно заявил он. — Можно мне быть художником или нет?

И с лаученной готовностью шарманщика попутан, вынимающего клиенту «жребий», ему ответили:

— Невозможно! Человек не может быть без идей...

— Но вы же крокодил! — сердито сказал Левитан. — Как же мне теперь быть?.. Бросить?

— Бросить.

Художник не был столь сдержан, как Чехов, и тот предусмотрительно бросился разнимать спорящих.

— Как же он бросит живопись? — сказал он со смехом. — Нет! Исаак хитрый, не бросит. Он медаль в Училище получил? Получил... Теперь Станислава ждет.

Но спор все-таки продолжался.

— Какая же идея, если я хочу написать сосны на солнце, весну?!

— Позвольте, сосны — продукт, понимаете? Дрова — народное достояние.

— А мне противно, когда рубят дерево... Они такие же живые, как и мы, на них птицы поют. Они — птицы — лучше нас. И не могу же я думать, когда иду лес, что это — только дрова!

— А почему это птицы лучше нас? — вдруг взглянул один из студентов. — Позвольте!

— Это и я обижён, — комически воскликнул Чехов. — Изволь доказать, почему.

Кости Коронина беззаботно наслаждался этой схваткой и чуть свысока, но добродушно жалел противников Левитана за то, что у них не было простоты и способности отдаться счастьем вот этой, напоенной солнцем, еще трещащей в руках и уже вырывающейся из них, вот-вот готовой кануть в прошлое минуты.

Вот и кукушка в Сокольниках не то ведёт счет этим уходящим мгновениям, не то пророчит, сколько еще впереди.

Тоненький и хрупкий бельчонок во все глаза испуганно смотрит на проходящих с дерева и тоже вот-вот стрелой ринется в гущу ветвей.

Если бы Костя был наедине с Левитаном, он, может быть, признался бы ему, что этот пугливый, но пока что позволяющий любоваться собой зверек похож на доверившуюся тебе женщину. Надолго ли? Вот-вот что-то заподозрит... и исчезнет.

Но разве можно сейчас говорить о столь безыдейных вещах!

Выйдем мы за того,—

грянули вдруг студенты, тоже проникнешис, конечно, по-своему омуражающей благодатью,—

Кто «Что делать?» писал,
За героев его,
За его идеал...

А где же бельчонок? Ах, чтоб им...

И Коровину вдруг вспомнилось, как они компанией гуляли в Петровском-Раузовском и залюбовались старым дворцом. Коровин бурно восторгался, а Чехов, кашлянув, сказал:

— Да, вся жизнь должна быть красивой. Но у красоты, пожалуй, больше врагов, чем даже было у Наполеона.

Спор постепенно сник и вскоре совсем прекратился. Потом, выйдя из лесу, недалеко от железной дороги пили чай. А рядом недобро поглядывала компания приказчиков-охотворядцев.

— Вы, студенты... — невнятно задырался один.

— Не лезь к им... — вяло выговаривал другой. — Чево тебе... Мож, они не студенты... Чево тебе...

Для них вся молодая компания была на одно лицо, и так хотелось разбить его в кровь, увидеть на нем испуг и смитенные вместо задумчивости и тайной веры в себя, в будущее...

Не потому ли, что вдруг прикоснулся к чему-то несравненно более страшному, чем все «художественные» распри, Чехов сказал Левитану и Коровину, после того как они распрощались со студентами:

— А что? Будут отличными докторами... Народ они хороший. — Но не удержался и прибавил: — А идей — полно, прямо на зависть.

В 1881 году Левитан получает от Училища серебряную медаль за рисунок и в поощрение денежную субсидию для поездки на Волгу.

Волга! Колыбель некрасовской поэзии! Край, из которого Репин вывез своих бурлаков! Чем одарит он нового паломника?!

Но все внезапно рушится: сестра Левитана, Тереза, тяжело заболевает. Трудные годы сказались — у нее чахотка. Вместо волжских просторов художник снова оказывается в Останкине, где он сплел для сестры дачу.

В минуту упадка духа он мрачно смотрит на окрестности, как больной на надоевшие ему обои возле кровати. Но это — в минуты упадка. А вообще он работает столько и с таким рвением, как будто боится, что попал в какой-то экзотический край, пробудет там недолго и не успеет написать все, что его поражает вокруг.

Быть может, нечто подобное и впрямь подгоняет художника: сегодня — Тереза, завтра — он сам...

Товарищи по мастерской и раньше поражались, что, в то время как они во время прогулок с Саврасовым долго не могли выбрать место, удачную точку, Левитан обычно пристраивался работать чуть ли не у первого куста.

Теперь же они посмеиваются, что, если Левитан станет знаменитостью, это время войдет в его биографию как «останкинский период». Шутка сказать, три года он проводит здесь.

Весной 1882 года по Училищу разнеслась весть о том, что Саврасов уволен. Его уже давно не видели в классах. Он скрывается от учеников, и временами доходит слух, что видели, как он продает за бесценок свою очередную картину.

Те, кто видел эти полотна, не любят о них рассказывать. Это уже не песни — не «Грачи прилетели», не «Проселок». Это, скорее, страшные, редкие, судорожно рвущиеся пузыри, появляющиеся на поверхности воды, когда в глубине барахтается тонущий человек.

Теперь «саврасовцы» почувствовали себя сиротами. Ведь и раньше даже явные их успехи порой вызывали пренебрежительные отмывы иных преподавателей.

Иларий Михайлович Приишиников своего дальнего родственника Костю Коровина и то не жаловал: мальчишка, смеет ему перечить в разговорах об искусстве, да и в своих картинах тоже действует «поперек». Скажите пожалуйста, щенок, антимонии разводит, о колорите рассуждает!

Когда при Приишиникове как-то заговорили о мотиве и пейзаже, он только выразительно посмотрел на говоривших, повернулся и ушел.

Коровинский морской пейзаж окрестил «морским свином», а левитановский «Осенний день» — разноцветными штанами.

Кого теперь пошлет судьба саврасовцам?

На передвижной выставке они долго не могли оторваться от одной картинки: «...желтый песочный бутор, — вспоминал о ней много лет спустя Коровин, — отраженный в воде реки в солнечный день, летом. На первом плане большие кусты ольхи, синие тени и среди ольх наполовину ушедший в воду старый гнилой помост, блестящий на солнце. На нем сидят лягушки».

Какие свежие, радостные краски и солнце! Густая живопись. Я и Левитан были поражены этой картиной».

И, как пишут в романах, велика же была радость саврасовцев, когда выяснилось, что в Училище приходит автор поразительного подвига — Василий Дмитриевич Поленов.

Поленов только что женился, совершил удачную поездку в Египет и Палестину, увидел там новые для себя краски и начал работать над этюдами, которые через три года с огромным успехом покажет на передвижной выставке.

От него веет счастьем и надеждами на будущее. Какой контраст с угасающим Саврасовым!

Поленов женат на дочери фабриканта Якуничкова, одного из строителей Московской консерватории. Он в родстве и дружбе с другим богатым меценатом, Саввой Мамонтовым. В мамонтовском имении Абрамцево он пишет не только многие свои лучшие пейзажи, но и декорации к домашним спектаклям, в которых сам же играет.

Как и многие другие художники, Василий Дмитриевич прочно попадает в орбиту «Саввы Великолепного», как прозвали Мамонтова (в подражание знаменитому Лоренцо Медичи, покровителю искусства во Флоренции времен Возрождения).

Савва Иванович, энергичный делец с большим размахом, и в искусстве обнаружил подлинный редкий дар: «талант понимания», как выражались о нем художники. Он умеет поддерживать, ободрить дарование, еще отнюдь не нашедшее признания и даже порой колеблющееся в выборе пути.

Все чаще и чаще к его авторитету прибегают в самых разных случаях и в самых разных кругах.

«Привесут ли картину, появится ли доморощенный художник, музыкант, певец или просто красивый человек, достойный кисти живописца или резца скульптора,— вспоминал К. С. Станиславский,— каждый скажет: «Надо непременно показать его Савве Ивановичу!» Помню, привесли вновь покрашенный шкаф с моими игрушками; небесный колер и искусство маляра так восхитили меня, что я с гордостью воскликнул: «Нет, это непременно, непременно надо показать Савве Ивановичу!»

Один из давних друзей Мамонтова, художник Неврев, всегда величал детей по имени и отчеству. Когда Савва Иванович выразил свое удивление по этому поводу, мрачно-серьезный Неврев невозмутимо объяснил: «Да ведь не успеешь оглянуться, как эти малыши вырастут и тогда изволь приучаться звать их по-новому. Нет, уж лучше я загодя привыкну называть их как подагаются».

Нечто похожее скоро ощутили новые ученики Поленова в его отношении к ним.

«Поленов подошел ко мне,—вспомнил Коровин,—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».

Рассматривая работы Левитана и в особенности Коровина, Василий Дмитриевич вспоминал, какие яростные споры шли среди русских художников о странных картинах, которые они увидели в Париже.

«...Это просто впечатления (impressions), которые я получил и пережил сам»,— писал про свои картины Клод Моне.

Буря, поднятая во Франции при первом появлении этих полотен, постепенно затихает. Наиболее вдумчивые критики видят связь новой школы с Коро.

Что же сейчас перед Поленовым — отголоски того далекого «землетрясения» в «столице искусства», Париже, или нечто близкое, но вполне самостоятельно возникшее?

— Вы импрессионист? Вы знаете их? — спросил он у Коровина.

— Нет,— беспечно ответил Костя.— Не знаю ни одного.

То же со своей стороны подтвердил и Левитан.

Бедные мальчики! Не сладко придется им в этом Училище, где и самому Поленову не очень уютно, особенно теперь, когда умер Перов, который все же смотрел на вещи пошире.

Колорит,— рассуждали преподаватели-старожилы,— это для улаживания праздных глаз. Важно, что писать, а не как писать!

Да и сам Поленов еще не уверен в том, что его пейзажи — не что-то второстепенное, не просто разбег перед какой-то большой «идеивой» картиной.

Он задумывает огромное полотно «Христос и грешница» и уезжает за границу, в Италию.

«Бедные мальчики» лишаются последней опоры. И это вскоре сказалось.

Приближался срок окончания Училища. Чтобы получить большую серебряную медаль и сопутствующее этому звание классного художника, нужно было представить картину.

Левитан представил Совету профессоров пейзаж — поле с колосьями скатого хлеба.

Усмотрели ли профессора в этом пейзаже какую-то вольность, отступление от привычных традиций, продиктованное все большим увлечением работой на натуре?

Или их взбесило то, что на обороте холста стояли слова, написанные нетвердой рукой неизвестно где размыслившего Левитаном

Саврасова: «Большая серебряная медаль»... Не демонстрирует ли ученик Левитан свою приверженность к уволенному профессору и тем самым пренебрежение к мнению всех остальных?

Не на таких напали! Не указ Совету сившийся художник!

Картина Левитана отвергнута.

Но решение Совета расходится не только с мнением Саврасова. В феврале 1884 года на очередной Передвижной выставке в Петербурге появляется картина Левитана «Вечер на пашне», и общее собрание Товарищества принимает его в число своих экспонентов.

Правда, жюри выставки выбрало лишь один из четырех представленных художником пейзажей и, вероятно, руководствовалось известной сюжетной близостью его к традициям передвижников.

Фигура пахари со своей лошадкой как бы позволяла причислить полотно молодого экспонента к картинам с «крестьянской тематикой».

Но приоткрывающиеся за косогором, по которому движется пахарь, лесистые дали, притягивающее взгляд освещенное слабеющим солнцем пятнышко колокольни на горизонте — все это перерастало из «картины сельского быта» в набросок пейзажного образа, характерного для родной страны.

В тяжелое время начинает свой путь Левитан!

Перед отъездом за границу Поленов побывал в Гатчине, где напуганный гибелью своего отца от народовольческой бомбы живет Александр III.

«Василий вернулся из Питера ужасно мрачно настроенный, — писала тогда жена художника. — Гатчино и его обитатели подавляюще подействовали на него, и один рассказ обо всем этом навел на меня уныние».

20 апреля 1884 года решением четырех министров прекращается издание самого передового журнала — «Отечественных записок», которые после смерти Некрасова возглавлял Салтыков-Щедрин.

На фоне происходящего решительно туснеют иные события, касающиеся «частной» человеческой жизни. Но когда вспоминаешь всю обстановку того времени, кажется, что и они какими-то неуловимыми нитями связаны с главным, «злободневным». Грубый произвол, проявленный «сильными мира сего», как будто подталкивает к разнузданности мельчайшую чиновную сошку, как будто объявляет, что отныне люди стали уязвимей, беззащитней, бесправней.

Левитан стал экспонентом Товарищества передвижных выставок. Ну и что из этого? На Мясницкой он — ученик, и его судьба зависит от Совета профессоров, а если ему это не по нутру — скатертью дорога!

23 апреля 1884 года Левитан увольняется «за непосещение классов» (хотя он сдал все экзамены и дважды получал малые серебряные медали). Он может получить диплом неклассного художника.

С этим дипломом можно быть только преподавателем рисования. И снова перед глазами Левитана возник пугающий облик перовского беззащитного старичка учителя.

Но ранней весной 1884 года художник еще не знал, что его ждет.

Когда в конце марта стали скалывать лед с московских улиц и сами начали взвизгивать, попадая на обнажившиеся камни мостовой, Левитана, как всегда, потянуло за город.

Ведь все экзамены давно сданы! И лучший «класс», лучшая мастерская — природа.

Но куда податься? Товарищи по училищу расхваливают Саввинскую слободу под Звенигородом. И на редкость красиво, и устроиться хорошо можно у доброй души — Горбачевой.

Вызвался ехать с Левитаном и его соученик Василий Переплетчиков.

Саввинская слобода не обманула их ожиданий! Доживает свое снег, а потом начинает теплиться весенняя зелень, запушились ветви прибрежных ив, поблескивает Москва-река, белеют башни старинного Саввино-Сторожевского монастыря.

Раздувает поадри, носится в зарослях, роет свежую мокрую землю охотничья собака Левитана.

— Веста! Веста!

Не дозовешься. А то прибежит — посмотрит преданными, виноватыми, но ошалелыми от водопада весенних запахов глазами и — при первой возможности — снова стреляет в сторону.

Впрочем, и Переплетчиков только кажется мирно прихрамывающим рядом — по его нетерпеливо-напряженной неуклюжей фигуре видно, что мысленно он тоже не хуже Весты рыщет по сторонам, где бы лучше пристроиться с этюдинником.

Господи, господи, только бы не упустить этот рыхлый, поадреватый пласт света, в котором звенят ручейки! Переплетчиков, посмотрев начатое соседом полотно, удивился и вежливо напомнил: «Костя же уже писал это!»

Ну, хорошо, ну, писал! Может, без коровинского этюдника Левитан даже не обратил бы такого внимания на этот мотив. И... досадно, конечно, что не ты первый и что даже вроде бы в чем-то подражаешь более броской, жадной, стремительной кисти.

Но ведь так хорош этот постепенно истончающийся снег, так играют на нем отблески света! И чем-то отличен от коровинского,



И. И. Репин. Автопортрет. 1880-е годы. Анварель.



2. Группа учеников Училища живописи, ваяния и зодчества — участников первых ученических выставок 1878—1880 годов. Фотография

3. В. Г. Перов. Портрет А. К. Саврасова. Фрагмент. 1878

4. И. Е. Репин. Портрет В. Д. Поленова. Фрагмент. 1877

не копия, свое... Как бы передать в этом кусочке деревенской улицы с постепенно исчезающим снегом все, что творится вокруг?

То было раннею весной,
Трава едва всходила,
Ручья текли, не парил зной,
И зелень рощ свозила;
Труба пастушьи поутру
Еще не пела звонко,
И в завитках еще в бору
Был напоротник тонкий.

И плавал я перед тобой,
На лик твой глядя милый,—
То было раннею весной,
В тени бороз то было!

И в самом деле... Фу, как глупо... Хорошо, что Василий далеко! Веста не выдаст, только вот эту кажется предательски открытым...

А какое счастье прийти домой и слушать уютный говорок закипающего самовара вперебивку с добродушной болтовней хозяйки, то расспрашивающей про знакомых художников, то рассказывающей всякие уморительные истории, которые с ними приключались.

То было раннею весной... Левитану двадцать четыре года, и так весело чувствовать свои силы, талант и просто наслаждаться жизнью, движением, играть в крокет с соседними барышнями, воспитанницами чопорной госпожи, которую они с Переплетчиковым за глаза прозвали «черничным питомом».

Но есть в этом веселье порой что-то от натянутой струны. Бегают рядом с барышнями, но едва ли не больше привлекает Левитана горничная Катя. Он ухаживает за ней, хотя все подшучивают над тем, что она «другому отдана и будет век ему верна»: просватана, и не за какого-нибудь художника (Левитану кажется, что тут не хватает слова: «ничего»), а за царского повара!

Однажды — то ли испанский Левитан не выдержал, то ли это случайно вышло — только Катя оказалась на миг в его объятиях — у всех на глазах! Раздался общий хохот. А ночью Переплетчиков услышал глухие, подавляемые звуки рыданий...

Порой Левитану вдруг переставало нравиться все, что он делал. Мостик? Да разве это передает натуру?! Вот Коровин — тот умеет отлично улавливать все оттенки старого посеребрившего дерева — серебристые, коричневые...

И Левитан забрасывает холст, вместе с Вестой пропадает в поле на охоте. Выстрел! Птица плюхается в камыши, Веста летит туда, спует, покураемая нетерпеливыми окриками стрелка, и виновато возвращается ни с чем: видимо, подранок отплыл и спрятался.

— И у тебя, голубушка, не выходит! — печально замечает охотник.

Возвращаются хмурые. И так не ко времени раздается из окна избы хмельной зов.

Но ничего не поделаешь! Нельзя обижать старожилы, который едва ли не первым из художников облюбовал эти места.

На столе Льва Львовича Каменева — растрепанная книга журнала «Нива» и штоф водки.

У Левитана мелькает мысль, что где-то так же сидит Алексей Кондратьевич Саврасов.

Огромного роста, седой и понурый, Каменев смотрел на Левитана тоскливыми глазами и рассказывал о своей жизни, о том, как дед Костеньки Коровина дал ему когда-то денег на учение в Академии художеств, но предрек:

— Знай, Лев, много гори хватит. Мало кто поймет, и мало кому нужно художничество. Гори будет досыта. Но что делать? И жалко мне тебя, но судьба, значит, такая пришла. Ступай.

Быд Каменев потом одним из учредителей Товарищества передвижных выставок, их участником. Его картины покупал Третьяков. А потом...

Каменев только махнул рукой, торопливо налил рюмку и опрокинул ее, роняя капли на блузу.

— Схоронил... Жеву схоронил, ребят схоронил... И себя тоже.

Левитану вспомнилось, как Переpletчиков заметил однажды, что художник Саврасов уже умер, а исвет лишь большой и несчастный человек.

Лев Львович тоже любил Саврасова, часто вспоминал о нем, по-прежнему восхищаясь «Грачами». И вкусы у него были похожи на саврасовские и левитановские.

— Коро! Ах, художник!

И слова сворачивал на свое:

— И что же? Поныли его у самой его могилы. Все так...

И даже похвалу свою облек он в тяжелую, неуклюжую, как его высокая погруженная фигура, форму.

«Зашел раз как-то к нам Каменев, — вспоминал впоследствии Переpletчиков, — посмотрел левитановские этюды, мон, посмотрел, да и говорит: «Пора умирать нам с Саврасовым».

— Профессором будете, — сказал он Левитану на прощанье.

Осенью 1884 года Левитан еще делает попытки получить разрешение Училища по-прежнему работать на большую серебряную медаль, но вскоре прекращает их: перебороть возобладавшее там отвошение к пейзажистам не удается. С этим столкнулись и другие «саврасовцы» — Светославский и Коровин, тоже не получившие звания классного художника.

Оказавшись на воле, Левитан «жмется» к вернувшемуся из-за границы Поленову. Благодаря ему он вскоре входит в тот круг, где художественная жизнь протекает особенно оживленно.

«...Устраиваются акварельные утра,— пишет своей приятельнице в конце октября 1884 года сестра Поленова, также художница, Елена Дмитриевна,— одно воскресенье у нас, другое у Третьякова, вечера же в таком же виде, как и раньше,— раз у Мамонтовых, раз у Суриковых... В акварельных утрах очень горячее, по-видимому, участие будут принимать Левитан и Коровин, самые даровитые ученики адептной Школы живописи и вашия».

Вероятно, работы, привезенные из Саввинской слободы, встретили очень теплый прием у Поленова с женой.

18 ноября 1884 года Е. Д. Поленова спешит радостно известить ту же подругу: «...сегодня на нашем воскресном собрании было два новых члена: Василия ученики Левитан и Коровин. Левитан тот самый, кот[орого] этюды так понравились Вас[илью] и Нат[аше]... Левитан сделал аквар[ель]...— прелесть что такое! И такие молодые, свежие, верующие в будущее. Новой и хорошей струйкой пахнуло от этого элемента».

А сам новый «элемент», разумеется, очень ободрила атмосфера, в которой он оказался.

Как дальний поезд, ненадолго остановившийся на станции, заражает всех своей силой, какой-то праздничностью и непреодолимой тягой вдаль, оглушает и завораживает Савва Великолепный своими бурными призывами:

— Выше, выше, сильнее и бодрее! Пусть низменная братия роется в пыли и копошится в старых обносках — нам до нее дела нет! Больше солнца, больше света! Вперед!

По-своему гневается на «старые обноски» и Василий Иванович Суриков, которому, как его Меншикову, тесно в передвижнической «шубе». Встретившись с Поленовыми в Риме, переполненный впечатлениями от всего виденного за границей, он обрушил на них целый каскад мыслей, дерзких парадоксов и деклараций.

— Для меня графин Мане выше всякой идеи. Искусство для искусства, всем в глаза буду бросать это слово. В России будут на меня глаза тарачить, и волосы дыбом встанут,— при этом он подымал свои густые волосы: вот так, дескать! — А я все же буду говорить.

И говорил. Коровин с Левитаном, еще недавно выдерживавшие ожесточенные баталии в Училище, защищая свое убеждение: важно не только что, но и как писать,— теперь жадно слушали его бурные проповеди. Нет, они не становились поклонниками «чистого искусства», как ни в какой мере не был им сам оратор — автор «Утра стрелецкой казни» и «Бойрыни Морозовой». Его запальчи-

вые — и часто весьма опрометчивые — парадоксы были порождены горячим желанием, чтобы родная, дорогая его сердцу «наба» стала светлее и прекраснее, а не оказалась бы где-то на задворках растущей живописной культуры.

Новые мысли, новые знакомства, новые друзья... У Поленовых и Мамонтовых рядом с профессионалами пристраивается работать длинный, жердеобразный и очень этого стесняющийся юноша, который — сказать страшно! — совсем нигде не учился, а начал прямо с масляной живописи. И, ко всеобщему удивлению, проявил поразительные способности! «Ильяханция», как прозвали Мамонтовы Илью Семеновича Остроухова, застенчив, очень самолюбив, необычайно начитан и страстный любитель музыки.

Первое время он не мог играть, если в комнате появлялся малознакомый ему человек. Теперь он уже настолько осмелел, что как-то раз в четыре руки с Елизаветой Григорьевной Мамонтовой сыграл целую бетховенскую симфонию и прочел слушателям статью о ней, которую специально на этот случай написал.

И во время рисовальных и акварельных собраний, пока художники работают, кто-то либо музицирует, либо читает вслух.

«Нельзя было себе представить ее иначе, как окруженную почтением и всеми удобствами жизни, — слышится ровный голос Елизаветы Григорьевны. — Чтоб она когда-нибудь была голодна и ела бы изюм, или чтобы на ней было грязное белье, или чтобы она спотыкнулась, или забыла бы высморкаться — этого не могло с ней случиться. Это было физически невозможно».

Левитан слушал и думал, что это, пожалуй, целиком относится к самой чтице, жене Мамонтова, пользующейся уважением и общей любовью. Да и вообще, кроме него, здесь собрались люди, вряд ли когда-либо испытывавшие голод.

Помещичьи дети — Поленовы. Купеческий сын — Остроухов... Дочь фабриканта — Маша Якуничкова... Сын московского городского головы — Коля Третьяков... Даже коровинская семья, теперь разорившаяся, знавала лучшие времена, когда дом на Рогожской был гостеприимно открыт всем навстречу, а сам Костенька окружен няньками, непрестанно его кормившими.

Самолюбие Левитана было глубоко удовлетворено тем, что и в этом кругу он стал завоевывать себе признание.

«Что Левитан сделал! Ну просто восторг!»

«Ах, какой был удачный сеанс сегодня! Левитан всех с ума сводит...».

Такие отзывы не редкость в письмах Е. Д. Поленовой этого времени. Теперь Левитан бывает не только в уютном доме Поленовых возле Кудрина, но и в мамонтовском особняке на Садовой и в имении Абрамцево.

Его втягивает бурный водоворот увлечений театром, там царящий, Савва Иванович импровизирует пьесы, художники делают к ним костюмы, пишут декорации; хозяйка, гости, их дети («вермишель», как именует малышей Мамонтов) «идут в артисты».

В этих забавах на маленькой домашней сцене постепенно начинают проявляться какие-то новые свойства некоторых участников театрального «действия».

Дело даже не в том, что участники Мамонтовского кружка оказались неплохими актерами, что молодой Валентин Серов был в одном и том же спектакле и соблазнительной танцовщицей, и рисующим за сценой конем, и даже строгий, семинарской выучки Виктор Васнецов делал по сцене Дедом Морозом.

Постановки в Абрамцеве, а затем и в основанной Мамонтовым Частной опере не только открыли подожкинного режиссера в самом «мещанате», но и произвели революцию в театральной живописи, до этого прозябавшей в полнейшем ничтожестве.

В особенности это произошло во время представления «Снегурочки». Стиль этого спектакля был подсказан участникам самой пьесой Островского, где царь Берендей, самозлочно расписывая свои палаты, рассуждает при этом:

Палатное письмо имеет смысл;
Небесными кругами украшают
Подписчики в падаках нотолки
Высокне: в простенках узких пишут
Утеху глаз, лазоревы цветы
Меж травками зелеными, а турки
Могучие и жилистые ноги
На притолках дверных, припечных турах,
Подожкиных прямых столбов, на конях
Позвонят тяжелых матиц груз.

Говоря нашим сегодняшним языком, в рассуждениях Берендей проступает мысль о красочности и в то же время о внутренней логике, обусловленности, своего рода конструктивности того «палатного письма», той «монументальной живописи», которая ему по нраву.

Любопытно, что в постановке «Снегурочки» ошеломительно проявился декоративный дар Виктора Васнецова.

Левитан сблизился с Мамонтовским кружком как раз в то время, когда из абрамцевского «интерьера» спектакля собирались перебраться на большую, настоящую сцену Частной оперы и работы хватало всем.

Художник В. А. Симов, трудившийся вместе с Левитаном и Н. П. Чеховым, оставил красочные воспоминания о вечерах, проведенных ими в мастерской на Первой Мещанской:

«Весь пол устал только что сшитыми и загрунтованными занавесами декораций, написанных днем... Единственный пункт наблюде-

ния над результатом работы — самая высокая точка в мастерской — это печка, доминирующая над всем. Снизу она ярко освещена, верх же ее теряется в таинственных полутонах. К ней приставлена стремянка, на самой печи подстилкой служат свободные холсты. Что может быть приятнее после тяжелой, напряженной работы, в ожидании просушки холстов, лежать, сидеть, отдыхать и глядеть сверху, уже целиком воспринимая оживающие формы и краски, по чутью только угадываемые внизу, вблизи, во время процесса работы, и намечать дальнейшее разрешение задачи?»

Лежа на темной печи, художники пытаются в воображении перенестись в будущий театральный зал, где написанное претерпевает подчас самые неожиданные, просто невероятные метаморфозы. Так, Коровин уверял, что фантастические белые цветы, изумившие всех его декорациях к опере «Лакме», были всего-навсего пятнами случайно пролитой на холст в огромном количестве краски.

Как Наполеон перед боем, является в подвал шумный Мамонтов с целой свитой. Неслышно входит Антон Павлович Чехов, делит с художниками немудреный ужин, рассматривает их работу и смешит всех своими рассказами так, что Левитан буквально катается от смеха и дырявит ногами.

Первым мамонтовским «сраженнем» была постановка оперы Даргомыжского «Русалка».

«По моему выработанному акварельному эскизу,— вспоминает Васнецов,— написана декорация подводного терема «Русалки» покойным милым Левитаном. Раковины, кораллы и все удалось. Терем вышел фантастический...».

«Они,— писала о художниках Н. В. Поленова,— бросили приятный дотоле способ вырезных деревьев с подробно выписанными листьями, а просто писали талантливые картины. Дуб в первой декорации (тоже работы Левитана.— А. Г.) с резкими солнечными тенями на стволе от веток переносил действие в природу. Когда поднялся занавес перед «подводным царством», публика в первую минуту замерла от впечатления, а затем разразилась громом рукоплесканий, вызывая автора и талантливого исполнителя».

«Талантливого исполнителя»... Да, все-таки, работая для Частной оперы, Левитан оставался именно в этой роли, не пристрастившись по-настоящему ни к театральной живописи, ни к самому Мамонтовскому кружку.

Его художническое дарование было более трепетным и интимным, чем того требовали условия большой сцены, и многие лучшие стороны его таланта в театре не находили себе применения.

Поэтому к работе над декорациями Левитан отнесся с большой добросовестностью и интересом, но все же преимущественно как к выгодному заказу, который обидно было бы потерять: ведь нуждался

в деньгах он по-прежнему очень часто. В марте 1886 года он жалуется на «страшное безденежье, безденежье до того, что... как-то не обдал криду три дня».

Увещания о работе декоратора в письмах Левитана начисто лишены той восторженности, с какой говорят о ней коренные «мамонтовцы».

«Относитель[о] работы — вот в чем дело, — пишет он, например, Николаю Чехову в июле 1885 года: — Цена на декорат[ив]ные вещи то[й], какую мы получали, приним[ал] помощников на свой счет и даже рабочих для мастерской. И потому Вы видите, что так[ой] дорогой помощник, как Вы, мн[е] недоступен, хотя это было бы черт знает как хорошо!»

...Впрочем, я поста[раюсь], чтобы Вам Мамонтов дал самостоятельную работу. Это будет для Вас выгодно[ей].

Конечно, на тоне письма могло сказаться и то, что Левитан уже не доверял аккуратности своего бывшего однокашника и опасался особенно рассчитывать на его помощь.

Быть может, на первых порах Левитан и впрямь находился в «художественном соревновании» с Коровиным, как уверяет В. А. Симов, но несомненное преимущество прирожденного декоратора «Костеньки», вероятно, скоро стало для него делом.

Были и другие причины, помешавшие Левитану стать более «своим» в мамонтовском окружении. Сложен и противоречив был характер Саввы Великолепного! Безусловно, в нем мощно воплотилось все то активное, жизнеспособное, творческое, что отмечало наиболее прогрессивную, мыслящую часть молодой русской буржуазии.

«Мы, люди искусства, — говорится об этом «одном из замечательнейших русских людей», в позднейшем романе Амфитеатрова «Десятидесятники», — должны ему живо памятник поставить. Миллионер, железнодорожник и, крутом, артист. Оперу держит, картины пишет, стихи сочиняет, бюсты ваяет, баритоном поет, Цукки [знаменитой балерине. — А. Т.] танцы показывал, Шалинина открыл и на него поставил, Васнецова в люди вывел, Косте Коровину дорогу расчистил, теперь с Врубелем возится, как мать с новорожденным...».

Как известно, царская Россия по-своему «отблагодарила» этого энергичного человека: придворные интриги привели к его аресту и разорению.

Но было в Мамонтове и нечто от «Кит Китыча» с его самодурством, грубостью и бесцеремонностью. Порой вел он себя с «облагодетельствованными» им художниками как с прискивальщиками. «Погодите, это вино не для вас...». «Бери [деньги. — А. Т.], а потом ничего не дам», — слышал от него Врубель. А Коровин за знаменитых «Испанок» получил... дешевое пальто.

Уже достаточно натерпавшийся обид и обостренно самолюбивый Левитан не мог не почувствовать этой нотки в отношении Мамонтова к своим братьям.

В сдержанном отношении к «железнодорожному барину» укреплял его и Антон Павлович Чехов, передню пронически отыскивавшийся о затеях абрамцевского мецената.

Наконец, и по характеру испусти Мамонтов, который, по его признанию, не выносил «кислотины», и легко впадавший в черную меланхолию Левитан были совершенно противоположны.

Скептически, должно быть, воспринимал художник и некоторые прекраснородушные упования, которые делал в Абрамцеве насчет возможностей силами энтузиастов и искусства оздоровить общество, воскресить в народе угасающую привязанность к исконному русскому быту.

Парадоксально, по мамонтовская семья, глава которой ренительно и энергично прокладывает железные дороги, несшие с собой огромные и часто драматические перемены, в то же время эгетически вздыхала о «порче нравов» нанодобие простодушного царя берендеев, который жаловался:

В сердцах людей заметил я остуду
Немалую; горячности любовной
Не вижу и давно у берендеев.
Исчезло в них служенье красоте;
Не вижу и у молодежи взоров,
Улаженных чарующею страстью,
Не вижу дев задумчивых, глубоко
Вздыхающих. На глазах с поволокой
Возвышенной тоской любовной нет.
А видятся совсем другие страсти:
Тщеславие, и чужим нарядам зависть —
И прочее...

И, быть может, некоторым «скептикам» вроде Левитана или Чехова хотелось пронически ответить на эти сетования словами из той же «Снегурочки»:

Царь премудрый,
Идай указ, чтоб жены были верны,
Музык нежной на их красу гаждеи,
Робота все чтоб были поголоно
В невест своих безумно влюблены,
А девушки задумчивы и тожны...

В начале лета 1885 года Левитан поселился в деревне Максимовке, неподалеку от Нового Иерусалима.

Но не знаменитый монастырь привлекал его сюда; рядом, в имени Киселовых Бабкине, жили флигелек Чеховы, с которыми художник все больше сходил.

Бабкинская жизнь была многослойна. В памяти большинства ее участников и посетителей ярче всего запечатлелась ее веселая праздничность.

«Стало уже темнеть, зажгли лампы, вдруг в коридоре, разделявшем гостиную от столовой, послышался сильный шум, гам, точно ввалилась туда толпа каких-то азиатцев,— шипит, например, в своих воспоминаниях сестра хозяйки, Н. В. Голубева.— Я не успела выразить даже моего удивления, как в столовую вошли ряженые. На каком-то ящичке сидел страшный турок, лицом несли четыре черных эфиопа и — о, ужас! — шли прямо на меня. Турок выхватил книжал и занес падо мной, и вскрикнула и, как безумная, вскочила на стол... Ряженые смутились не меньше меня, но турок, ловко соскочив с ящичка, галантно представился: «Художник Левитан». Эфиопы, сняв маски, представились: «Четыре брата Чеховы». Среди них был и Антон Павлович».

Любили очевидцы вспомнить и другие проказы друзей.

На рисовальных вечерах у Поленовых Левитан часто позировал в арабских одеяниях, привезенных Василием Дмитриевичем из своих странствий по Палестине. В Бабкине Левитан тоже как-то нарядился мусульманином, воссел на осла, выехал в поле и там пресерьезно разостлал коврик и принялся молиться на восток. А в траве уже нырнула другая чалма, и порой выглядывало злодейски нахмуренное, вымазанное сажей лицо Чехова. Он подполз ближе и нацеливал ружье на Левитана, который в молитвенном экстазе подставлял под выстрел высоко поднятый зад, а потом падал замертво.

С хохотом высыпавшие отовсюду зрители подхватывали «мертвеца» и образовывали похоронную процессию, пока покойник не начинал брыкаться.

Или на домике, в котором жил художник, вдруг появлялась надпись: «Судная касса куица Левитана», а в скорости новоспеченного «едельца» наступала грозная рука «правосудия».

Владелец имения Киселев был земским начальником и весьма правдоподобно обставлял «залу суда». Антон Павлович клокотал прокурорским красноречием, другой брат пел адвокатским соловьем, выгораживая своего клиента, сам Левитан давал пеленные, сбивчивые и вконец его губившие показания. Заседание то и дело прерывалось от хохота слушателей и самих актеров.

Комическая война шла между Чеховым и хозяйкой имения, Марией Владимировной Киселевой. Она тоже пописывала, и Антон Павлович почтительно величал ее «знаменитостью», уверяя, что осмеливается соперничать с ней только на поприще сбора грибов. Лучшим его удовольствием было опередить «знаменитость» и, отыскав излюбленные ею грибные места, вконец опустошить их. Стоило Марии Владимировне поудить рыбы, чтобы Чехов сказал, будто она

возвращается с таким видом, словно поймала не двух дохлых пескарей, а, по крайности, целую сотню.

Веселые будни благодушествующих дачников!

«...Рыба довится великолепно,— пишет Чехов Лейкину.— Река находится перед моими окнами — в 20 шагах. Лови, сколько влезет, и удами, и вершами, и жерлицами... Сегодня утром вынул из одной верши щуку, величиной с альбовский¹ расказ... Охота на птиц не менее удачна. На днях в один день мои домочадцы съели 16 штук уток и тетеревов, застреленных моим приятелем художником И. Левитаном».

Столь же идилически выглядит в чьих-то шуточных стихах житье-бытье пейзажиста:

А вот и фантель Левитана,
Художник малый здесь живет,
Встает он очень-очень рано
И тотчас чай китайский пьет.
Позвав к себе собаку Весту,
Дает ей крынку молока
И тут же, не вставая с места,
Этюд он трогает слегка.

— Бабкино — это золотые россыпи для писателя,— восторгался Чехов и тут же не забыл о «соседе»: — Первое время мой Левитан чуть не сошел с ума от восторга от этого богатства материалов. Куда ни обратишь взгляд — картина, что ни человек — тип. Конечно, не моему таланту охватить все, тут и Тургенева мало, сюда бы Толстого надо.

Действительно, даже с чисто живописной стороны Бабкино представляло собой находку.

«Налево красивой декорацией темнел Дарагановский лес,— вспоминает Н. В. Голубева.— Направо и прямо виднелись села с их садами и избытками, издали казавшимися маленькими, как грибки, разбросанные на зеленой полянке.

В очень ясную погоду из-за линии темных лесов можно было разглядеть вооруженным глазом золотые купола Нового Иерусалима; подернутые легкой дымкой знойного воздуха, они как бы тонули в синеве неба».

Даже это описание, при всем «любительском» характере его, дает некоторое представление о причине левитановского восторга.

Жизнь, природа, красота, как река,— в «20 шагах». Кажется, и впрямь только слови, сколько влезет, и удами, и вершами, и жерлицами» — рассказами, этюдами, картинами...

Однажды соорудившие кувалевую плотинку наткнувшись в воде на налима и принялись вытаскивать его. Постепенно в это занятие вти-

¹ М. Н. Альбов — писатель-беллетрист.

нулись чуть не все обитатели усадьбы. Уже, казалось, дело шло на лад — в руках был красавец! Увековечивший это событие в рассказе «Налим» Чехов писал:

«По всем лицам разливается медовая улыбка. Минута проходит в молчаливом созерцании.

— Знатный налим! — дивится Ефим, почесывая под ключицами. — Чай, фунтов десять будет...

— Ида... — соглашается барин. — Печенка-то так и отдувается. Так и прет ее из нутра. А... ах!

Налим вдруг неожиданно делает резкое движение хвостом вверх, и рыболовы слышат сильный плеск... Все растопыривают руки, но уже поздно; налим — помпай как звали».

Сидя за письменным столом, Чехов не раз чувствовал себя в положении этих незадачливых рыболовов. Слово не давалось, увертывалось, живой человеческий характер выцветал под пером. Все вроде так, как задумано, но напишешь, перечтешь: «А... ах!»

И Левитан сумрачно бросает кисть, которой только что орудовал с нетерпеливым волнением и восторгом.

— А... ах!

С несколько наивной прямолинейностью, хотя, вероятно, и достоверно изображает эту бабкинскую «рабочую атмосферу» Н. В. Голубева, вспоминал, как вышла прогуляться ранним утром:

«...На самом повороте берега я увидела громадный серый зонт, а под ним спиной (ко мне) сидел художник Левитан и что-то усердно зарисовывал. Я тихонько свернула влево... Предо мною открылась чудесная лужайка с красивыми кустами кленов. Сделав несколько шагов, я наткнулась на другого художника, Николая Павловича, он, лежа на ковре, тоже что-то зарисовывал в альбом. Мне не хотелось, чтобы он меня увидел, и я свернула куда-то назад в чащу... Пройди некоторое пространство, я вдали заметила реку, только что хотела свернуть к реке, как между деревьями мелькнула голубая рубашка. С нахмуренным лбом Антон Павлович быстро ходил взад и вперед, что-то обдумывая».

Бабкинская жизнь только казалась идиллической. Год за годом нарастало в ней напряжение, которое даже Чехов не всегда мог разрядить шуткой.

«У нас великолепно: птицы поют, Левитан изображает чеченца, трава пахнет, Николай пьет... — сообщает он Шехтелю и, описывая далее суд над Левитаном, обвиняемым «в тайном нивокурении», поясняет: — ...Николай пьет, очевидно, у него, ибо больше пить негде».

Прошли времена, когда Николай писал брату из Москвы в Таганрог: «Я смею своим ограниченным жалким умом, что высшее образование для художника необходимо, как пианисту — пальцы или пьлице — водка».

Теперь он все чаще довольствовался последней. С горечью наблюдал Антон Павлович за превращением брата в фигуру «российского художника», некогда зло набросанную Тургеневым:

«Бывало, по целым дням кисти в руки не берет; найдет на него так заливаемое вдохновение — домается, словно с похмелья, тяжело, неловко, шумно, грубой красной разгоряется щеки, глаза посоловеют; пустится толковать о своем таланте, о своих успехах, о том, как он развивается, идет вперед... На деле же оказалось, что способностей его чуть-чуть хватало на спесивые портретки. Невежда он был круглый, ничего не читал, да и на что художнику читать? Природа, свобода, поэзия — вот его стихи. Знай, потрихивай кудрями да заливайся соловьем...».

Мучительно трудно становилось порой кропать ненавистные фельетоны, чтобы прокормить семью, трудно удерживать Николая от очередного загула и поддерживать веселый, ровный тон в отношениях с хозяевами.

Киселевы были добры, милы, деликатны, но порой они казались Чехову похожими на Соню из «Войны и мира», которую Наташа Ростова как-то метко назвала «пустоцвет».

Они беспечно проживали нажитое до них, полушутя, полусерьезно надеясь на наследство какой-то тетушки, которое, по их расчетам, поможет выкарабкаться из тяготивших над именем долгов. И когда впоследствии будет написан «Вишневый сад», многие детали жизни Раневской и Гаева будут обязаны своим происхождением виденному в Бабкине.

А Мария Владимировна Киселева отзовется в творчестве Чехова образом дилетантки-писательницы.

Уже в годы их мирного бабкинского соседства между ними возникали несогласия, дошедшие однажды до острого спора, когда Киселева попыталась заманить молодого автора на те «грибные места», которыми — в литературе — охотно пользовалась сама.

«...Мне лично досадно, что писатель вашего сорта, то есть не обделенный от бога, показывает мне только одну «навозную кучу», — сетовала она, прочитав повесть Чехова «Тина».

И любопытно, что, отвечая на этот упрек, Чехов ссылается на Левитана как на самый близкий обоим корреспондентам пример.

«Художественная литература потому и называется художественной, — пишет он, — что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная. Суживать ее функции... так же для нее смертельно, как если бы вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать гризавой коры и пожелтевшей листвы».

И уже совсем мало кто знал, что сама мысль провести лето в этих местах вместе с Левитаном родилась совсем не случайно и не просто.

«Со мной живет художник Левитан... — пишет Чехов Лейзину 9 мая 1885 года. — ...С беднягой творится что-то недоброе. Психоз какой-то начинается. Хотел на Святой [неделе] с ним во Владим[ирскую] губ[ернию] съездить, проветрить его (он же и подбил меня), а прихожу к нему в назначенный для отъезда день, мне говорят, что он на Кавказ уехал... В конце апреля вернулся откуда-то, но не из Кавказа... Хотел вешаться... Валд я его с собой на дачу и теперь прогуливаю... Слово бы легче стало...».

Решение «взять с собой» Левитана, видимо, родилось внезапно, потому что в письме к тому же Лейзину 28 апреля Чехов перечислил: «Киселев с женой, Бегичев, отставной тенор Владиславлев... моя семья — вот и все дачники».

Сначала Левитан поселился в ближайшей деревне Максимовке. Все, казалось, было в порядке.

«Он почти поправился, — сообщал Чехов брату. — Валичает всех рыб крокодилами и подружился с Бегичевым, который называет его Левнафаном. «Мне без Левнафана скучно!» — вздыхает Б[егичев], когда нет крокодила».

Бегичев, отец хозяйки, бывший директор императорских театров, был невосточим на всякие рассказы и воспоминания. Владиславлев чудесно играл романсы Глинки, смешная, колючая гувернантка по прозвищу Вафля играла Бетховена и Листа, вызывая бурные восторги художника, картавившего: «Черт побери, как хорошо!»

Между Чеховым и Левитаном установился тон взаимного дружеского поддразнивания и пикировки. Вот, например, одно из тогдашних писем художника:

«Милейший медик!

Будьте добры, попросите у Марьи Владимировны [Киселевой] какую-нибудь книгу для меня, но, конечно, «юридическую». Вы понимаете, что я думаю этим — нечто литературно-вокальное и абсолютное.

Поняли?

Получили ли вальдшнепа?

- 1) Здоровы ли все?
- 2) Как рыба?
- 3) Каково мирозерцание?
- 4) Сколько строчек?

Затем имею честь и т. д. Жду вас к себе.

Великий художник Павел Александрович Медведев.

Дан в Максимовке 19 мая 85 г.

Пишу на обрывке бумаги за неимением другой, а не по неуважению к Вам. Пред Вами я преклоняюсь и играю отступление».

Но однажды в Бабкине хватились, что Левитан уже несколько дней куда-то запропастился. Братья Чеховы собрались навестить его,

хотя погода не благоприятствовала этой прогулке. Добравшись до Максимовки поздно вечером, они ввалились в избу и направили свет на спавшего художника. Тот, сирсосья не узнав посетителей, схватился за револьвер, а услышав знакомый хохот, закричал:

— Черт знает какие дураки! Таких еще свет не производил!

Между тем хозяйка избы потихоньку сказала Антону Павловичу, что «Тесак Ильич», как они величали своего постояльца, стрелится.

Под каким-то предлогом Чехов настоял на переселении Левитана в Бабкино.

Художник устроился в бывшей бане.

«Предбанник служил ему очень удобно и кокетливо убранной спальней, баня — мастерской, — вспоминает Н. В. Голубева. — Она имела три окна, около которых были сделаны широкие полки паравне с подоконниками, на них лежали груды этюдов, заваленные гипсовыми фигурами, руками, носами, черепами. Стены сплошь увешаны видами Бабкина...».

Жизнь снова наладилась, атмосфера стала еще более дружеской, и лишь новая неожиданная выходка Левитана нарушила спокойствие.

Они уже давно ходили писать этюды вместе с Машей Чеховой, которая робко пробовала свои силы в живописи. Еще в Москве Левитан вдруг поразился тому, что «Мафа», как он произносил ее имя, «стала совсем взрослая барышня». Теперь его первая привязанность к семье Чеховых внезапно сконцентрировалась на ней.

«Иду однажды по дороге из Бабкина в лесу и неожиданно встречаю Левитана, — рассказывала впоследствии Мария Павловна. — Мы остановились, начали говорить о том, о сем, как вдруг Левитан бух передо мной на колени и... объяснение в любви».

Помню, как я смутилась, мне стало чего-то стыдно, и я закрыла лицо руками.

— Милая Маша, каждая точка на твоём лице мне дорога... — слышу голос Левитана.

Я не нашла ничего лучшего, как повернуться и убежать от него.

Целый день я сидела расстроенная в своей комнате и плакала, уткнувшись в подушку. К обеду, как всегда, пришел Левитан. Я не вышла. Антон Павлович спросил окружающих, почему меня нет. Миша, подсмотревший, что я плачу, сказал ему об этом. Тогда Антон Павлович встал из-за стола и пришел ко мне:

— Чего ты ревешь?

Я рассказала ему о случившемся и призналась, что не знаю, как и что нужно сказать теперь Левитану. Брат ответил мне так:

— Ты, конечно, если хочешь, можешь выйти за него замуж, но имей в виду, что ему нужны женщины бальзаковского возраста, а не такие, как ты.

Мне стыдно было сознаться, что я не знаю, что такое «женщина бабзаковского возраста», и, в сущности, и не поняла смысла фразы Антопа Павловича, но почувствовала, что он в чем-то предостерегал меня. Левитану я тогда ничего не ответила. Он с неделю ходил по Бабкину мрачной тенью».

Предостережение Антопа Павловича было вызвано, вероятно, различными причинами. Возможно, что первой из них была явная душевная неуравновешенность художника, которую «милейший медик» явственно ощущал.

Тревожило Чехова и другое.

«Вся московская живописующая и рафаэльевающая юность мне приятельски знакома», — писал он.

Антон Павлович сам не чурался веселого времяпрепровождения («Татылини день провели отчетливо», — с красноречивым лаконизмом говорится в одном его письме), но неодобрительно относился к частому в художественном кругу затяжному безделью, упованию на талант и бесконечным разглагольствованиям об искусстве.

В заметке, посвященной пятидесятилетию Училища живописи, ваяния и зодчества, он жестоко писал, не щадя ни своих добрых знакомых, ни брата:

«Рисуют, не ладят с науками, любят грешным делом шпанстрижен, не стригутся, по анатомии не идут дальше затылочной кости... Вообще милые люди. Впрочем, у них есть нечто, специфически отличающее их от других учеников: быстро расцветают и быстро увядают. Делаются они знаменитостями тотчас же при переходе в натурный класс. О них кричат, пишут о них в газетах московских и питерских, покупают их картины, но получают они медальку и — все погибло. На середине пути стухевают и исчезают бесследно. Увы! Недавно кричали про авторов Мессалии (картина Н. П. Чехова. — А. Т.), Днепровских порогов и проч., а где теперь эти авторы?.. Где Элзерт, Янов, Левитан... Где они?»

Сомневался Чехов и в долговечности левитановского чувства к Маше. Он лучше и ближе знал жизнь и ощущал, что страстная натура Левитана после вынужденного долгого «товения» в нищезной юности может и будет брать свое.

Много лет спустя Переплетчиков записал в дневнике: «Левитан по натуре был пьяница (не в смысле алкоголизма), ибо нужно было заглушить тоску жизни; на это были средства — искусство, женщины, наслаждения».

Но даже Переплетчиков, не очень благоволивший к своему другу в последние годы жизни Левитана, оправдывал его увлечения, замечая, что человек не печатная машина, изготавливающая картины.

А еще решительнее высказался писатель Александр Иванович Эргель:

«Бывает, что живут в еду, в вино, в рысаков, в жеванцы, и это не то что безразлично, но гнусно, скучно, некрасиво, подтачивает если не физическую, так умственную жизнеспособность... Но бывает, что эти «пороки» только аксессуары жизни — и надо это разбирать».

Если воспользоваться этой «терминологией», Левитан «жил в искусство», но Чехов знал и предчувствовал, что его судьба не будет лишена драматических «аксессуаров», и боялся за любимую сестру.

Поэтому вряд ли можно утверждать, как это делали некоторые биографы Левитана, будто Чехов «хотел оберечь сестру от возможных страданий, но своей осторожностью он оберег ее и от счастья».

Благодаря редкому такту Чеховых и бережному участию посвященных в дело хозяев напряженность возникшей ситуации постепенно сгладилась.

В конце концов не только Чехов с Левитаном, но даже и «главные персонажи» разыгранной драмы остались друзьями.

«Экая дурацкая ваша порода ростовская», — с сердитой вежностью говорит у Толстого Денисов, влюбленный в Натану и получивший у нее отказ, но по-прежнему «боготворящий» это пассивное и доброе семейство.

Так и Левитан навсегда привязался к «дурацкой чеховской породе», хотя эту дружбу и ожидали серьезные испытания.

Зимой Чехов часто навещался на Тверскую, где в дешевых номерах под громким названием «Англия» жили Левитан и Алексей Степанович Степанов.

Антон Павлович шутиливо претендовал на роль будущего биографа этих художников и уверил, что впоследствии будет писать об «английском» периоде в их творчестве.

«Английский» период был нелегким. Степанов, в отличие от соседа, получил звание классного художника, но доходы у обоих были невелики, и приятели нередко начинали день патошак мечтами о природе.

У «Степочки», как все звали Степанова, был такой чудесный характер, что Нестеров однажды высказал уверенность, что «на всем белом свете не нашлось бы такого свирепого человеконенавистника, который ни с того ни с сего, «здорово живешь», не влюбил бы Алексея Степановича».

Он осиротел еще раньше, чем Левитан, и тоже не любил распространяться о своем детстве.

Замкнутый и скромный, Степанов был отличным товарищем. Сошлись они с Левитаном и на любви к охоте, хотя «Степочка» пристрастился к ней, скорее, как к средству полюбоваться зверьями, которых очень любил и прекрасно изображал.

Когда Левитану потребовалось вписать в заказанную ему картину «Зимой в лесу» волка, это сделал «Стеночка».

Через несколько лет Чехов попросил его иллюстрировать «Каштанку» и остался очень доволен.

Случалось Антону Павловичу наведываться в «Англию» к перебивавшимся с хлеба на квас постояльцам и в качестве «придворного медика».

«Помню я зимнюю ночь, — писал много лет спустя М. В. Нестеров, — большой, как бы приплюснутый номер в три окна на улицу — с неизбежной перегородкой. Тускло горит лампа, два-три мольберта с начатыми картинами, от них ползут тени по стенам, громозлятся к потолку... За перегородкой изредка тихо стонет больной. Час поздний. Заходят проведать больного приятели. Они по очереди дежурят у него. Как-то в такой поздний час зашел проведать Левитана молодой, только что кончивший курс врач, похожий на Антона Рубинштейна. Врач этот был Антон Павлович Чехов».

Вскоре после описываемой болезни, в конце марта 1886 года, Левитан уехал в Крым — «погреться», а главное, конечно, поработать. И Крым оправдал самые смелые его ожидания.

«Дорогой Антон Павлович, — пишет он своему недавнему лекарю 24 марта, — черт возьми, как хорошо здесь! Представьте себе теперь яркую зелень, голубое небо, да еще какое небо! Вчера вечером я взошел на скалу и с вершины взглянул на море, и знаете ли что, — я заплакал, и заплакал навзрыд: вот где вечная красота и вот где человек чувствует свое полнейшее ничтожество! Да что значат слова, — это надо самому видеть, чтоб понять! Чувствую себя превосходно, как давно не чувствовал, и работается хорошо (уже написал семь этюдов и очень милых), и если так будет работаться, то и привезу целую выставку».

Московские друзья пейзажиста даже стали «ревновать» его к Крыму.

«Его письмо сплошной восторг и увлечение Крымом, в конце концов он сознается, что я был прав, что он оттолкнется от Севера, — сообщает Ф. О. Шехтель Чехову. — Вообще не думаю, чтобы эта поездка принесла ему какую-либо пользу, скорее, наоборот, очевидно, что он увлечется яркостью и блеском красок, и они возьмут верх над скромными, но зато душевными тонами нашего Севера. Пропавший человек...»

Почти пятнадцать лет назад схожие с левитановскими чувства испытывал порой в Ялте Федор Васильев:

«А природа кругом вечно прекрасная, вечно юная и... холодная! — писал он Крамскому. — Впрочем, не всегда она держит за собою это последнее качество; я помню моменты, глубоко врезавшиеся мне в память, когда и весь превращался в молитву, в восторг и в ка-

кое-то тихое, отрадное чувство со всем и со всеми на свете. Я ни от кого и ни от чего не получал такого святого чувства, такого полного удовлетворения, как от этой *холодной* природы. Да будет она благословенна...»

Но Васильев утасал, и ему казалось, что он превращается в «обтрепанную кисть, которую надо поскорее выкинуть, и выкинуть без сожаления».

Левитан же, несмотря на болезненную напряженность своих нервов, сквозящую в приведенном письме к Чехову, напротив, испытывал в Крыму огромный прилив жизненных сил. Он словно смыл крымским воздухом тусклый валец и коготь, оседавшие на его холсты тяжелой и безрадостной московской зимой.

«...Уже не было и помину ни о черноте, ни о рыжеватости, все-таки появлявшейся до этого времени в его картинах. Яркие краски юга точно открыли Левитану глаза на природу, — писал впоследствии его современник, автор первой монографии о художнике Сергей Глаголь. — Он увидал в натуре ту красочную красоту, которая поражала тогда всех в этюдах Поленова, вывезенных им из первого путешествия в Палестину, он почувствовал смелость в обращении с краской, и в то же время кисть его получила размах, уверенность и силу, которым научила его работа над многоаршинными полотнами декораций».

Но только в этом смысле он «оттолкнулся от Севера». Мрачные пророчества Шехтели оказались напрасными: вскоре художника потянуло домой.

«Ялта мне чрезвычайно надоела, — жалуется он Чехову 29 апреля, — общества нет, т. е. знакомых, да и природа здесь только вначале поражает, а после становится ужасно скучно и очень хочется на север. Переехал я в Алуку затем, что мало сработал в Ялте...»

Последние строки вряд ли можно принимать всерьез: в них, скорее, слышывается та суеверная боязнь, которая заставляет хороших хозяек уверить, что на этот раз и тесто не поднялось, и начинка плохая, и весь пирог никуда не годен.

Когда в конце мая «черный, как араб» Левитан снова вернулся в свою «добрую, старую Англию», количество привезенных им работ просто ошеломило знакомых.

«Он накачал в Крыму 70 не эскизов, а картин», — сообщал И. П. Чехов брату.

Вскоре со всем этим «багажом» Левитан нагрянул в Бабино и явно заразил Антона Павловича своими рассказами про Тавриду.

«Весьма вероятно, что я буду в Крыму, если не в этом году, то в будущем», — говорил в одном из летних писем Чехов, и там же дается восторженная характеристика сделанному художником: «Со мной жи-

вет Левитан, привезший из Крыма массу (штук 50) замечательных (по мнению знатоков) эскизов. Талант его растет не по дням, а по часам».

При появлении на выставках эти работы художника были быстро распроданы, а две из них — «Сакля в Алушке» и «Улица в Ялте» — приобрел П. М. Третьяков.

«Чем больше я хожу по окрестностям Ялты, — писал год спустя Поленов, — тем все больше я оцениваю наброски Левитана. Ни Айвазовский, ни Лагорно, ни Шишкин, ни Мисоедов не дали таких правдивых и характерных изображений Крыма, как Левитан».

А Нестеров до конца своих дней считал, что Левитан вообще первый открыл красоты южного берега Крыма.

Осенью 1886 года Левитан снова отправился на этюды в Саввинскую слободу. На этот раз вместе с ним кроме «Степочки» поехала Софья Петровна Кувшинникова.

Она недавно познакомилась с Левитаном, стала его ученицей, а он — постоянным посетителем ее дома, где устраивались вечера и бывали актеры, художники, музыканты. Здесь можно было встретить и знаменитых артистов Малого театра М. Н. Ермолову, А. П. Ленского, и певца Донского, и Чехова.

Молодая поэтесса, приятельница хозяйки, Чехова и Левитана, Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, не раз описывала эти вечера:

Решение вопросов философских,
Спор о картинах, музыки аккорд,
Но как в кружках обыденных московских
Здесь не царят ни винт, ни фанрт, ни спорт.
Вы не найдете парочки влюбленных,
Замороженного шампанского или карт.
За ужином, в беседе оживленной
Готовы все легко прийти в азарт.
Уютный стол, шум дружеского спора,
Веселый хмель живого разговора...

Хозяин дома, Дмитрий Павлович Кувшинников, молчаливый человек, служивший врачом в полицейской части, как-то ступенивался на фоне именитых гостей этих вечеров. Строчки стихов Щепкиной-Куперник: «Хозяин с речью строгой и прямою, из-под бровей сердитых — добрый взгляд» — пожалуй, единственный дошедший до нас его портрет. Можно подумать, что он несколько идеализирован, как того и требовал стиль панегирической записки в семейном альбоме, но В. А. Гиляровский засвидетельствовал, что Дмитрий Павлович был «общим любимцем» даже среди своеобразных «клиентов» его участка.

Сама же Софья Петровна безусловно была личностью интересной. Знакомые художники писали ее портреты, ей посвящали стихи, немало упоминаний о ней встречается и в мемуарах современников.

Именно ее вкусы определили своеобразную обстановку дома «у черта на куличках», как в шутку именовали жилище Кувшинниковых за отдаленность (по тогдашним меркам) и, не в последнюю очередь, за близость к небезызвестному Хитрову рынку, пользовавшемуся дурной репутацией.

Смотри же, как все здесь художницей дышит,
Как вместе здесь женщина сразу видна! —

восторгалась юная поэтесса.

Более трезво и чутьюк проничесли относился к обстановке дома Чехов, в какой-то мере, по свидетельству современников, описавши ее в «Попрыгунье»: «...в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных трипчечек, книжалоу, бюстикон, фотографий... В столовой она оклеила стены лубочными картинками, повесила ланты и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе».

Много лет спустя, в 1911 году, когда ни Левитана, ни Кувшинниковой уже не было на свете, Щепкина-Куперник опубликовала рассказ «Старшине», где они были выведены под именами Льва Семеновича Яскольского и Ирины Александровны.

«Она не кажется нам красивой, — говорилось там о последней. — У нее вздернутый нос и очень большой рот: разве можно с этим быть красивой? Но иногда даже мне трудно оторваться от ее лица — когда она что-нибудь рассказывает, и кажется, будто за ее бледными щеками внутри что-то вспыхнуло и загорелось...»

Кувшинникова слыла довольно оригинальной и даже эксцентричной женщиной. В повести Щепкиной-Куперник Ирина Александровна рассказывает о своей поездке по Испании верхом в мужском костюме, и если даже счастье это художественным преувеличением писательницы, то в мемуарах можно встретить такое описание знакомства с Кувшинниковой: «...летит стройная амазонка, в развевающемся капоте, с развевающимися волосами, с обнаженными ногами (неслыханная вольность по тому времени! — А. Т.), вся — стремление, вся — порыв; легкий капот амазонки надет прямо на голое тело».

В стихах, записанных в альбоме, Таия Куперник упоминала «хозяюшки наряд — смесь новизны с боярской старинкой». В воспоминаниях же, написанных ею уже на склоне лет, сквозит легкая улыбка над всеми этими хитовыми цвета, как подшучивали уже тогда, «смеси тюльпана, аvelьшина, солнечного заката и преступной страсти» или утрировано — русскими, в духе васнецовской «Снегурочки», шушу-

нами. Вообще многие находили, что стремления к оригинальности у Софьи Петровны было больше, нежели самой оригинальности.

Однако было в ней и много подлинно привлекательного.

«Она соединяла, — пишет мемуаристка, — с большой смелостью жизни и суждений старомодную благовоспитанность манер и скромность речи, это был очень занятный контраст.

Больше того — она сохранила какую-то институтскую наивность, уживавшуюся в ней рядом с «жорж-зандовскими» идеями очень мирно, как, впрочем, и у большинства жорж-зандовских героинь».

Когда Софья Петровна познакомилась с Левитаном, ей было тридцать девять лет. Юным героиням повести «Старшие» Ирина Александровна кажется чуть ли не старухой. На самом же деле Кувшинникова пользовалась в те годы большим успехом.

Левитану, только что начинавшему свой путь в искусстве, не могло не льстить внимание этой женщины, бывшей на короткой ноге со многими знаменитостями. Трудная молодость во многом закалила его, но и поселила в нем почти болезненное стремление «показать себя», добиться успеха, «выйти в люди», сделала его неуязвимым для тщеславного упоения удачей.

Осенью 1886 года Чехов неодобрительно сообщал М. В. Киселовой в Бабкино: «Левитан закружился в вихре...»

Но отношения Левитана с Кувшинниковой не исчерпывались ни этим пылким головокружением от успехов, ни сугубо романтическим элементом. Софья Петровна стала не только восторженной ученицей, но и чутким другом художника, которому он, судя по всему, многим обязан. Она умела поддерживать его веру в себя, которую он нередко терял, оберечь его от приступов черной меланхолии, создать ему рабочую обстановку.

Еще с ученических времен мечтал Левитан попасть на Волгу. Крым мог только обострить это желание. Узнав об опасениях Шехтеля, Левитан писал: «...пусть не беспокоится, — я север люблю теперь больше, чем когда-либо, и только теперь понял его...»

Слишком велики были, по-видимому, ожидания, связанные у художника с долго откладывавшейся поездкой на Волгу, воспетую Некрасовым, породившую знаменитых репинских «Бурлаков» и лучшие пейзажи Федора Васильева.

Но в первую поездку 1887 года крымская удача не повторилась. Волга встретила пришельца хмурой угрюмой погодой, неприятным весенним разливом. А Левитан даже в гостеприимном Бабкино, где было чем скрасить печаль, тяжело переносил непогоду, «ныл», по чеховскому замечанию. Очутившись же в незнакомом городке Васильсурск один-одинешенек, он совсем упал духом.

«...Разочаровался и чрезвычайно, — жаловался он Чехову. — Ждал я Волги, как источника сильных художественных впечатлений, а взамен этого она оказалась мне настолько тоскливой и мертвой, что у меня запыло сердце и явилась мысль, не уехать ли обратно? И в самом деле, представьте себе следующий непрерывный пейзаж: правый берег, нагорный, покрыт чахлыми кустарниками и, как липальми, обрывами. Левый... сплошь залитые леса. И над всем этим серое небо и сильный ветер. Ну, просто смерть...»

Было ли то внезапное, хотя бы минутное разуверие в красе Севера, подозрение, что родная природа так же обойдена подлинной красотой и богатством, как то случилось в русской сказке с бедной падчерицей, которой мачеха положила вместо хлеба — глины, вместо крупы — дровы, вместо муки — зола? Вряд ли.

Теперь, когда нам известны последующие работы Левитана, посвященные Волге, можно сказать, что в первую поездку он пережил своеобразную художественную «акклиматизацию».

Действительно, не столько разочарование, сколько неосознанное потрясение ощущается в левитановских словах о том, что он очутился «с глаза на глаз с громадным водным пространством, которое просто убить может...».

Это было переживание, в чем-то родственное лирическому ужасу, охватившему некогда Гоголя при воспоминании о родине, где все «открыто — пустынно и ровно... ничто не обольстит и не очарует взора».

«Русь! чего же ты хочешь от меня? ...Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи? ...И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже голову осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль перед твоим пространством».

Недаром в новых письмах Левитана с Волги первичская болезненность звучит по-прежнему, но повод ее вызывающий, быть может, не совсем заметно для самого художника, изменился:

«Я никогда еще не любил так природу, не был так чуток к ней, никогда еще так сильно не чувствовал я это божественное нечто, разлитое во всем, но что не всякий видит, что даже и назвать нельзя, так как оно не поддается разуму, анализу, а постигается любовью... Но это мое прозрение для меня источник глубоких страданий. Может ли быть что трагичнее, как чувствовать бесконечную красоту окружающего, подмечать сокровенную тайну, видеть бога во всем и не уметь, сознавая свое бессилие, выразить эти большие ощущения...»

Это уже совсем другая драма. Драма вечной неудовлетворенности художника сделанным, а в конкретно-историческом ее варианте — неудовлетворенность прежним художественным языком и смутные мечтания о новом.

Может быть, здесь следует вспомнить, что в эти годы новое поколение художников начало глухо роптать на творческую инертность ряда передвижников, на их принципиальный аскетизм, на их отказ «вести любовные беседы с природой», как выразился однажды Врубель, и упование на литературно-сюжетные качества своих работ.

Близость и естественность подобного переворота в умонастроениях художников остро предчувствовал незадолго до своей смерти И. Н. Крамской.

«По ходу человеческих дел я жду, — писал он Стасову, — что Товарищество прильет к берегу, как негодное бревно, а главное русло весело побегит вперед, и надолго!»

Закопнейшее, законсервировавшееся передвижническое «ядро» (Мисоедов, В. Маковский, Лемох, Киселев и др.) упрямо третировало все мало-мальски свежее и самобытное из числа молодых экспонентов. Опасность создавшегося положения состояла в том, что часть молодых переносила свою неприязнь к маститым диктаторам на сами идеи, которые когда-то воодушевляли Товарищество и которые постепенно падали и обесценивались в его собственной художнической практике.

Еще в 1883 году Врубель рассказал в одном из писем, какое сложное чувство испытали он и подобные ему форменные мученики искусства на очередной передвижнической выставке:

«...Занятые с утра до вечера изучением природы, как формы, жадно вглядывающиеся в ее бесконечные изгибы и все-таки зачастую сидящие с тоскливо опущенной рукой перед своим холстом, на котором все-таки видишь еще доскутки, а там — целый мир бесконечно гармонирующих чудных деталей... мы, войдя на выставку, не могли вырвать всего этого из сердца, а между тем перед нами проходили перенцы холстов, которые смеялись над нашей любовью, муками, трудом...»

Врубель понимал ход мыслей авторов подобных полотен («хоть и грубого приготовления, но вещи, затрагивающие интересы дня»), но считал надувательством публики «красть у нее то специальное наслаждение, которое отличает душевное состояние перед произведением искусства от состояния перед развернутым печатным листом».

Среди молодых, особенно у Врубеля и Серова, возникло резкое отталкивание от идей 60-х годов, тем более что у позднего народничества они приобретали сухой доктринерский оттенок.

«Не помню, в этот ли приезд в Сябринцы, — рассказывает В. С. Серова о приезде своего сына в дом Глеба Успенского, — Валентин Александрович услышал рассуждения Николая Константиновича Михайловского или он читал его критики раньше, но, вернувшись домой, он

обрушился на Михайловского со всей тяжестью своих обычных обвинений:

— Кто его просит соваться не в свое дело? Что он понимает в художестве?».

В лучшем случае молодые, как, например, Коровин, относились к этим идеям довольно безразлично, провозглашая своим девизом «восхищение красотой».

Левитан также принадлежал, по выражению Нестерова, к «пасынкам» передвижничества, но оставался, однако, более связанным с ним внутренне.

В его пейзажах в совершенно особом, почти музыкальном претворении оживало то же ощущение русской жизни, ее поэзии и драмы, которое вдохновляло лучших передвижников.

В несколько наивной, но очень искренней форме передано это, тогдашнее восприятие его картин «рядовым зрителем» в повести Т. Л. Щенкиной-Куперник «Старшие»:

«Он пишет наше озеро, или соседний монастырь, или проезжую дорогу, — говорится о художнике Яскольском, чьим прототипом, как уже упоминалось, служил Левитан. — Все такие простые вещи. И они такие же, как в жизни, и гораздо лучше...

— Хорошо... Только грустно! — говорю я... Почему грустно — и я сама не знаю; не умею выразить, почему, когда я смотрю на эту дорогу, я думаю о тех усталых-усталых ногах, которые шли по ней безнадежно за подающим; а глядя на монастырь, вспоминаю, что туда уходят люди, которых горе выгнало из жизни...

...Он отвечает не то что мне, а словно сам себе:

— Русская природа, как бы ни была она красива, может возбудить только грусть в душе. Грусть даром потраченных сил и не свершенных надежд».

Другая молодая героиня повести вспоминает при этом стихи Тютчева — одного из любимых поэтов Левитана:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготы твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословая.

Этот грустно-благословляющий взгляд ощущается во множестве левицановских полотен.

И, пожалуй, одна из причин замешательства, в которое пришел художник при первом же столкновении с волжской ширью, — предчувствие каких-то иных черт русской природы и русской жизни, не укладываемых в представлении о «вагоде смиренной».

Любопытно, что в это время и Чехов, посетив родные места, почувствовал, «какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми и как еще не тесно русскому художнику». Вскоре он написал свою первую большую вещь — повесть «Степь». И на первых же ее страницах запечатлено переживание, необычайно близкое испытанному Левитаном на Волге:

«Трава поинкла, жизнь замерла. Загорелые холмы, буро-зеленые, вдали лиловые, со своими покойными, как тень, тонами, равнина с туманной далью и опрокинутое над ними небо... представлялись теперь бесконечными, опеченевшими от тоски...»

Как душно и уныло! Бричка бежит, а Егорушка видит все одно и то же — небо, равнину, холмы...

Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни...»

И лишь потом возникает иное восприятие всего окружающего, когда «во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни, душа дает отклик прекрасной, суровой родине...».

Интересно, заметил ли сам Левитан при чтении повести, что эти перемены настроений родственны его собственным и что в «Степи» прозвучало как бы эхо его тоски из-за неспособности выразить земную красоту:

«И в торжестве красоты, в изливке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: «певца! певца!»

Было бы неправильно трактовать чеховскую мысль о «нетронутых залежах красоты» лишь, так сказать, в смысле географическом. Разумеется, и обращение Левитана к Крыму и Волге, и более позднее «открытие» Севера Коровиным и Серовым очень обогатили искусство. Однако в эту пору русская художественная мысль, как магнитная стрелка компаса, вообще начала верно вибрировать, предугадывая какие-то неведомые дотоле «клады», таящиеся в национальной жизни, истории, быте. В Абрамцево Васнецов и Polenov уже строили церковь, стремившуюся в идеале (увы, не достигнутом!) к типу древ-

них повгородских храмов. С 1881 года там начали собирать всевозможные изделия русского прикладного и декоративного искусства, отрыв для себя огромную «залежь красоты».

«Русское народное творчество это, оказывается, совсем нетронутой сторона, и, кажется, нет русской деревни, из которой нельзя было бы вывезти чего-нибудь интересного», — писала четыре года спустя Е. Д. Поленова подруге. И открытие известных абрамцевских кустарных мастерских преследовало, по ее же словам, цель «подхватить еще живущее народное творчество и дать ему возможность развернуться».

«Ах... сколько у нас красоты на Руси», — тоскливо пишет Врубель из Венеции и даже сетует на соседство «с милым и пустым прожившимся дилетантом» — итальянской жизнью! А позже радуется: «Сейчас я опять в Abramceve и опять меня обдает, нет, не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте».

Нашунывал свою дорогу к «нетронутой залежке» и Нестеров в «Христовой невесте». «Мне иной раз чудилось, — писал он о работе над этой картиной, — что я музыкант, что играю на скрипке что-то до слез трогательное, что [то] русское, такое родное, задушевное, быть может, Даргомыжского».

И уж совсем могучей русской песней прозвучала оконченная в 1887 году «Боярыня Морозова» Сурикова.

Вот в какой атмосфере работал Левитан. Все это изо дня в день окружало его.

«Вчера вечером: Семеныч [Остроухов], Левитан, два Всеволодских, Неврев и Суриков. Совсем художественный кружок», — сообщает Н. В. Поленова Елене Дмитриевне в декабре 1886 года.

«...Вчера вечером собралась наши художники: Левитан, Иванов и Коровин... Вечер вышел удачный, оживленный, веселый и серьезный. Вообще гораздо лучше, когда нет Семеныча — при нем никогда не бывает таких интересных и душевных разговоров об искусстве... Была, конечно, Маша Якуничкина...» — пишет в 1888 году Е. Д. Поленова.

Левитан здесь свой. «Заметила ли картину нашего Левитана, — спрашивает подругу о Передвижковой выставке Е. Д. Поленова, — и ее не видала, но все хвалит...»

Разумеется, «наш» Левитан был в курсе всех увлечений «зимнего Abramceva», как порой в шутку называли дом Поленовых, а во многих, вполне вероятно, принимал участие сам.

«Собрались мы компанией, — пишет, например, Е. Д. Поленова П. Д. Антиповой 15 ноября 1886 года, — и решили в нынешнем году ознакомиться с историческими и археологическими памятниками Москвы. Для этого мы составили программу, разобрали памятники ме-

жду членами и каждую среду утром едем осматривать который-нибудь из них. Тот из членов, на долю которого достался этот памятник, исследует его по книгам и увракам, изучает его и потом уже объясняет его значение прочей компании. Это очень удалось, кружок растет...».

В пушкинской поэме «Руслан и Людмила» есть известный эпизод, когда герой не смог сразу совладать с богатырской головой, которая предстала перед ним «громадой грозной и туманной».

Быть может, подобным образом выглядел и для Левитана его первый, малоудачный «приступ» к Волге. Но мысль возобновить «сражение» не покидала его.

Весной 1888 года, снова в компании с Кувшинниковой и Степановым, художник едет в Рязань, а оттуда на пароходе по Оке.

Первая остановка в селе Чулково вылилась в происшествие незелого свойства.

Недоверчивую, опасливую настороженность чулковцев художники почувствовали сразу же по приезде.

«Когда же мы привялись за этюды, — вспоминала С. П. Кувшинникова, — село не на шутку переполошилось:

— Зачем господа спускают наши дома, овраги и поля? К добру ли это, и не было бы какого худа?

Собрали сход, почему-то даже стали называть нас: лихие господа... Все это действовало на нервы, и мы поспешили уехать».

Путешественники отправились в Нижний Новгород, а там по Волге, выбирая место для продолжительной остановки.

И вот, словно годами, веками поджидала их, взобравшись на холм, выступила из-за поворота маленькая деревянная церковь, возле какого-то селения. Чем ближе подходил пароход, тем известнее различалось, что она старым-старым.

В кругу знакомых Мамонтовых ходил анекдот, что Елизавета Григорьевна потихоньку трет стены выстроенной в Абрамцево церкви травой, чтобы стало похоже, будто они покрыты вековой плесенью.

Теперь Левитан подплывал к церкви, которой не нужно было прибегать ни к каким ухищрениям, чтобы убедить в своей подлинности.

Пароход бежал мимо, и она как будто тихо поворачивалась, глядя ему вслед, смиренно готовая к тому, что те, кого она ждала, пренебрегут ею...

Но путешественники уже лихорадочно собирали вещи.

Плѣс — назывался городок.

Плѣс — часть реки от одного изгиба до другого.

Плѣс нередко служил у бурлаков мерой пути: три плѣса прошли, два осталось.

В тихом приволжском городке начался новый, счастливый, но трудный, каторжно-бурлацкий плѣс Левитана.

Сначала и здесь приезжие были в диковинку. В первое время на базаре было много толков и о том, как они устроиться в двух комнатках, неподалеку от берега, и что едят, и зачем приехали.

Но шли недели, и Плёс успокоился, привык к пришельцам, к огромным белым холстяным зонтам, под которыми они работали, и даже к странным повадкам «бабы», шляющейся с «мужиками» на охоту.

«Жилось нам удивительно хорошо», — вспоминала Кувшинникова.

Откуда возникает ощущение счастья? От простодушных детских глаз, во множестве следящих за каждым твоим шагом, но явно ставящих еще выше веселые проделки Весты? Или от доброго внимания попучиков, от любовной заботливости Софьи Петровны, которая по своему обыкновению сотворила из сена, столов, сямеек и двух кояров занятую и вполне уютную обстановку? Или оттого, что Плёс со своими тихими улочками, церквями, холмами, с которых открываются удивительные, один другого краше виды на Волгу и окрестные дали, оказался раем для пейзажиста? («Какое чудное местечко этот Плёс», — восторгалась год спустя Е. Д. Поленова.) Или от песен, которые доносятся с улицы по вечерам и кажутся каким-то порождением Волги, встающим над ней, как туман? Или от смешного случая, приключившегося вскоре после приезда?

«Однажды Левитан приютился за городом у самой дороги и в тени зонта внимательно писал этюд, — рассказывает Кувшинникова. — День был праздничный. После обеда женщины, возвращавшиеся в соседнюю деревню, с любовью останавливались и смотрели на Левитана. Постояв, посмотрят и проходят. Но вот влетает дряхлая поделсеповатая старушонка. Тоже остановилась, шурясь от солнца, долго смотрела на художника, потом начала истоно креститься, вынула из кошелька конеечку и, положив ее осторожно в ящик с красками, пошла тихонько прочь. Бог знает, за кого приняла она Левитана и какие мысли рождались в ее старой голове, но Левитан долго потом хранил эту монетку».

Кто знает, с каким чувством смотрел художник вслед своей «благодетельнице»? За что она его показала, чему сострадала и хотела помочь? За левонитный, но, видать, нелегкий труд? Или представила ей он, сидящий у дороги, каким-то новоявленным зродивым, «божьим человеком», сквозь неясные бормотанья которого вдруг блеснет искорна ясного, пронзительного понимания жизни, мира, людей?

А может, показалось художнику это подание, эта конеечка сродни намеренно скромным, но чудодейственным вещам, которыми одаривает счастливец волшебник в сказках.

И впору было шутить, что это, дескать, не простая старуха была.

Но шутки-шутками, а Левитан избавился от былой робости перед Волгой, когда он сам себе казался несчастным беднягой, осмелившимся влюбиться в недоступную красавицу.

Что-то раскрывалось ему навстречу словно внутренность старинной церкви, когда, уступив настояниям Кувшинниковой, отец Яков согласился отслужить там службу.

Завозились на картинах потревоженные голуби, ударил раз, другой, словно откашливаясь после долгого молчания, колокол, новость откуда взялись три древние старухи, крестившиеся двурустным знаменем.

В сильном волнении Левитан смущенно попросил Кувшинникову показать ему, как и куда ставят свечи, и принялся зажигать их перед всеми образами.

Вспыхивали огоньки, и из темноты, дотоле скрывавшей иконостас, выступали все новые и новые то строгие, то добрые лица, словно испытующе взглядывавшие в того, кто потревожил их покой.

И как будто еще какая-то даль — времени, пережитого здесь людьми с давних времен, их суровых забот и тайных увований — замалчивала тогда перед художником.

А когда вышли на улицу, то зажигавшиеся на другом берегу огоньки показались Левитану какими-то отзвуками только что виденного. Река лежала, угомонившись от дневных трудов, и лодки застыли у берега, словно сморенные внезапным крепким, здоровым сном.

Быть может, в этот вечер и родился замысел картины «Вечер на Волге».

«То, что пугало Левитана вначале — стихийная мощь природы, неотвратимость ее явлений, — стало теперь осознанным и художественно выраженным в своей красоте и значимости, — говорит А. Федоров-Давыдов, которому принадлежит едва ли не лучшее описание этой работы художника. — Отсюда та особая ясность и умиротворенность, которые есть в этом переживании начала надвигающихся сумерек».

Как некогда в Бабкине радовались грибному месту и, облюбовав, уже не забывали его, так привязался Левитан к Плёсу, год за годом приезжал сюда снова. Потянулись сюда за ним и другие художники, особенно после того, как о левитановских полотнах, здесь созданных, заговорили все.

Это случилось не сразу. Первые картины, привезенные Левитаном с Волги, были на выставках обойдены молчанием и нашли только одного ценителя.

Правда, им был Третьяков, купивший на выставке 1890 года два полотна — «После дождя. Плёс» и «Вечер. Золотой Плёс».

Впрочем, уже в декабре 1888 года на долю Левитана выдал немалый успех: Московское общество любителей художеств присудило ему за пейзаж «Вечереет» («Наступление ночи») вторую премию (первой не дали никому).

Еще до решения жюри «Семеновч» (Остроухов) сообщал Серову, который выставил там кроме знаменитой «Девочки с персиками»

еще и пейзаж: «Мое откровенное мнение... что 1-я премия должна быть отдана Левитану, вторая тебе. Почему я отдаю предпочтение, не колеблясь, Левитану, скажу прямо: его вещь — картина с исключительной почти задачей передачи впечатления, мотив очень несложный, но глубоко правдивый и с сильным настроением. Глубокие сумерки, пустынная холмистая местность, кое-где кустарники, леса тянутся полосами, из-за горизонта выплыла огромная луна и стала неподвижно и холодно на небе. У тебя задача этюда. Этюд прекрасный. Технически ты выше Левитана, но настроенье подчинено другим интересам, потому не выпукло и не говорит, как у того».

Позже Остроухов очень удивлялся тому, что жюри «поскупилось» дать Левитану первую премию.

Еще больший интерес постепенно возбуждают волжские работы художника. Уже после кратковременного приезда Левитана в Москву летом 1888 года критик С. С. Голоушев (Сергей Глаголь), познакомившись с первой же серией этюдов, писал: «...кое-где так хорошо схвачена природа, как раньше у него я еще не видал».

...Вечер еще в самом начале, чуть смеркается, лишь на первом плане картины по берегу поплыли длинные тени, начали терять четкость, сливаться в общую массу очертания деревьев, но река еще отражает нежные тона закатного неба.

Чуть элегическая, но мирная картина, вызывающая в памяти тютчевские строки:

...День догорад, звучащее пола
Река в померших берегах.

И ты с веселостью беспечной
Счастливым провожала день;
И сладко испани быстротечной
Над нами пролетала тень.

...Еще не упали за горизонт, громоздятся на небе тучи, пасмурно, на берегу безлюдно, но уже зарыбил на воде откуда-то прорывающийся свет, словно мальчишка, рвущийся пошлепать по лужам, и буксир вдали на речной глади кажется ожившим, контрастирующим с покорно приткнувшимися к берегу потемнелыми от ливня баржами. Кажется: вот-вот и выскатится откуда-то позднее солнце и все разом вспыхнет — и мокрые крыши, и дальние церковные купола, и кусты, и река...

«Любопытны работы Левитана...» — сообщает приятелю художник Виноградов в октябре 1889 года, особенно выделяя «последние его вещи». По мнению Поленовых, Левитан «громадно шагнул за это лето». А Чехов, по рассказу С. П. Кувшинниковой, сказал Левитану: — Знаешь, на твоих картинах даже появилась улыбка.

Еще в одну из поездок в Саввинскую слободу Левитан как-то залюбовался монастырем в свете закатного солнца. И вот теперь, поехав

из Плёса в Юрьевец, он нашел в окрестностях городка совсем небольшую и даже неказистую обитель. Она находилась в роще, за речной, через которую тянулись лавы.

Был такой же вечер, как тогда, в слободе. Левитан долго стоял на берегу, словно боясь, что если двинется вперед, по утлым лавам, очарование исчезнет.

Бывало, на охоте он видел вдали поднимающуюся над лесом колоколенку, но, когда добирался до того места, где, по его расчетам, она стоит, там ничего не оказывалось. Конечно, он просто пошел не той дорогой, но порой казалось, что церковь исчезла, на миг явившись глазу, как сказочная белая лебедь, присевшая передохнуть на озеро.

Монастырь в Юрьевце звался Кривоозерским и не числился в знаменитых. Казалось, что здесь должны жить люди вроде одного из персонажей чеховского рассказа «Святою ночью», «пересыпанного свои акафисты цветами, звездами и лучами солнца». Как будто предвиди появление излюбленных нестеровских героев, Чехов писал: «Этого симпатичного поэтического человека... я представляю себе робким, бледным, с мягкими, кроткими и грустными чертами лица. В его глазах, рядом с умом, должна светиться ласка и... едва сдерживаемая, детская восторженность...».

Левитан же был одним из первых ценителей «Пустышника» и «Видения отроку Варфоломею».

Многие художники недолюбливали болезненно-замкнутого Нестерова, фанатически преданного своим заветным мыслям. Переплетчиков записал в дневнике: «...с ним ни о чем говорить нельзя, деспотическая и в то же время упрямая душа». И сам Нестеров, рассказывая о своей тогдашней дружбе с Суриковым, только что овдовевшим, вспоминает не без грустной иронии: «Нам обоим казалось, что ряд пережитых нами душевных состояний был доступен лишь нам... Лишь мы могли понять некоторые совершенно исключительные откровения, лишь перед нами на какое-то мгновение открылась тайна мира...».

Мягкий и меланхоличный Левитан, видимо, меньше других диссонировал с тогдашним настроением художника. «Мы оба по своей натуре были «лирики», — объяснял Нестеров свою дружбу с Левитаном.

«Однажды в Троицын день он тоже пошел с нами в церковь, — вспоминает Кувшинникова. — И вот когда началось благословение цветов и раздались поэтичные слова сопровождающей его молитвы, он, растроганный почти до слез, наклонился ко мне.

— Послушайте, ведь это же удивительно. Господи, как это хорошо! Ведь это не православная и не другая какая молитва. Это мировая молитва».

Левитан очень похож в этом эпизоде на чеховского героя из рассказа «Святою ночью», которого писатель представлял себе «каждо

ловящим красоту святой фразы): «Все, что теперь проскальзывало мимо слуха стоящих около меня людей, он жадно шил своей чуткой душой, увисая бы до восторгов, до захватывания духа, не было бы во всем храме человека счастливее его».

И прежде, в тот памятный вечер в Саввинской слободе, Левитан говорил своим спутникам, что красоте, разлитой в природе, «можно молиться как богу и просить у нее вдохновения, веры в себя».

«Не православная и не другая какая молитва» — страстная тяга к цельности, естественности, богатству духовной жизни, очищенной от гора и мелких житейских сует, породила левитановскую «Тихую обитель».

— «Помилуйте, называет это «Тихой обителью», а тут все жизне-радостно», — простодушно дивился поэт Плещеев.

Художник давно отошел от ученической приверженности и копированию того или иного вида, а смело компоновал в своих картинах элементы, существовавшие порознь, восстанавливал ранее виденное по памяти — словом, творчески преображал мир, если не творил его заново.

Так поступил он и в «Тихой обители», «воздвигнув» вместо неприятного по краскам, по словам Кувшиниковой, Кривоозерского монастыря совсем другие церкви. На этот раз сказочная лебедь не ускользнула от охотника...

Любопытно, что Чехов, описывая в повести «Три года» картину, привлекающую внимание героини на выставке, как бы использовал тот же «синтезирующий» метод по отношению к пейзажам самого художника:

«На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер: должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря».

Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой и захотелось ей идти и идти по тропинке: и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного».

«Неземное, вечное», особенно в чеховских устах, вряд ли можно истолковать в каком-либо религиозно-мистическом плане. Это всего лишь образ той же «вечной» земной красоты, «вечного» порыва духа к высокому мимо слишком земных забот.

На этот раз даже равнодушный к пейзажу и воинственно настроенный против всяких религиозных нот Стасов одобрил пейзаж Левитана. Нечего и говорить, что им бурно восхищался Нестеров. «Не



5. С. И. Светославский. Из окна Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. 1878



6. В. А. Серов. Портрет К. А. Коровина. Фрагмент. 1891



7. Дом А. П. Чехова в
Мелихово. Фотография

8. С. М. Чехов. Маша
Чехова. Рисунок

9. А. П. и Н. П. Чеховы.
1883. Фотография

верьте восторгам Нестерова, он увлекается, как нинто», — предостерегал знакомых Левитан.

«Левитан празднует именины своей великоленной музы, — писал сестре Чехов. — Его картина производит фурор. По выставке чичеронствовал мне Григорович, объясняя достоинства и недостатки всякой картины; от левитановского пейзажа он в восторге... Во всяком случае, успех у Левитана не из обыкновенных».

В начале мая 1891 года Левитан побывал у Чехова, снявшего дачу под Алексином. Быть может, друзья делили мысль о «новом Бабкине», но дача, первоначально снятая Чеховым, оказалась очень тесной.

Чехов комически жаловался Суворину: «Работаю с охотой, но — увы! — семейство мое многочисленно, и я, нищущий, подобен раку, сидящему в решетке с другими раками: тесно». В конце мая Левитан уехал вместе с Кувшинниковой в село Затинье Тверской губернии. Рядом, в имении Покровском, жило семейство Панафидиных. Возможно, что место это было выбрано по совету их родственницы Л. С. Мизиновой, близкой знакомой семьи Чеховых.

История взаимоотношений красавицы Лики с Антоном Павловичем столько раз описывалась, что мы коснемся ее лишь постольку, поскольку это нужно для рассказа о Левитане.

Как известно, Чехов как бы отторгался от чувства своей новой знакомой, стараясь все обратить в шутку. И первое же письмо Левитана из Затинья как бы подыгрывает этой манере, видимо, уже установившейся не только в переписке между самими «заинтересованными лицами», но и в кругу их ближайших друзей.

«Пишу тебе, — начинает Левитан, — из того очаровательного уголка земли, где все, начиная с воздуха и кончая, прости господи, последней что ни на есть букашкой на земле, проникнуто ею, ею — божественной Ликой!»

Ее еще пока нет, но она будет здесь, ибо она любит не тебя, белобрысого, а меня, волжанического брюнета, и придет только туда, где я. Больно тебе все это читать, но из любви к правде я не мог этого скрыть».

Скрепил сердце, вынуждена поддерживать эту игру и сама Лика. И это тоже родилось еще в Москве.

«Меня провозжал домой Левитан!» — задорно сообщает она в январе 1891 года.

Но ее сил не хватает, чтобы подчас не проговориться о своих истинных чувствах и мыслях.

«Вчера вечером у меня была Маша [М. П. Чехова], потом приехали Кувшинникова и Левитан, — читаем в одном из ее писем к Чехо-

пу. — Что за дерзость приехать ко мне вместе! Вы бы так не поступили, я в этом уверена».

Здесь звучит и восхищение чужой «дерзостью», и зависть, и грустный упрям чеховской «осторожности».

Довольно откровенно, при всей показной веселости, звучат и многие летние письма Лине из Тверской губернии:

«У нас тоже великолепный сад и все... да кроме того еще и Левитан, на которого, впрочем, мне приходится только облизываться, так как ко мне близко он подойти не смеет, а вдвоем нас ни на минуту не оставляют. Софья Петровна очень милая; ко мне она относится теперь очень хорошо и совершенно искренно. Она, по-видимому, вполне уверилась, что для нее я не могу быть опасной, и поэтому сердится, когда я день или два не бываю в Затинье. От себя они оба меня всегда провожают домой».

Приехав в начале июня, Линка нашла Левитана «мрачным и угрюмым». Художник признавался Чехову, что выбранное место представляется ему неудачным для работы: «В первый мой приезд сюда мне все показалось здесь очень милым, а теперь совершенно обратное, хожу и удивляюсь, как могло мне все это понравиться. Сплошной и психопат!»

Да и погода была «прескверная». Сидя дома, Левитан с удовольствием перечитывал чеховские рассказы, а поправившиеся даже читал вслух. («Замечаешь, какой я великодушный, читаю твои рассказы Линке и восторгаюсь! Вот где настоящая добродетель!» — не преминул он использовать это обстоятельство в «эпистолярно-любовной» легенде.)

«...Ты поразила меня как пейзажист, — писал он в том же письме. — Я не говорю о массе очень интерес[ных] мыслей, но пейзажи в них — это верх совершенств[ва], например, в рассказе «Счастье» картины степи, курганов, овец поразительны».

Вполне возможно, что «Счастье» оказалось под стать мрачному настроению художника, и он отозвался на грусть, прозвучавшую в чеховском рассказе и в его пейзажах в частности.

Вот один из них: «Проснувшиеся грачи, молча и в одиночку, летали над землей. Ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется аккуратно каждые сутки, ни в безграничности степи — ни в чем не видно было смысла».

Однако вскоре Левитан снова принялся за работу. «С переменной погодой стало здесь интересней, явился довольно интересные мотивы», — пишет он Чехову уже в июне.

Однажды Левитан с Кувшинниковой приехали на пикник в Берново, имени баронессы Вульф. Верный своей старой привычке, художник и тут быстро ухитрился пристроиться с этюдником возле мельничного омута.

«Увидав Левитана за работой, — рассказывает Кувшинникова, — баронесса подошла к нему и спросила:

— А знаете, какое интересное пишете вы место? Это оно вдохновило Пушкина на «Русалку».

И затем она рассказала трагедию, связанную с этим омутом. У прадеда баронессы, человека крутого нрава, был молодой конюший. Юноша влюбился в дочь мельника, она от него забеременела, и об этом доложили барину. Барин разгневался и забрал конюшого в солдаты, а девушка в этом самом омуте утонилась».

Теперь Левитан с особенным интересом приглядывался к этому месту:

Тропинка тутвилась — она заглохла,
Давным-давно сюда никто не ходит:
Тут садик был с забором, неужели
Разросся он кудрявой этой рощей?

Он зачастил сюда, подумывая уже не о простом этюде.

«...Целую неделю по утрам мы усаживались в тележку, Левитан на козлы, я на заднее сиденье, — вспоминает Кувшинникова, — и вели огромный этюд, точно икону, на мельницу, а потом так же обратно».

Все новые места открывал кругом Левитан с Вестой, и часто, бредя какой-то тропинкой, художник испытывал странное чувство, как будто вот-вот зазвучит здесь голос давнего частого гостя этих мест.

Можно было подумать, что и сам Пушкин давно водит компанию с «племенем младым, незнакомым», с Левитаном, Ликой, Чеховым и весело составляет с ними в способности и потешным посланиям:

«Чсть имею донести, что в здешней губернии, наполненной вашим воспоминанием, все обстоит благополучно. Меня приняли с достодолжным почитанием и благосклонностью. Утверждают, что вы *гораздо хуже меня* (в моральном отношении), и потому не смею надеяться на успехи, равные вашим... При сей первой оказии доношу вам, что Марья Васильевна Борисова есть цветок в пустыне, соловей в дичи лесной, перла в море и что я намерен на днях в нее влюбиться».

Здесь Пушкину было «очень весело», но здесь же был написан мрачный «Анчар»:

Природа жаждущих степей
Его в день гнева породила,
И зелень мертвую ветвей
И корни ядом наполнила.

Поэт то и дело воскресал здесь — старый друг Вульфен, знакомый Юргенева (деда Лики), веселый любезник и пылкий кавалер, «тверской Ловелас», по собственному определению, чья влюбчивость вполне могла соперничать с левитановской. В Бернове, Малиннике,

Покровском до сих пор вспоминали его словечки и проказы, Лиза вела романсы на его слова, и сам Левитан с удовольствием занял добрую половину очередного письма к Чехову пушкинским стихотворением «Когда для смертного умолкнет шумный день», которое зачем-то понадобилось Антону Павловичу.

И в то же время — казалось, такой знакомый — Пушкин оставался загадкой, волнующей, как незавершенная «Русалка». Почему он бросил писать эту драму? Потому ли, что его одолевал новый замысел, а, как говорится в «Русалке», «две волчихи не водятся в одном овраге»? Или внезапно остыл к ней, как бы перерос самого себя, еще недавно увлекавшегося этой историей?

Эта смутная, тревожная, загадочная атмосфера поддерживалась в Левитане вечерами, которые он теперь проводил в Покровском, куда перебрался по приглашению Панафидиных.

Великолепная музыкантша, Софья Петровна играла на рояле, а гостившая там же молодая и эксцентричная женщина Наталья Баллас с распущенными волосами выходила на террасу и начинала кричать по-совиному. На зов слетались настоящие совы и образовывали странный и зловещий хор. «Получалось что-то совсем необычайное, и Левитан был в восторге», — вспоминает Кузнецкина...

А. Федоров-Давыдов обратил внимание на шутовскую подпись художника в одном из тогдашних его посланий к Чехову: «Твой Левитан VII Ибелзунгов».

«В этом балагурстве, — считает исследователь, — не случайно сочетание персонажа из чеховской «Жалобной книги» (Иванов седьмой) с намеком на вагнеровский сказочно-мистический цикл. В самой шутке проскальзывает мир фантастически-сказочных идей, в который погружен художник, его тяга и интерес к эзическому».

Быть может, однако, это утверждение чересчур спорно, и причина появления этой подписи проще: здесь могло сказаться и влияние Лики Мизиновой, которая выросла в атмосфере вагнеровской музыки, чьей поклонницей была ее мать.

Хозяева Покровского трогательно заботились об удобствах для работы художника, отвели ему под мастерскую большой зал, и, хотя в дом съезжалось больше двадцати человек родни, распорядок дня целиком подчинялся интересам пейзажиста.

А он всецело ушел в работу. Теперь и плохая погода его не пугала, и даже к любимым друзьям Чеховым ехать было недосуг.

«...У меня начата очень важная работа, — пишет он Марии Павловне 15 августа, — и я буквально боюсь пропустить час для приближения к концу своей картины. Пишу и в серый день, и если простоят три-четыре серых дня, то я кончу и освобожусь и тогда с удовольствием поеду к Вам. Пропустить эти дни теперь боюсь, так как осенью будет совершенно другое».

Должна же понять его «Ма-Па», которая сама «мажет» и даже считает себя его ученицей! И Чехов должен понять.

«Смертельно хочется тебя видеть,— виновато пишет ему Левитан,— а когда вырвусь, и не знаю — затею вкусные работы. Приехать я непременно приеду, а когда, не знаю... Не сердись ты, ради бога, на мое безобразное параназье и пиши мне; твоим письмам я чрезвычайно рад. Не будем считаться — тебе написать письмо ничего не стоит».

Письмо сбивчивое, торопливое, как будто человек насильно отрывается от какого-то важного дела. Да так оно и было. «Вкусные работы» — это Чехов должен понять, не он ли восхищался в Бабкине: «Роскошь природа, так бы взял и съел ее».

Снова говорят в художественных кругах Москвы о новой работе Левитана! «Картина большая, с рамой аршина четыре,— подробно описывает ее родным Нестеров,— называется «Омут». Впечатление огромное. Тревожное чувство охватывает всецело и держит зрителя в напряженном возбуждении все время. Со времен Куинджи в пейзаже не появлялось ничего подобного».

Снова картину покупает Третьяков.

И все же на этот раз похвал меньше, общий прием холоднее. Слышатся даже отчетливые критические голоса. Так, Репин, вообще не очень жаловавший творчество Левитана, и теперь сказал, что «вещь для своего размера совсем не сделана. Общее недурно, и только».

И сам восторженный, пожалуй чересчур восторженный, несколько приятельский тон Нестерова может насторожить. Минутный художник слишком уж благодарен за то, что Левитан поддержал его в момент злых сомнений насчет картины «Юность преподобного Сергия»: «На другой день чем свет приехал Левитан, тут же было конца похвалам. Вещь ему страшно понравилась, дошел до того, что начал говорить несообразности... В этот же день к вечеру он так развонид про картину, что ко мне приехал Остроухов...»

И, быть может, в самом похвальном удобовождении «Омута» напущенным в свое время картинам Куинджи была оборотная сторона. Куинджи слишком бил на эффект, построение его картин довольно парочито. И «драматический ландшафт» Левитана, как позже назвал «Омут» Нестеров, тоже отличался несколько искусственно нагнетаемым настроением тревоги и загадочности.

Значительно органичнее для Левитана другие, сравнительно небольшие этюды, написанные в Затишье и Покровском, — «Сжатое поле. Серый день» и «Осень». Они писались им с подъемом и в то же время с большой внутренней свободой, раскованностью. Возможно, самому художнику они казались даже менее значительными, какими-то домашними, интимными. Характерно, что и подарены оба лю-

дим, с которыми в то время Левитана близко свела судьба: «Сжатое поле» — Дмитрию Павловичу Кувшинникову, одно время гостившему в Затинье вместе с отцом Софьи Петровны, а «Осень» — Лике Мизиновой.

В романе Эдмона Гонкура «Антриса Фостен» героиня, сидя у постели любимого человека, почти бессознательно подражает поразившей ее мимике лица умирающего: артистка внезапно побеждает в ней убитую горем женщину!

Подобное же самоабзвенное погружение в стихию искусства послужило причиной драматических событий, разыгравшихся после появления в начале 1892 года чеховского рассказа «Попрыгунья». Множество деталей в изображении его героев — доктора Дымова, его жены Ольги Ивановны и художника Рябовского — породило разговоры о том, что речь идет о Кувшинниковых и Левитане.

Бесспорно, Антону Павловичу в Софье Петровне было многое чуждо. Можно себе представить, например, с каким чувством читал он следующее письмо, присланное ею из Петербурга:

«Чаще всего послушная первому порыву, и и сейчас иду на риск — показаться вам не по летам экзальтированной и смешной?

Пусть так! посмейтесь, милый Антон Павлович, и все-таки выслушайте еще лишний раз в жизни, не первое и не последнее признание — не в любви только, а в чем-то гораздо высшем.

Вам будет понятнее, впрочем, все это, когда я скажу, что сейчас из театра, давали Иванова...

Поработали головы, освежились души, каждый заглянул непременно в себя... а то ведь последнее время в театре все больше зрелища, а не мысленное, не духовное наслаждение... Вы его дали всем нам».

Как странно: вроде тебя хвалят за то, чего ты тайне и сам хотел достичь, но «словечка в простоте не скажет, все с ужимкой».

И что за несносная маюера претендовать не на простые человеческие чувства, а на «что-то гораздо высшее»!

Не удивительно, что Чехов избегал переписки и «доверительных разговоров» с Кувшинниковой. «Софья Петровна немного в претензии на Вас, что Вы ее как будто игнорируете в письмах к Левитану, — сообщала Чехову из Затинья Лика, — несмотря на то, что она Вас и Ману звала к себе, ей Вы на это ничего не отвечаете и не присылаете...»

Видимо, она всерьез обиделась, ибо в середине декабря 1891 года, даря ей книгу, Чехов сделал надпись: «Софье Петроане Кувшинниковой от онального, но неизменно преданного автора».

В эти же самые дни он вносил последние поправки в корректуру рассказа «Попрыгуны», устранив моменты слишком явного сходства героев с «прототипами». Не следовало бы подозревать его в коварстве; он просто считал все это несущественным по сравнению с главной мыслью рассказа и, когда до него начали доходить слухи об отношении к «Попрыгуням» публики и самой Софьи Петровны, несправедливо негодовал:

— «Можете себе представить, одна знакомая моя, 42-летняя дама узнала себя в двадцатилетней героине моей «Попрыгуны»... и меня вся Москва обвиняет в пасквиле. Главная улика — внешнее сходство; дама пинет красками, муж у нее доктор, и живет она с художником».

В чем-то чеховское раздражение понятно — образ Ольги Ивановны предельно, временами почти гротескно заострен: даже в час смерти мужа чуть ли не главным ее горем оказывается, что она «прозевала» в нем будущую знаменитость, увлечение которыми составляло смысл ее жизни. И видеть в этой фигуре лишь фотографию реально существующей Кувшинниковой — значило ничего не понимать в искусстве.

Один из чеховских друзей, Лазарев-Грузинский, видел его просчет лишь в том, что он дал героине в мужья именно врача, таким образом наведя свистков на «явный след».

«Без этой ошибки, — писал он, — история с «Попрыгуньей» была бы решительным вздором, потому что серьезный и вдумчивый Левитан совершенно не походил на ничтожного Рябовского, а пустельга-«попрыгуны» — на Кувшинникову, во всяком случае, не бышью пустельгой».

Да, Софья Петровна подчас хватала линку в своих эксцентрических поступках и экзальтированном поведении.

«Как-то обедал у чеховской «Попрыгуны», — писал родным Нестеров, — и она в знак чего-то навязала мне какой-то болгарский браслет на память. Нечего делать — взял. Была и она у меня, восторгам и всевозможным выходкам не было конца».

Немало претерпела она из-за этого и насмешек и резкостей. Но кончила она, по странности судьбы, почти как чеховский доктор Дымов: ухаживая за каким-то одиноким больным, заразилась сама и умерла в несколько дней.

Другое дело, что Чехов метко «диагностировал» в поведении своих друзей и знакомых симптомы таких душевных аномалий, которые при известных условиях могут создавать то «попрыгунью», то «душечку», то «человека в футляре».

«Разбирался в воспоминаниях, сохранившихся у многих о Левитане, — писал впоследствии С. Глаголь, — видишь, что на него было немало различных нареканий. Так, его упрекали и за нерешитель-

ность при разрыве молодежи с передвижниками и вообще за уступки передвижникам, за подчинение общему тону кружков, в которых он вращался, за то, что он не мог иногда скрыть, как тешилось его тщеславие сближением со столичной знатью и т. п., не говоря уже о многом другом, касавшемся чисто личных отношений».

Лучше, чем кто-нибудь, Чехов понимал, что многое в этих чертах левитановского характера и поведения порождено его нелегкой жизнью, что он, как выразился однажды Переплетчиков, «человек много уже пострадавший от борьбы за существование».

Но тем не менее некоторые особенности левитановского «быта» Чехова раздражали: по его мнению, художник отдавал слишком обильную дань «светской жизни».

«Жульническая шапочка, франтовской костюм, истощенный вид», — вот шуточный портрет Левитана «кисти» Чехова, принадлежащий еще к 1886 году.

Как контрастирует он с восторженным описанием эффектной внешности художника, которое было сделано Т. Л. Щепкиной-Куперник в стихотворении «К портрету Левитана».

Как со старинного портрета,
К нам из ван-дейковских времен
В обитель суетного света
Сосед — и неохотно — он.
Как будто сам носил когда-то
Он черный бархатный коллет,
Вот так и кажется, что влито
В нем все из тех далеких лет:
И заостренная борода,
И выражение темных глаз,
Что так рассеянно и кротко
Глядят, не замечая вас.
Покрывает бронзовым загаром
Его суровые черты.
Но все ж в улыбке есть недаром
Так много детской доброты.
Любовник чистого искусства,
Чуждался света и людей,
Другого и земного чувства
Он не таил в душе своей.
Он жить не станет без свободы,
И счастлив он в глуши лесной,
Ему знаком язык природы
И не знаком язык иной.

Говорят, Левитан не узнал одного своего пейзажа в стихотворном изложении той же Тани Куперник. И сам его портрет ее «работы» во многом приукрашивает, а значит, и искажает оригинал. Увы, Левитан не чуждался «суетного света», и олимпийское спокойствие, приданное ему поэтессой, несколько не было ему свойственно.

«Человек минуты, человек впечатления, пера, — сенсуалист», — эта характеристика, данная ему в 1892 году в дневнике Переплетчикова, конечно, несравненно вернее.

Что же касается Чехова, то сама «внешность» Левитана — его обличье, манеры, образ жизни — представлялись ему очень привлекательными для воспроизведения определенного типа художников, та же Щенкина-Кунерник впоследствии писала про Левитана в своих мемуарах: «Вот у кого был типичный «грим» для художника, как его обыкновенно представляют себе читатели романов».

Этим левитановским «гримом», внешними признаками, а совсем не глубинной сутью и воспользовался Чехов, чтобы вывести антипатичную ему, хотя и импозантную фигуру Рыбовского — «маириста, анималиста и пейзажиста». В самом этом перечислении, в рекомендации героя как «мастера на все руки» чувствуется какая-то брезгливость и осуждение подобной ремесленнической «всездности».

И, конечно, тяжелым разочарованием было для Чехова, когда Левитан, сначала не придавший «Попрыгунье» никакого оскорбительного для себя или Кувшинниковых смысла, дал себя переубедить.

Еще недавно, в апреле 1892 года, он приезжал в купленное Чеховым Мелихово, мирно там охотился. Но вскоре начались всякие претензии и выяснения отношений, вытягивание в это друзей и знакомых.

«Вчера был у меня Левитан и опять говорил о рассказе, — сообщает Чехову Лика Мизинава 29 апреля. — Сам он, кажется, сознает, что все вышло очень глупо. И очень нужно было писать еще ему письмо. Точно не могли Вы сообразить, что теперь писать не следовало, потому что это то же, что написать Кувшинниковой».

Попытка Чехова объясниться не удалась. «Все вышло очень глупо»: друзья надолго поссорились.

В чеховских письмах к Лике имя старого друга упоминается все в том же шутовском контексте. Зато с нескрываемым раздражением говорится о Кувшинниковой. Антон Павлович прозвал ее Сафо за склонность к хитонам и постоянно произносил насчет дружбы Лики с Софьей Петровной.

«Снятся ли Вам Левитан с черными глазами, полными африканской страсти? Продолжаете ли Вы получать письма от Вашей семидесятилетней соперницы и лицемерно отвечать ей?» — осведомляется он 28 июня 1892 года. А почти через месяц пишет: «Я часто воображаю, как две почтенные особы — Вы и Сафо сидите за столиком и дуете настойку, вспоминая прошлое, а в соседней комнате около печки с робким и виноватым видом сидят и играют в шашки Ваш титулярный советник и еврейчик с большой лысиной, фамилия которого и не хочу называть», — заканчивает Чехов, пародируя не

то стиль влюбленного ревнивца, не то «благородное негодование» и «высокомерную холодность», которую положено «по этикету» ему испытывать теперь к бывшему другу.

На самом же деле, воспоминание о художнике, видимо, часто преследовало его в меліховском уединенье. Очутившись в марте 1894 года в Крыму, он писал Лике: «У нас природа грустнее, лиричнее, леви́таністее, здесь же она — ни то ни се, точно хорошие, звучные, но холодные стихи».

И почти в то же самое время «еврейчик», пока еще с пышной шевелюрой, фамилию которого и называть излишне, тосковал в письмах из-за границы:

«Воображаю, какая предесьть теперь у нас на Руси — реки разлились, оживает все... Нет лучше страны, чем Россия!» «Что мне здесь нужно, в чужой стране, в то самое время, как меня гнет в Россию и так мучительно хочется видеть тающий снег, березку?...»

Лето 1892 года художник проводил в имении Болдино Владимирской губернии.

«Однажды, возвращаясь с охоты,— вспоминала Кувшинникова,— мы с Левитаном вышли на старое Владимирское шоссе. Картина была полна удивительной тихой предести. Длинное полотно дороги белеющей полосой убегало среди передеской в синюю даль. Вдали на ней виднелись две фигурки богомолков, а старый покосившийся голубец со стертою дождями иконкой говорил о давно забытой старине. Все выглядело таким ласковым, уютным. И вдруг Левитан вспомнил, что это за дорога...»

— Постойте. Да ведь это Владимирка...

И в тишине поэтической картины стала чудиться нам глубокая затаенная грусть. Грустными стали казаться дремлющие передески, грустным казалось и серое небо».

Владимирка! Есть слова, презавшиися в язык народа как рубец от удара, как след от долголетних оков. Владимирка — одно из них. Пойти по Владимирке — это значит в Сибирь, на каторгу, в ссылку, в тюрьму.

Как будто уже не лента дороги лежала перед художником, а натянутая от боли жила, звенящая тоской струна.

Спускается солнце за степи,
Вдали золотится ковыль,—
Колодников звонкие цепи
Вметают дорожную пыль.

Идут они с бритыми лбами,
Шагают вперед тяжело,
Угрюмые сдвинули брови,
На сердце раздумье легло.

Идут с ними длинные тени,
Две клочки телегу везут,
Лениво стибая колени,
Копытные с ними идут.

Эти стихи Алексея Толстого сразу припомнились Левитану. Но, непроясненные, неузнанные, в душе тоснили и другие смутные воспоминания и мысли.

Вот Нестеров, коротка с большим Левитаном зимний вечер, рассказывает о том, как плывешь по Каме и не раз встречаешь унылых «путников» — желтую, обитую железом баржу, вежоти следованную за бунсиром с белой каймой на черной трубе, а на барже за небольшими зарешеченными окнами — «несчастные», как сердобольно зовут их в народе.

Вот Чехов, рассказывающий про Сахалинскую каторгу.

Вот чьи-то воспоминания о горькой речи историка Ключевского на Археологическом съезде.

«Среди ученых рассуждений о высоких предметах, завещанных стариной, как-то странно будет Вам, — говорил ученый, — услышать речь о предметах, также завещанных стариной, но мало возвышающих душу, о палке, о кнуте. Но несомненно, что и это предметы археологические и — о, если бы только были они предметами археологическими.

Это стародавние вековечные наши народные учителя, и, если бы прилежанье и неутомимость составляли все достоинство педагога, их можно было бы назвать учителями образцовыми. Странно подумать, что целые века у них учились предки уму-разуму».

Как кнут, брошенный на месте расправы, извивается Владимирка; рассекает леса, как шрам. И крест на обочине словно навсегда застыл, потрясенный виденным на этой дороге. И бегут по бокам тропинки, то пугливо оторвав от выбитого, страшного, каторжного пути, то вдруг опрометью кидаясь к нему, вливаясь в него, исчезая в нем, словно увязавшись за кем-то.

Теперь Левитан ходит сюда каждый день: пишет этюды, подстерегает такую минуту, такое освещение, какое окажется самым красноречивым для задуманного сюжета.

Быть может, еще одна причина заставляет художника страстно прилепиться душой к Владимирке. В феврале того же, богатого событиями 1892 года разыгралась в передвижнической среде громкая история с картиной Сергея Иванова «Этап». На ней была изображена повурал группа людей в арестантских халатах. При голосовании картину отвергли. Она была не очень удачна, но Левитану вридли было приятно оказаться противником одного из своих товарищей по поленовским вечерам. Сам Поленов голосовал за Иванову и считал, что Исаак Ильич был в своем решении не самостоятелен, а дей-

становал под влиянием резко ополчившегося на «Этап» Остроухова, уже начинавшего проявлять в художественной среде тяжеловатые диктаторские замашки.

«Он, — писал о «Семеныче» Поленов, — составил целую партию даже молодых, которая его побивается, частью была на его стороне (как Левитан, Светославский, Лебедев)».

Возможно, что Левитану вся эта история была неприятна и что в глубине души он опасался, что зря поддался уговорам «Семеныча» и что тот словами о «исделанности» картины прикрывал нежелание видеть на выставке «крамольный» сюжет.

Теперь художник не только как бы искупал свою вину перед этой трагической темой, но и хотел решить ее по-своему, в известной мере оспаривая прямолинейность ее трактовки у Сергея Иванова. Ведь даже сочувствовавший замыслу последнего Поленов находил «что-то намеренное и задорное» в самом воплощении.

Левитан пытался представить себе, каково шагать по Владимирке версту за верстой, версту за верстой, зная, что впереди — все тот же безотрадный путь.

Даже на простого пешехода она порой могла произвести гнетущее впечатление. «Пока еще идешь и думаешь о разных разностях, а ветер разнообразно шумит в ушах, туго смотришь вдаль и считаешь себе бессознательно телеграфные столбы, еще все ничего, — писал прошедший совсем небольшую часть этой дороги от Москвы писатель В. А. Слепцов, — и не замечаешь, как пройдешь версту; но когда остановишься и посмотришь назад, а потом опять вперед, удивительно странное чувство вдруг охватит душу. Особенно поразит эта необытность кругом и над головой, а ветер кажется такою грозною, поглощающей силой, что как будто исчезаешь перед ней. И знаешь только, что вот что-то движется и заливает тебя, и какая-то невозможная для человека власть скрыта в этом движении. Идет ветер громадною, неизмеримою массой и ничем его не остановишь, и будто видишь даже это движение — мертвое, окоченелое движение. А дорога лежит впереди скучная, беспритяная... и ей конца тоже не видно...»

«Мертвое, окоченелое движение!» Лучше о «Владимирке» сказать трудно.

На картине Левитана нет арестантов, но они, кажется, готовы возникнуть на ней. Быть может, даже это их тоскующими глазами и увидена уходящая вдаль дорога. От них легла на картину тигостная тень. Только далеко на горизонте светлеет под прорывшимся сквозь облака солнечным лучом полоса поля, как дорогое воспоминание или тайная надежда.

«Русским историческим пейзажем» назвал «Владимирку» М. В. Нестеров.

Любопытно, что среди сдержанных — может быть, из-за опасности темы — откликов на нее в печати был и отзыв ученого-историка, друга Ключевского М. С. Корелина:

«Иные стремятся схватить типичный русский пейзаж, понимая его так, как некогда характеризовал его Некрасов: «Не весела ты, родная картина». Крупным художникам и здесь удается придать настроенному поэтический колорит унылому пейзажу. Такова, например, картина «Владимириа» г. Левитана. Пейзаж невеселый, но широкий простор, бесконечная даль, чудно перенесенная на холотно, вызывает в душе зрителя такую же поэтическую грусть, как заунывная русская песня».

Некрасов здесь помнят недаром: читатель и сам автор знает, что у поэта, конечно, можно найти строки, имеющие более прямое отношение к картине, но не совсем пригодные для цитирования:

Во сне я видел, что герой
Моей поэмы роковой
С подубритой головой,
В одежде арестантских рот
Вдаль по Владимирке идет.

Левитан еще не кончил работу над этой картиной, как и в его жизнь грубо вторглись произвол и насилие: в сентябре 1892 года он оказался жертвой предпринятого царской администрацией гонения на его соотечественников.

«Это было в сентябре, — рассказывает С. Глаголь. — Левитан вернулся из Болдино полный самых радужных надежд, как вдруг д-р Кувшинников получает от знакомого пристава извещение, что Левитана приказано немедленно выселить. Волею-неволею пришлось спасаться бегством. В несколько часов Левитан собрался и уехал опять в Болдино. Кувшинниковы подняли на ноги всех, кого могли... пущены были в ход все связи в Сиб. [Санкт-Петербурге], но, несмотря на все это, до января Левитан все-таки не смел въехать в Москву, и друзья его с часу на час ждали, что получится на все отказ и придется разорвать мастерскую, упаковывать картины и вывозить неизвестно куда».

Счастье еще, что все случившееся с Левитаном близко принял к сердцу петербургский художник-передвижник Павел Александрович Брюллов, племянник «великого» Карла. Он славился крайней щепетильностью и порядочностью, горячностью и феноменальной рассеянностью. Но, как говорит один мемуарист, «для дел, которым Брюллов придавал значение, которыми он интересовался, у него была твердая память...». Около года тянулось решение «левитановского вопроса», но Брюллов не отступался и к исходу 1893 года добился для художника права проживать вне пресловутой «черты оседлости».

«Не знаю, как и благодарить Вас... — писал ему тронутый Левитан. — От какого громадного количества неприятностей избавило меня Ваше содействие».

Но все эти передергивания и выселение из Москвы родственников художника усвели уже порядком замучить его и болезненно отозвались в его душе и потом.

Оперный артист Л. Д. Донской, познакомившийся с Левитаном у Кушвинниковых, вызвался как-то помочь ему отыскать пристанище в Тверской губернии, где у самого певца было небольшое имение.

«Помню забавный эпизод в имении Орловых... — вспоминал он потом. — Въехали мы на двор в шарабане, оба запыленные, со вздернутыми воротничками и довольно-таки непрезентабельные. Собакам мы не понравились, и они поджили невероятный лай. Мы притаились: сидим и ждем. Наконец на лай высовывается из окна какая-то фигура.

— Не сдадите ли дачу господину художнику? — спрашиваю.

— Ху-дож-ни-ку? Нет, извините, художнику не сдадим.

Так мы и уехали ни с чем».

Вряд ли, однако, Левитану в его тогдашнем положении подобные случаи казались «забавным эпизодом».

Летом 1893 года на озере Удомли под Вышним Волочком он задумал и начал полотно, в котором в какой-то мере отразились драматизм и горечь переживаний, обостривших его мировосприятие.

Во время одной поездки верхом Левитан увидел на берегу церковь и рядом с нею заброшенное кладбище. Что-то трогательное, беззащитное и вместе с тем смелое было в этих следах человеческой жизни на берегу большого хмурого озера.

Осторожно, полунестыжливно продвигался художник в первоначальных этюдах к лучшему живописному выражению своих мыслей, более того, к проявлению самих этих мыслей.

Ему вспомнилась картина Саврасова «Могила на Волге». «Широкая, уходящая вдаль могучая река с наивысшей над ней тучею; впереди одинокий крест и облетевшая березка — вот и все; но и в этой простоте целый мир высокой поэзии», — как напишет он впоследствии.

Но ему хотелось выразить в подобном сюжете что-то новое, свое.

«Утлый мыс с церковкой и кладбищем, ослепленный ветром стихий, — описывает картину Левитана А. Федоров-Давыдов, — кажется словно носом какого-то судна, движущегося в неизвестную даль. Мы видим огонек в окне церкви, свидетель человеческой жизни, неистребимости и тихой покорности ее. Тепло человеческого бытия и бесприютность просторов природы одновременно и противопоставлены друг другу и сочетаются в этой картине».

Очень тонко почувствовал Левитан, что реально существовавшая на озере каменная церковь не к месту в его картине. Он заменил ее

ной, деревянной, древнего образца, виденной еще на Волге, и сразу увидел, что был прав.

Именно деревянная постройка была к лицу этому пейзажу, углубляя представление и об отдаленности этих мест от обжитых краев, и о противостоении горстки пришедших сюда людей суровым силам природы.

В церкви, такой близкой по своим очертаниям к простым избам, таилась, пожалуй, не только «тихая покорность» — в ее стройном и легком силуэте ощущалось и представление строителей о красоте, желание внести какую-то свою собственную лепту в облик окружающего их края. Она как бы вышла на крутой берег и навсегда остановилась здесь — не в позе чуждого завоевателя, а залюбовавшись открывшимся видом, задумавшись, как ходок, посланный на розыск новых мест и захваченный открывшимся перед ним простором.

И если продолжать сравнение Федорова-Давыдова, можно уподобить эту деревянную церквушку парусу, поднятому над утлым, но смело пустившимся в неизвестную даль суденышком.

В центральной России, неподалеку от обонх ее столичных городов, Левитан гениально воссоздал ощущение, близкое тому, какое вело русских людей все дальше, в необжитые края, на суровые берега северных рек и озер.

Но не таков ли вообще путь человека вперед, трудный и часто трагичный, в роковом поединке с судьбой, стихиями, слепой случайностью?

На этот раз Левитан часто просит Кулишникову играть ему Героическую симфонию Бетховена, в особенности похоронный марш оттуда.

«Я играла,— вспоминает Софья Петровна,— а он сидел на террасе, смотря на звезды...».

Быть может, ему вспоминались мужественные и печальные тютчевские «Два голоса»:

1

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадёжна!
Над вами светила молчат в вышине,
Под вами могилы — молчат и оне.
Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:
Всесмертье их чуждо труда и тревоги;
Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец.

2

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,
Как бой их жесток, их упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.

Пускай Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец,
Его, ратуя, пал, побежденный лишь Рогом,
Тот вырвал из рук их победный венок.

«Над вечным покоем» назвал свою картину Левитан. И снова, как то было с «Тихой обителью», это название показалось многим неправильным, сбивающим с толку, неясным.

Немногие уловили замысел художника, почувствовав, что перед ними «картина-симфония», «картина души человеческой в образах природы», печальный и гордый гимн человеку, который с неизмеримым трудом прокладывает себе путь в природе, в истории, во всеобщей.

Сам Левитан ощущал ее как свой глубоко личный монолог, как свою искреннейшую исповедь. Вот что написал он П. М. Третьякову, узнав, что тот приобрел эту картину:

«Я так несказанно счастлив сознанием, что последняя моя работа снова попадет к Вам, что со вчерашнего дня нахожусь в каком-то экстазе. И это, собственно, удивительно, так как моих вещей у Вас достаточно, — но что эта последняя попала к Вам, трогает меня потому так сильно, что в ней я весь, со всей своей психикой, со всем моим содержанием, и мне до слез больно бы было, есл[я бы] она миновала Ваше колоссальное собрание...»

«Старинный дом Ушаковых в стиле ампир, с зеленовато-голубыми от древности стеклами в окнах и с широкой лестницей, спускающейся несколькими маршами и площадками с балкона в сад, который весь утопал в сирени. Ею была заполнена большая часть имени «Островно», и она была почти ровесница старому дому», — так описывает художник Блжницкий-Бируля места, где провел Левитан лето 1894 года.

Колоритны были и сами хозяева — необычайно походил на портрет Екатерины Второй Софья Владимировна, Варвара, сохранившая институтскую привычку закатывать глаза и ахать, и их брат Николай, «безнадежный холостяк», почти седой, голубоокий красавец.

Левитан с Кувшинниковой поселились в очень светлых комнатах. Из одной открывался чудесный вид на озеро, и окна другой можно было наблюдать закаты. К услугам Софьи Петровны был старинный рояль.

Гостящие у Кувшинниковой Татьяна Львовна Щепкина-Куперник — тогда еще почти для всех Тая — и ее подруга Наташа в восторге от дома, от зала с хорами, от отысканных в старых шкафах книг, от озера, леса... И сами эти две девушки, то поддающиеся тургеневской элегичности этих мест, то источающие энергию, веселье,

озорство молодости, придают жизни в Островно еще большее очарование. Наташа, тоненькая, с толстой косой и наивными глазами, готовилась стать актрисой и разучивала монологи, Тани без конца писала стихи.

«Левитан очень нас любил, — вспоминает она, — звал «девочками», играл с нами, как с котятами, писал нас в наших платяницах «ампир», меня в сиреневом, ее в розовом, на серебристых от старости ступенях террасы, заросшей сиренью...».

Он много писал тогда. «Себя не жалел, но и красок тоже не жалел», — рассказывала впоследствии Варвара Ушакова Билибинскому-Бируля, показывая на стене под окном следы высохшей краски.

И бесконечные блуждания Левитана с ружьем тоже были сплошь и рядом работой. Сама охота уже не приносила ему прежней безмятежной радости. В последний свой приезд к Чехову, в Мелихово, Левитан даже умолял друга добыть подстреленную им птицу, не в силах этого сделать сам.

Теперь он подстерегал шую «дичь».

«Иногда во время таких путешествий, — вспоминал Л. Д. Донской, — он вдруг останавливался и стоял томительно долго, как будто ждал чего-то. Раз мне стало скучновато выдерживать такую длительную паузу.

— Исаак Ильич, о чем это вы задумались так основательно-страшновато?

— А вот видите облачко? — показывает он. — Оно станет сейчас закрывать солнце, и кругом лягут полутени, которых я жду».

Идиллическая жизнь в Островно нарушилась вскоре после приезда в соседнее имение Горка хозяйки, Анны Николаевны Турчаниновой, с дочерьми.

Завязалось знакомство, перешедшее в новое увлечение художника. Софья Петровна уехала из Островно.

В повести Т. Л. Щепкиной-Куперник «Старшие» Ирина Александровна, поняв, что ее разлюбили, пытается отравиться. В жизни ее прототипа все было проще, будничнее. Кажется, Софья Петровна не сразу потеряла надежду, она писала Левитану, умоляла, укорила его. Все это было больно и тягостно обоим.

«...Мои личные передряги, которые я переживаю теперь, — писал Левитан своей недавней соседке, Тани Куперник, осенью, — вышибли меня из колеи и отодвинули все остальное на задний план... Живетея тревожно... Все на свете кончается... и потому черт знает что...».

Все на свете кончается... И Софье Петровне пришлось смириться с происшедшим.

Недаль не отдать должное этой женщине — после всего пережитого она нашла в себе мужество и благородство еще благодарить судьбу: «Восемь лет, посвященных практическому изучению приро-

ды под руководством Левитана, — это выше всякой школы...» — писала она в воспоминаниях о художнике. И сами эти воспоминания бережно сохранили для нас многие черты жизни и личности Левитана.

Ссора с Чеховым все более ощущалась художником как вопиющая неадекватность. У них продолжали оставаться общие друзья — Лика, Щепкина-Куперник, актриса Лидия Борисовна Яворская. Левитан поддерживал отношения с родными Антоном Павловичем. Его брату Михаилу, заканчивавшему юридический факультет, он подарил эскиз «Владимирки» с надписью: «Будущему прокурору...», на что тот, правда, обиделся, усмотрев здесь, видимо, по выражению одного мемуариста, «тонкий намек на будущее — вот, дескать, по какой дорожке ты будешь посылать людей...».

В конце 1894 года, затеяв коллективный подарок своей подруге Яворской, Щепкина-Куперник напоминала Чехову, чтобы он прислал автограф, и сообщала, что Левитан написал: «Верьте себе».

Похоже было, что близкие и друзья считали их расхождение не более принципиальным, чем знаменитую ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Иначе просто трудно объяснить ту беззаботность, с которой чеховская корреспондентка предлагала ему «для образца» именно левитановские слова.

2 января 1895 года Тая Куперник по дороге на Курский вокзал и далее, в Мелихово, захватила в Трехсвятительский переулок, в мастерскую Левитана посмотреть его новые работы.

«Когда Левитан узнал, куда я еду, — вспоминает она, — он стал по своей привычке длительно вздыхать и говорить мне, как ему тяжело этот глухой разрыв и как бы ему хотелось туда по-прежнему поехать».

— За чем же дело стало? — говорю с энергией и стремительностью девятнадцати лет. — Раз хочется — так и надо ехать. Поедемте со мной сейчас!

— Как? Сейчас? Так вот и ехать?

— Так вот и ехать...

— А вдруг это будет пенстат? А вдруг он не поймет?

— Беру на себя, что будет кстати! — безапелляционно решила я.

Левитан заволновался, зажегся... и вдруг решил. Бросил кисти, вымыл руки, и через несколько часов мы подъезжали по зимней дороге к низенькому мелиховскому дому.

Всю дорогу Левитан волновался, протискиваясь выдыхал и с волнением спрашивал:

— Танечка, а вдруг... мы глупость делаем?

Я его успокаивала, но его волнение повольно заражало и меня, и у меня стало сердце ёкать: а вдруг я его подведу под неприятную

минуту? Хотя, с другой стороны, жена Антона Павловича, и была уверена, что нет.

И вот мы подъехали к дому. Завлали собаки на колокольчик, выбежала на крыльцо Мария Павловна, вышел закутанный по глаза Антон Павлович, в сумерках взгляделся, кто со мной, маленькая пауза — и оба кинулись друг к другу, так крепко схватили друг друга за руки и... заговорили о самых обыкновенных вещах: о дороге, о погоде, о Москве... будто ничего не случилось».

Так просто, «по-чеховски» просто, канула в прошлое размова. Т. Л. Щенкина-Куперник признается, что была «ужасно довольна собой», наблюдая за ужином растроганного Левитана и явно обрадованного Чехова. И даже теперь, перечитывая ее почти хрестоматийный рассказ об этом, нельзя не испытывать какого-то светлого чувства облегчения.

«Я рад несказанно, что вновь здесь, у Чеховых, — писал художник Чехову в оставленной при отъезде записке. — Вернулся опять к тому, что было дорого и что на самом деле и не переставало быть дорогим...».

«Не переставало быть дорогим» — в этом и все дело!

Снова и снова приезжает Левитан в Мелихово. Впечатление такое, что Чеховы живут здесь не три года, а испокон веков. Окна до половины заносит снегом. Тихо. Так тихо, что порой зайцы, став на задние лапки, заглядывают в окна. Раньше Чехов говорил, что это они ходят на Лису любоваться. Теперь Лиса в Париже и пишет ему то отчаянные, то надменно-насмешливые письма.

«Вообще жизнь не стоит и гроша! — писала она 15 декабря 1894 года. — И я теперь никогда не смею... «Ах, как прекрасна жизнь!» Скоро у меня будет чахотка, так говорит все, кто меня видит! Перед концом, если хотите, завещаю Вам свой дневник, из которого Вы можете заимствовать многое для юмористического рассказа».

Герой ее неудачного романа — приятель Чехова писатель Потапенко — мечется между Лисой и женой и строчит, строчит, строчит... Переpletчиков после разговора с М. П. Чеховым о «замечательной плодотворности» этого литератора записывает в дневнике: «... вот как жены губят таланты: ему во что бы то ни стало нужно добыть для своей семьи... 11 000. Хочешь, не хочешь, а подавай их. Вид у него совершенно заспавший, есть что-то жалкое в его физиономии. Он, кажется, и не перечитывает то, что он пишет».

И как ни рад Антон Павлович примирению, личные «передриги» Левитана тоже не нравятся ему.

Что за женщина сменила «Сафо», кто знает! Не сродни ли она той титулованной даме из мопассановского романа «Сильна, как смерть», которая, сделавшись подругой художника, «пооприала в нем

склонность к высканному искусству, боролась с его возвратами и простой действительности и, высоко цenia светское изящество, мягко направляла его к идеалу несколько мажорной и нарочитой красоты?»

Не накладываются ли невольно на восприятие Чеховым новых левицановских работ и эти опасения и «теня» Потапенко?

«Был я у Левитана в мастерской,— пишет Чехов Суворину 19 января 1895 года.— Это лучший русский пейзажист, но, представьте, уже нет молодости. Пишет уже не молодо, а браурно. Я думаю, что его истаскали бабы. Эти милые создания дают любовь, а берут у мужчины немного: только молодость. Пейзаж невозможно писать без пафоса, без восторга, а восторг невозможен, когда человек обожрался. Если бы я был художником-пейзажистом, то вел бы жизнь почти аскетическую...»

Любопытно, кстати, что в эти же месяцы Чехов прибегнул к поодобительному определению «браурно» еще раз, сказав про философию Ницше: «Она не столь убедительна, сколь браурна».

Не совсем ясно, увидел ли он «браурность» в самой живописной манере Левитана или в каких-то сюжетах, показавшихся ему неестественными по настроению.

Антон Павлович уже ощущал недомогание, хотя впрочем не желал называть его тем самым страшным словом, которое так легко сорвалось с пера у Лики («скоро у меня будет чахотка»). «Чертовский кашель создал мне репутацию человека нездорового, при встрече с которым непременно спрашивают: «Что это вы как будто похудели?» — не без раздражения пишет он Суворину.— Между тем я обцем и совершенно здоров...»

Быть может, в этом настроении ему действительно показался браурным, искусственно приподнятым, например, большой холст Левитана «Свежий ветер. Волга».

... Солнечный ветреный день. Как судовые гудки, громко перекликаются краски — красная, как праздничная рубаха, обшивка барак, белая приближающегося навстречу им парохода и надутого ветром паруса, дробящегося отражение которого играет на речной синеве.

Самому Чехову в эти дни «хочется роман писать длинный в сто верст». У него другой эмоциональный настрой, и картины друга не находят в нем подлинного отзвука.

Возможно, что он испытывает невеселое торжество печального пророка, когда в школе приходит письмо от А. Н. Турчаниновой: «...обращаюсь к Вам с большой просьбой по настоянию врача, пользующего Исаака Ильича. Левитан страдает сильнейшей меланхолией, доводящей его до ужасного состояния. В минуту отчаяния он желал покончить с жизнью 21 июня. К счастью, его удалось спасти. Теперь рана уже не опасна... Зная из разговоров, как Вы дружны и близки

Левитану, и решила написать Вам, проси немедленно приехать к больному. От Вашего приезда зависит жизнь человека. Вы один можете спасти его и вывести из полного равнодушия к жизни, а временами бешеного желания покончить с собой».

За несколько дней до этого сам Левитан просил о том же: «Ради бога, если только возможно, приезжай ко мне хоть на несколько дней. Мне ужасно тяжело, как никогда».

В Горке Чехов вошел в высшей степени напряженную ситуацию. Когда впоследствии Левитан жаловался на случившуюся с ним драму Марии Павловны, та сердито сказала, что он вычитал ее из романа «Сильна, как смерть», где художник Берген безнадежно полюбил дочь своей многолетней верной подруги и погиб при обстоятельствах, заставляющих предположить самоубийство.

«Ма-Па» была неправа: сюжет горьковской драмы развращивался иначе — старшая дочь Анны Николаевны сама влюбилась в Левитана... Но в отзыве Марии Павловны прозвучало то же инстинктивное, как у брата, неприятие этой «великосветской трагедии», такой далекой от ежедневных хлопот чеховской семьи.

«Маша уже работает в парниках и цветнике, утомляется и постоянно сердится... — читаем в письмах Чехова из Мелихова. — Вчера пьяный мужик-старик, раздевшись, купался в пруде, дряхлая мать была его палкой, а все прочие стояли вокруг и хохотали... Как-то эта старуха приходила ко мне лечиться от синяков — сын побил».

И вокруг Горок жили так же. «Дороги кислые, сено паршивое, дети имеют болезненный вид», — сообщал оттуда Чехов. Еще определеннее высказался он в письме к Суворину: «Пахнет половцами и печенегами».

На фоне этой первобытной дикости и нищеты «трен» жизни Турчаниновых его раздражал.

«Простите, тороплюсь писать, ибо гонят в шею, — нависал он перед Лейкиным. — Завтра в 6 часов утра уходит почта, и domestic¹ стоит над душой».

Неудовольствием звучит эта имитация «стиля» дома, где живут не просто, а с известной претензией.

Конечно, здесь уже много буквально не гонят в шею — напротив, Анна Николаевна принимает больных, открыла школу для обучения разным ремеслам. Но то, что думал по поводу этой жизни Чехов, он высказал в написанном им вскоре рассказе «Дом с мезонином».

«Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай в саду, и когда все так мило одето и весело, и когда знаешь, что все эти здоровые,

¹ Слуга (франц.).

сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою», — размышляет герой, художник, посещающий усадьбу Волчаншиновых. Но жизнь вокруг совсем не такова, и этому не помочь анточками.

«Сделайте же для них, — говорит герой об окрестных крестьянах, — ненужным грубым, животный труд, дайте им почувствовать себя на свободе, и тогда увидите, каков, в сущности, насмешка эти книжки и анточки... Возьмите на себя долю их труда».

Разумеется, ничего этого Чехов у Турчаншиновых вслух не говорил. Его спокойное обаяние и здесь оказало свое действие. Левитан писал ему, что те дни были самыми покойными за все лето, и уговаривал приехать еще: «Не говори уже обо мне, все горские с нетерпением ожидают тебя. Этакой (?) крокодил, в 3 дня очаровал всех. Варя просила написать, что соскучились они все без тебя. Завидую адски».

Но Чехов, видимо, больше не приезжал. С него было довольно.

Ему было и жаль старого друга, но слишком многое в этой истории и даже в поведении самого Левитана его огорчало.

«...По возвращении оттуда, — писал М. П. Чехов, — он сообщил мне, что его встретил Левитан с черной повязаной на голове, которую тут же при объяснении с дамами сорвал с себя и бросил на пол. Затем Левитан взял ружье и вышел к озеру. Возвратился он к своей даме с бедной ни к чему убитой им чайкой, которую и бросил к ее ногам».

Этот эффектный жест вряд ли был по вкусу Антону Павловичу. Герония его будущей пьесы «Чайка» скажет в аналогичной ситуации: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю... Я слишком проста, чтобы понимать вас».

Может быть, Чехова от этого поступка покорило еще и потому, что он показался Антону Павловичу заученной позой.

«Над рекой и над нами плавно кружили чайки, — вспоминает С. П. Купчинникова об одном из дней на Волге. — Вдруг Левитан вскинул ружье, грянул выстрел — и бедная белая птица, кувыркнувшись в воздухе, беззащитным комком шлепнулась на прибрежный песок. Меня ужасно рассердила эта бессмысленная жестокость, и я накинулась на Левитана. Он сначала растерялся, а потом тоже расстроился».

— Да, да, это гадко. Я сам не знаю, зачем я это сделал. Это подло и гадко. Бросаю мой скверный поступок к вашим ногам и иди-нись, что ничего подобного никогда больше не сделаю. — И он в самом деле бросил чайку мне под ноги».

В чеховской «Чайке» разгадка «символа» очень проста: «Скоро таким же образом я убью самого себя», — говорит Треплев. Возмож-

но, что таков же был смысл и левитановской выходки в Горке; писала же А. Н. Турчанинова Чехову о «бешеном желании покончить с собой», овладевающим по временам художником.

Возможно, что деликатного Чехова оскорбила здесь именно казовая сторона дела, громкое предуведомление о своих «трагических решениях»: Лиля обещает заболеть чахоткой, Левитан — застрелиться. Все это несерьезно, ибо, на самом деле, самые страшные трагедии подкрадываются неслышно, как собственная чеховская болезнь, как финальное, действительное самоубийство героя «Чайки».

Похоже, что доктор Чехов поставил собственный диагноз причине левитановского покушения на свою жизнь.

Вспомним разговор матери Трещева с братом в «Чайке»:

«Аркадий а. ...Мне кажется, главной причиной была ревность...

Сорин. Как тебе сказать? Были и другие причины... Никаких занятий. Стыдится и бонется своей праздности. Я его чрезвычайно люблю, и он ко мне привязан, но все же в конце концов ему кажется, что он лишний в доме, что он тут нахлебник, приживал».

Горка могла казаться Чехову золоченой клеткой, в которой Левитан бьется хрипящей, тайно тоскующей по воле птиц.

Когда-то Антон Павлович авал с собой Левитана на Сахалин и в письмах с дороги продолжал негодовать на его отказ: «И горы, и Елисей подарили меня такими ощущениями, которые старицею вознаградили меня за все пережитые кувырколегии и которые заставили меня обругать Левитана болваном за то, что он имел глупость не поехать со мной... Прогулка по Байкалу вышла чудная... Скотинин Левитан, что не поехал со мной...»

Быть может, на мнение Чехова о новых картинах художника, высказанное в январе 1895 года, в какой-то мере повлияла и резкая оценка творчества Левитана писателем Д. Н. Маминим-Сибиряком как раз в это же время.

Рассказывая о веселой поездке по гостям и увеселительным заведениям, Мария Павловна писала брату 9 января:

«Кончилась эта поездка не совсем благополучно. Мамин разодрался на меня за Левитана, за то, что я похвалила его как художника-пейзажиста, да еще назвала русским пейзажистом... Приедешь, все расскажу. Досталось мне здорово!»

Жаль, что мы не знаем точно маминских речей о Левитане! Какова бы ни была их справедливость, они, наверняка, представляли бы интерес. Мемуаристы с восторгом вспоминают «его грубоватую и зачастую непримлемую во взыскательном обществе речь, изумительные по своей меткости шутки, лишённые всякой дипломатичности эпитеты, которые он с лицом невинного младенца преподносил приятелем».

Вполне вероятно, что Мамин разбушевался по поводу Левитана потому, что отнюдь не считал его пейзажи выражающими суть всей огромной страны и ревниво отмечал, что ни Сибири, ни Урала, ни Севера пейзажист не видел и не знал.

Даже Чехов — может быть, преувеличенно — завидовал знанию тех пластов жизни, которые открывал он в книгах этого писателя.

— Знаешь, — говорил он приятелю, — когда я читал маминские писания, то чувствовал себя таким жиденьким, как будто сорок дней и сорок ночей постился...

Быть может, такую же досаду испытывал он при мысли о том, что и Левитан слишком уж ограничивает круг своих живописных наблюдений.

«...Не пора ли Вам, сударыня, расширить поле Ваших наблюдений? — писал он знакомой литераторше и тут же скрашивал упрек шуткой: — В самом деле, Вам в Австралию бы проехаться! Со мной!!»

С известной иронией говорил Антон Павлович о литераторе, собиравшемся всего-навсего на Волгу: «Свою поездку он называет экспедицией».

А между тем какое обилие было в России мест, куда действительно не худо было бы отправиться художественной экспедиции, на какую подбил, например, в 1894 году Савва Мамонтов Константина Коровина и Серова: от Вологды по Сухоне и Северной Двине до Архангельска, а там по Белому морю, Ледовитому океану, на Мурман.

В одном из своих мемуарных рассказов Коровин вспоминал взволнованную атмосферу, в которой обсуждалась эта мысль:

«— Ну, Константин, — сказал Серов, — сдавайся, значит, мы в экспедицию с тобой поступаем.

— Интересно, и я бы поехал, — сказал Поленов, — полярное солнце, океан, северное сияние, олени, киты, белые медведи...

Все как-то задумались, смотря на большую карту, которую Савва Иванович развернул на столе.

— Вот тут, — В. М. Васнецов указал на карту, — какое искусство было прежде, удивление, иконы какие, диво-дивное. Теперь не очень-то поймут все величие искусства этого края...».

Как живые, встают в этой зарисовке и сумрачно-шутливый Серов, и Поленов, индийский в поездке преимущественно экзотический интерес, и основательнее других знакомый с отечественной стариной Виктор Васнецов.

Нестеров, в молодости недолюбливавший обоих приятелей, за что Коровин и Серов платили ему тем же, и теперь высказывал скептическое отношение к результатам мамонтовского выбора: Костеньке бы испанок писать, а не Соловки, а Серову скучно будет как художнику.

Однако, когда они вернулись, Нестеров честно признал, что привезенные на поездки этюды «в общем... очень красивы, по два же или по три у каждого прямо великолепны».

Но судьба Левитана волнует Чехова не только сама по себе, а затрагивает самые сокровенные вопросы его собственного бытия как человека и художника.

Чехов наделает героя «Дома с мезонином» не только биографией, схожей с левитановской и его собственной («Моя жизнь скучна, тяжела, однообразна, потому что я художник, и странный человек, и издерган с юных дней завистью, недовольством собой, неверием в свое дело, и всегда беден, и бродяга...»).

Близки левитановским мечты герой — полюбив, он сумеет владеть «этою природой, чудесной, очаровательной, во среди которой... до сих пор чувствовал себя безнадежно одиноким и ненужным».

Но самая трагическая тема рассказа — это бунт художника против тех «задач», которые ставит искусству люди вроде самодовольной Лидии Волчанinovой и небрежностью которыми не раз ставилось в вину и Чехову и Левитану.

«Я был ей не симпатичен, — говорится в рассказе. — Она не любила меня за то, что я пейзажист и в своих картинах не изображаю народных нужд и что я, как ей казалось, был равнодушен к тому, во что она так крепко верила».

Художник бесится от этого доктринерского желания «привстегнуть» искусство «к аптечкам и библиотечкам». Он и без того осаждаем трудными размышлениями о месте искусства в современной жизни, и ему кажется, что в этом горестном мире «жизнь художника не имеет смысла, и чем он талантливее, тем страшнее и непонятнее его роль, так как на поверку выходит, что работает он для забавы хищного нечистоплотного животного, поддерживая существующий порядок».

Подобными мыслями терзается в это время и Лев Толстой: «...писание мое ужасно усложнилось и надоело мне, — ничтожно, пошло, главное, противно писать для этой никуда ни на что не годной паразитной интеллигенции, от которой никогда ничего, кроме суеты, не было и не будет».

Он укоряет «Репиных» и «Чеховых» в спутанности понятий о прекрасном, но тут же сам признается: «Сколько раз я возвращался к этому предмету и все не умею его ясно высказать. Должно быть, еще во мне неясно».

Конечно, беллетрист Тригорин из «Чайки» — не чета Толстому, но в его откровенном разговоре с Ниной Заречной звучит та же растерянность перед вопросом о своей художнической роли:

«Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу... Я люблю вот эту воду, деревья, небо, и чувствую природу,

она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, и люблю родину, народ, и чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека, и проч. и проч., и я говорю обо всем, торжжусь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, и мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами...».

Претензии Волчанниновой к искусству тем болезненнее воспринимаются героем «Дома с мезонином», что в них есть видимость правды и что они попадают в «больное место», затрагивая трудный и непростой вопрос.

Но феномен искусства, таинственный и неразгаданный, существует! И потому даже в пылу моралистических размышлений у Толстого вдруг вырываются неожиданные слова: «Искусство есть одно из проявлений духовной жизни человека, и потому, как если животное живо, оно дышит, выделяет продукт дыхания, так если человечество живо, оно проявляет деятельность искусства».

В чем тайна очарования левитановского полотна «Март», написанного весной 1895 года в Горке?

Дом «угодил» в композицию картины отнюдь не в вычужденном ракурсе — часть стены с плохо видимыми окнами, крыльцо с полуобтаявшей крышей, водосточная труба, недавно сброшенные с забитых на зиму окон доски. Дровни с тервеловой лошадкой. Синеводный на солнце свет. Стволы берез, особенно отчетливые на фоне сосен. Чьи-то следы, убегающие в ближний лесок.

В том ли дело, что скупой «чеховский» отбор «повествовательных» деталей передает уже иной лад, на который перешла жизнь после зимнего затишья: «прозрели» окна, настала распахнута дверь, как вóрот, когда стало потеплее, на самой верхушке березы словно уже высматривает летящих из-за моря гостей скворенция... Как будто греются на солнышке ярко освещенная стена и поблескивающая влажным боком лошадка. В картине словно угадывается и тающий в густой темно-синей тени сосен холодок, и пробуждение весенних соков, набухание почек в верхушках берез, и звон капли в трубе.

В «Доме с мезонином» и образе Жени — Миссюсь возникает застенчивая нота простой, естественной расцветающей жизни, молодости, красоты, надежды на счастье. С ее отъездом все тускнеет: «На том поле, где тогда цвела роза и кричали перепела, теперь бродили коровы и спутанные лошади». Исчезает и душевный подъем героя: «Трезвое, будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчанниновых, и по-прежнему стало скучно жить».

В левитановском «Марте» как будто навсегда запечатлелся радостный момент, когда все впереди, все возможно.

Переплетчиков вспоминает один из разговоров с Толстым, когда тот, ворча на Мопассана, говорил: «Вот, например, Марсельеза, она толкает на приступ — это и понимаю».

«Затем разговор коснулся незначительности пейзажа, да и живописи вообще», — записал Переплетчиков.

Но ведь картина, подобная «Марту», также способна, как «Марсельеза», очистить и возвысить душу, сделать ее чуткой к миру, к людям, словом, сыграть роль, сходную с воздействием Венеры Милосской и знаменитом очерке Гзеба Успенского, о котором шла речь выше.

Чеховские опасения оказались во многом напрасными. Любовно-семейные бури в Горке привели в смутение лишь верхние, житейские слои патуры художника. Недаром именно 1895-й, столь драматический в его жизни год оказался очень плодотворным в его творчестве. Даже удивительно наблюдать по письмам Левитана, как, казалось, полнейший спад настроения и сил внезапно сменяется «запойной» работой.

«Вновь и захандрил и захандрил без меры и грани, захандрил до одури, до ужаса, — жалуется он Чехову 27 июля. — Если б знал, как скверно у меня теперь на душе. Тоска и уныние пронизали меня. Что делать? С каждым днем у меня все меньше и меньше воли сопротивляться мрачному настроению».

Но не прошло и двух недель, как он уже без особого энтузиазма реагирует на чеховское приглашение в Медихово: «...сверх ожидания, — пишет он 9 августа, — я начал работать и работаю такой сюжет, который можно упустить. Я пишу цветущие лиллии, которые уже к концу идут».

У Левитана болело сердце, и Турчанинова посмала с художником на лодке младшую дочь по прозвищу Люлю (возможно, это имя отдалось и в чеховском создании — Мисюсь). Люлю гребла, Левитан работал.

Возможно, он вспоминал, как еще недавно сам был «перевозчиком» в Острове.

Однажды они поехали поздно, посмотреть на цветы в ночном освещении. Люлю зацепила веслом несколько лилий и протянула Левитану. И ее на всю жизнь поразило, что он бережно и грустно взял одну из них и поцеловал.

Лето уходило. Он тихо бродил по прибрежной аллее, осторожно спускался по глубоким долинам, мягко ступая по голубовато-зеленому мху и останавливаясь отдохнуть возле тоновых березок, которые, казалось, прислушивались к его трудному дыханию с таким же испугом, как Люлю. Смотрел на озера, которые переливались перламутром, словно гигантские раковины.

Темвелю, и он бред в большой дом, вдыхая грустный осенний запах флоксов, которые Анна Николаевна насадила в несметном количестве, узнав, что он их любит. Левитан любовался всем этим, как драгоценностью, с которой надо расстаться.

Стало труднее наклониться за грибами. И Левитан, посмеиваясь, утешал себя, что это еще не самое главное удовольствие, привязывающее его к жизни.

В Абрамцеве ходила трогательная легенда о том, как Гоголь подставлял грибы ближе к дорожке, чтобы стареющий Сергей Тимофеевич Аксаков мог их найти.

Смотря сверху на уютно устроившийся в траве гриб, немного похожий на церковь в лесу, Левитан вспоминал грибные экспедиции в Бабкине, умершего Николая Павловича, грибовидные зонты, под которыми трудились они с Кувшинниковой и Степановым в Саввинской слободе и Плесе:

Была пора: наш праздник молодой
Снял шумел и розы венчался,
И с песнями бокалов звон мешался,
И тесною сидели мы толпой.

Розы, конечно, были победнее и поколебее, но все-таки это был «праздник молодой».

В октябре Левитан все-таки съездил в Мелихово и застал друга за сочинением пьесы, которую сам автор ругательски ругал: много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви!

Чехов дразнил Левитана тем, что опять, как сорока-воронка, натаскал в пьесу всяких разностей из житья-бытья своих приятелей.

Тут он брал мопассановский томик с закладкой и читал вслух, лукаво поглядывая на Исаака Ильича:

«...Романист таит в себе некоторые опасности, которых нет в поэте: он анализирует, грабит, старается использовать все, что ему попадается на глаза... Глаз его, как насос, поглощает все и всегда за работой, как рука жулика».

Помнит ли он, как Антон Павлович врачевал его в Горьке? Вот и тут будет сцена, когда герою делают перевязку и при этом говорит: «Ты как в чалме. Вчера один приезжий спрашивал на кухне, какой ты национальности... А ты без меня опять не сделаешь чик-чик?»

Даже занятый своей пьесой, «милейший медик» наблюдал за своим пациентом и своим беспощадным сарказмом сумел, кажется, сильно скомпрометировать в глазах Левитана идею самоубийства, вышутить, сделать ее смешной.

Во всяком случае, когда спустя несколько недель припадок меланхолии повторился, Левитан, прося у Поленова разрешения приехать к нему в имение, писал: «Работать — не могу; читать — не

могу; музика раздражает; люди скучны, да и я им не нужен. Одно, что осталось, — изъять себя из жизни, но это после моего летнего покушения и повторить не могу, бог знает почему...».

А потом, как это часто бывало у Левитана, все разом переменялось.

«Совершенно собрался ехать к Вам, добрейший Василий Дмитриевич, — смущенно отвечает он 13 ноября на долгожданное приглашение Поленова, — как вдруг, именно вдруг, меня страстно потянуло работать, увлекся я, и вот уже неделя, как я изо дня в день не отрываюсь от холста».

Он начинает в эту пору свою изумительную осеннюю сюиту — за блестящим эюдом, на котором то ли грустно, то ли горделиво стоит у воды красавица береза, следует «Золотая осень», чтобы в будущем году предстать в ином своем варианте. Вот тогда возникает на его полотнах живописный эквивалент пушкинским стихам, который он так старательно и тревожно искал еще в «Омуте». На этот раз редкий зритель, глядя на левитановские «осени», не вспомнит знаменитые строки:

Увидав поря! Очей очарованье,
Приятна мне твои прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багряц и в золото одетые леса,
В их сених ветра шум и свежее дыханье...

В одном из летних писем 1895 года из Горки Левитан жаловался Чехову: «Надо куда-либо ехать, но я не могу, потому что решение в какую-либо сторону для меня невозможно, колеблюсь без конца».

На следующий год он, казалось, уже окончательно решился, наконец, ехать в Сибирь.

Правда, прежде поддуживавший друга отважиться на это путешествие, Чехов в последнее время вроде бы примирился с левитановскими колебаниями. Преподносил ему свой «Остров Сахалин», Антон Павлович, разумеется, не написал на книжке чего-нибудь высокопарного, вроде: «Певцу «Владимири» от исследователя русской каторги», а ограничился обычной шуткой: «Милому Левиташе даю сию книгу на случай, если он совершит убийство из ревности и попадет на оный остров». Быть может, художник прочел между этих строк лукавый намек: «А иначе тебе туда не заманишь...»

Конечно, намерение Левитана поехать в Сибирь объяснялось не только желанием «утереть нос» Антонию XIII, доказать, что не один он — русский Линннгстон и Стенли, но и большим интересом к этому краю, искренним восторгом перед теми полотнами, которые посвящали ему и друг Левитана, художник Анолалинарый Васнецов, и в особенности Василий Иванович Суриков.

После смерти жены Суриков, казалось, являл в безысходную скорбь, но, очутившись в родном Красноярске, вернулся оттуда с жизнерадостным «Взятием снежного городка», а гвоздем Передвижной выставки 1895 года стало его «Покорение Ермаком Сибири».

Не было двух картин противоположной по сюжету — масленичная забава, где белоzubые улыбки соперничают со сверкающим снегом, и смертельный страшный бой казачьего отряда с ордами Кучума. Но, рассматривая новое полотно Сурикова, восхищаясь яркими типами, выведенными художником, жизненностью и экспрессивней их поз, Левитан вдруг почувствовал себя как бы у родинки, откуда текла река истории народной, ее склада, быта. Во «вздорной забаве», как окрестили кое-где в газетах «Взятие снежного городка», проглядывала память о подлинных побойцах, очищенная за давностью лет от всего тягостного и трагического и сохранившая лишь любованье силой, отвагой, ловкостью.

Не пуститься ли и Левитану в дорогу — туда, где еще так живы народные традиции, где, судя по суриковским полотнам, ярко, как щипы на морозе, горит краски, где, по мнению Чехова, в будущем расцветет когда-нибудь удивительная, вольная жизнь?

Художник уже посвятил в свои намерения друзей. Дело казалось решенным. Деньги на поездку тоже были: Третьяков купил сначала «Март», а потом и «Золотую осень», другие коллекционеры приобрели «Свежий ветер» и несколько этюдов.

И Левитан уехал... в Финляндию!

Испугался ли он, вспоминая свою встречу с Волгой и опасался, что Сибирь может на него подействовать на первых порах еще более гнетуще?

Побоялся ли разочароваться в своих надеждах? Ведь для Аволинария Васнецова и Сурикова Сибирь была родиной, издавна знакомым краем, известным до мелочей, породившим их самих как людей и художников! А он, со своей надломленной жизнью, бредет туда, как больная старушонка к угоднику с наивной надеждой на чудесное исцеление...

Финляндия была, по-видимому, избрана как некое компромиссное решение: и новые места, северная природа, и как-то поближе к Петербургу, не в таком пугающем отдалении от уже «обжитых» Левитаном краев.

Вероятно, наконец, и ухудшавшееся здоровье Исаака Ильича диктовало ему большую осмотрительность в выборе маршрута.

Поездка эта, однако, не принесла ему удовлетворения.

«Видишь, мой дорогой Антон Павлович, куда занесла меня пележка! — пишет Левитан Чехову 3/15 июля 1896 года. — Вот уже три недели, как шляюсь... меняя места в поисках за сильными мотивами,

и в результате — ничего, кроме тоски и кубе. Бог его знает, отчего это, — или моя восприимчивость художественная иссякла, или природа здесь не тово. Охотнее верю в последнее, ибо, поверив в первое, ничего не остается, или остается одно — убрать себя, выйти в тираж».

В таком настроении Левитан особенно подвержен мрачным философским размышлениям. Быть может, ему припоминается присланная кем-то из чеховских знакомых в Горку пьеса Метерлинка «Слепые», незадолго до того напечатанная в одном из русских журналов. Не заблудился ли и он в «старинном северном лесу первобытного вида, под глубоким небом, покрытым звездами», среди вывороченных деревьев и обломков скал? И не приближается ли к нему по мертвым, опадающим листьям, под гул холодного моря страшная гостья, чье имя не названо в пьесе, но так и просится на язык?

«Бродил на днях по горам, — рассказывает Левитан Чехову, — скалы совершенно сглаженные, ни одной угловатой формы. Как известно, они сглажены ледниковым периодом — значит, многими веками, тысячелетиями, и поневоле я задумался над этим. Века, смысл этого слова ведь просто трагичен; века — это есть нечто, в котором потонули миллиарды людей, и потонут еще, и еще, и без конца; какой ужас, какое горе! Мысль эта старая, и боязнь эта старая, но тем не менее у меня трещит череп от нее! Тщетность, ненужность всего очевидна!»

И снова в письмах: «Вечность, грозная вечность, в которой потонули поколения и потонут еще... Какой ужас, какой страх!»

Не странно ли было Чехову читать подобные письма? Он познакомил Левитана со своей драмой, но она не понравилась художнику. Теперь же, не помня, разумеется, «Чайки», он в какой-то мере воспроизводит монолог из пьесы Тревлева, в которой остальные чеховские персонажи видят «что-то декадентское»: «...все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно».

В этом путешествии Левитана как бы сопровождают тени трагических героев, в чьих образах сфокусировались человеческое отчаяние, боль, разочарование: Гамлет, Дон-Кихот, Агасфер.

«...Будто бы мы оказываем влияние на ход событий, — произносит художник; — мы в заколдованн[ом] кругу, мы — Дон-Кихоты, но в миллион раз несчастнее, ибо мы знаем, что боремся с мельницами, а он не знал... Все донкихотство, хотя, как всякое донкихотство, оно благородно, ну а дальше что?»

Вечная неудовлетворенность, надежды на новые источники впечатлений и — увы, неизбежные при этом! — разочарования заставляли Левитана вспоминать о легендарном страдальце, обреченном на постоянные скитания по белу свету.

«Черт знает, что я за человек, — все неизведанное влечет, издав же, остается несказанная грусть и желание возврата прошедшего...» — жаловался он в одну из своих поездок за границу.

И теперь, из Филлидии, пишет Чехову: «Видно, агасферовское проклятие тяготет и падо мною...»

Скорее всего, это тяжелое настроение было предвестием усиливающейся болезни. Оно окрашивает в унылые, монотонные цвета его письма к самым разным людям. Оно не только отрывает его от мольберта («Ничего не сработал, хандрил адски», — пишет он Е. Н. Званцевой), но и заметно изолирует от друзей и окружающей жизни.

Летом 1896 года в Нижнем Новгороде открывается Всероссийская выставка: «...говорят, блестящая выставка, поражающая своею роскошью и серьезностью, не скучно на ней, потому что совершенно отсутствует пошлость, — таковы отзывы всех моих знакомых...» — писал Чехов.

Если даже эти отзывы в чем-то и были преувеличены, то, во всяком случае, выставка явилась и определенным событием в русской жизни и, что касается собственно художественной ее части, обнаружила резкое столкновение различных точек зрения в знаменитом случае с врубелевскими панно.

«Микула Селянинович» и «Принцесса Грёза», написанные художником специально для выставки, вызвали скандал, протест академического жюри, были сняты со стены и «изгнаны», пока не нашли приюта в помещении, которое выстроил для них Савва Мамонтов.

Существует версия, согласно которой мецената подтолкнуло на этот поступок коллективное заявление, сделанное в поддержку Врубеля несколькими художниками во главе с Серовым.

Состав этой группы неизвестен. Был ли в ней Левитан? Какую позицию занял он в разыгравшемся споре? И занял ли вообще какую-нибудь? Ведь — «все донкихотство, хотя, как всякое донкихотство, оно благородно...».

Не дошло до нас никаких сведений и о том, как отнесся художник к событию, которое вроде бы должно было затронуть его еще больше.

В октябре в Александринском театре состоялась премьера чеховской «Чайки», и автор на следующий же день уехал из Петербурга с твердым намерением «никогда... ни писать пьес, ни ставить»: настолько неудачно прошел спектакль!

И хотя вскоре в Мелихово стали приходять вести, что новые представления привели пьесе успех, Чехов был глубоко уязвлен неудачей. В эту пору добрые отзывы о «Чайке» Комиссаржевской, игравшей в ней главную роль, знаменитого юриста Коца, Суворина помогли писателю восстановить душевное равновесие.

В свое время, при постановке «Иванова», Левитан был энтузиастом этой пьесы. «Николай, Шехтель и Левитан — т. е. художники —



10. И. И. Левитая. 1890-е
годы. Фотография

11. Дом в усадьбе Киселе-
вых в Бабкине. Фотогра-
фия





12. И. И. Левитан. Портрет С. Н. Кузминской. 1888.

13. И. И. Левитан на Волге (второй справа в лодке И. И. Левитан), Фотографы.



уверяют, что на сцене она до того оригинальна, что странно глядеть», — писал тогда Чехов. А в письме Кувшинниковой к Чехову 15 февраля 1889 года о петербургской постановке «Иванова» есть упоминание об огорчении Исаака Ильича, не доставшего билет на этот спектакль.

Правда, передавая мнение художников, Чехов и тогда отметил, видимо, с их же слов: «В чтении же это (оригинальность пьесы. — А. Т.) незаметно».

Неизвестно, видел ли Левитан «Чайку» в Александрике. Возможно, что и нет, в чтении же она «была не особенно глубока» для него, как он признавался впоследствии, полностью оценив эту пьесу, как и многие современники, лишь в знаменитой постановке Художественного театра.

Возможно, что Левитан был близок к тому восприятию «Чайки», с которым Чехов встретился, прочитав ее в гостиной актрисы Яворской, в «профессорско-литераторской компании», где вполне мог оказаться и Исаак Ильич.

«Я помню то впечатление, которое пьеса произвела, — пишет Щепкина-Куперник. — Его можно сравнить с реакцией Аркадиной на пьесу Трещлева: «Декадентство»... «Новые формы?». Пьеса удивила своей повстаной... Кроме того, я не могла отнестись к этой пьесе объективно. Смущали рассыпанные в ней черточки, взятые им с натуры: фраза Яворской, привычка Маши нюхать табак и «пропускать рюмку», списанные с нашей общей знакомой, молодой девушки, у которой была эта привычка. А главное, мне все время казалось, что судьба Нины совпадает с судьбой одной близкой мне девушки, близкой и А[натолю] П[авловичу], которая в то время переживала тяжелый и печальный роман...» (речь идет о Лике Мизинной).

Вполне вероятно, что и Левитана «смущало» в пьесе многое, касавшееся и «общих знакомых», и его самого.

Во всяком случае, горячего участия к судьбе «Чайки», видимо, художник не выказал.

«Возился» ли он по-прежнему с собой, как в Финляндии, когда в письме к Чехову выло и как будто для проформы осведомлялся о делах друга: «Что ты, как ты работаешь, волочишься за кем? Она интересна? Фу, какая все скука!»

Или уже заболел? Впрочем, даже в разгар недуга, 22 ноября 1896 года, он нашел в себе силы написать весьма сердечное поздравление по случаю 25-летия художественной деятельности Поленова:

«Сделанное Вами в качестве художника громадно, значительно, но не менее значительно Ваше непосредствен[ное] влияние на московское искусство... Я уверен, что искусство московское не было бы таким, каким оно есть, не будь Вас. Спасибо Вам и за себя и за наше искусство, которое и безумно люблю».

Исаак Ильич тяжело заболел в ноябре 1896 года. «Ходит слухи, что Левитан серьезно болен», — сообщает Чехов Шехтелю 18 декабря. Видимо, почти сразу после этого письма он побывал у художника и занес в дневник: «У Левитана расширение ворт... Превосходные этюды и страстная жажда жизни».

Несмотря на то, что Левитан еще не совсем оправился и побывался переезда по железной дороге, он все же встречал Новый, 1897 год в Мелихове.

Невеселый это был праздник. Как встарь, цела Лина, восторженно, растроганно вздыхал Левитан, и, покашливая, шутовски восхищался певицей сам хозяин.

Но на сердце у всех лежал камень.

«Был у нее ребенок. Ребенок умер», — говорит Троплев о Ирине Заречной. Когда Лина слушала эти слова в Александрии, ее Христина была жива. Она внезапно умерла через месяц в том самом Покровском, где Левитан писал «У омута».

Чехов чувствует себя нездоровым: «...во мне сидят бацеллы, жильцы весьма сумнительные», — пишет он Шехтелю одновременно с сообщением о болезни Левитана.

Когда-то, в первые годы его мелиховского житья-бытья, по соседству случился пожар, который Чеховы... проспали. Теперь, в ноябре, загорелся их собственный дом. И хотя с тех пор вроде все исправили, но откуда-то вдруг доносился запах гари, и, быть может, поэтому в новогодний вечер Чехову казалось, что все они — на пепелище.

«Я гляжу на вас теперь, — скажет через несколько лет Ирине Тузенбах в «Трех сестрах», — и вспоминается мне, как когда-то давно, в день ваших именин, вы, бодрая, веселая, говорили о радостях труда... И какая мне тогда мерещилась счастливая жизнь! Где она?»

Возможно, что нечто подобное шевельлось в душе Чехова при взгляде на Лину.

А у Левитана на груди лежала глина (так ему велели делать врачи).

В январе 1897 года художника навещал темноволосый, с обозначающейся лысиной энергичный человек — Виктор Александрович Гольцев, один из виднейших московских либеральных журналистов, редактор журнала «Русская мысль».

В последние годы он сдружился с Чеховым, был близко знаком с Ликой Мизиновой и Таней Куперник; вероятно, от кого-либо из них он и узнал про болезнь Исаака Ильича.

Гольцев был типичным либералом конца века. «Честнейший человек и преданнейший прогрессу журналист», как охарактеризовал его

Вл. И. Немирович-Данченко, он в своих эстетических взглядах был весьма ординарен. Долго считал Чехова «безыдейным» писателем и даже теперь, в 1897 году, вместе с другими «ценителями» присудил грибоедовскую премию за лучшую пьесу прошлого сезона отнюдь не «Чайке», а «Цене жизни» Немировича, хотя последний и убеждал их, что это несправедливо. Молодую Таю Куперник Гольцов с правоверным ужасом предостерегал от «искусства для искусства», звал на стезю «искусства гражданского» и неустанно цитировал Некрасова:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

И редко кто тогда вспоминал ехидную пушкинскую реплику по поводу строк поэта-декабриста Рыльева «Я не поэт, а гражданин». «Ну и гражданствуй в прозе!» — отозвался Пушкин. И вовсе не ради красного словца. Вот суровый выговор в одном из его писем: «У вас ересь. Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями...»

«Все, что он скажет, — писал Немирович-Данченко о Гольцове, — все вперед знали наизусть». Это касалось и его речей, и его публицистики, и его лекций.

«Когда-то Гольцов читал об искусстве, — записано в дневнике Переплетчикова, — но что это? Кто что-нибудь вынес из этих лекций?»

Он легко закидался и увлекался. И на этот раз, увидев болезненное состояние Левитана, загорелся желанием ободрить и поддержать его.

25 января 1897 года в либеральной газете «Русские ведомости» была напечатана статья Гольцова «В мастерской художника».

Восторженно и бегло описав несколько последних левитановских картин, автор заключил: «Горестно и сладко становится на сердце у зрителя. Все, что таится прекрасного в нашей чуждой эффектах природе, весь простор, весь однозвучный как будто на первый взгляд простор родных полей, дает нам чувствовать художник... «Ни замков, ни морей, ни гор... Спасибо, сторона родная, за твой врачующий простор!»

Поскольку, как уже говорилось, Гольцов отнюдь не был Колумбом, его статья интересна нам потому, что в ней выражено мнение уже отстоявшееся, хотя бы в сравнительно узком кругу литераторов, ученых, артистов и художников, в котором вращался сам критик.

Любопытно, что, высказав похвалу Левитану, автор статьи как бы спохватился и на скорую руку пытался согласовать это со своими теориями:

«И вот сторонник идейного искусства выходит из мастерской глубоко умвлеченный, — писал Гольцов. — Не противоречие ли это? Нет,

нет, тысячу раз нет. Облаками, волною, порывом бури художник ничего не может доказать, но он истолковывает нам природу. Такие картины мог написать только человек, который глубоко, поэтично любит родную природу, любит тою любовью, какою любил Лермонтов, — «с вечерними огнями печальных деревень...».

Интересно наблюдать, как Гольцев ищет места левитановскому творчеству в системе привычных для него ценностей — лермонтовской и некрасовской картин родины с их совершенно особой, и весьма отличной от левитановской, поэтической атмосферой. Как ни близки темам левитановских картин иные строчки лермонтовской «Родины» (скажем, «разливы рек ее, подобные морям» или знаменитая «чета белозубых берез»), сам полемический пафос этого стихотворения явно далек художнику, который, к примеру, вряд ли мог сказать о себе, авторе «У омута» и «Над вечным покоем»:

...темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

Характерно, что Левитан просто плохо помнил «Родину». «Как хорошо Вы цитируете лермонтовские стихи: «С вечерними огнями печальных деревень», — писал он Гольцеву.

Но дело в том, что автор статьи именно тут и обнаружил со всей явственностью присущее ему пренебрежение к поэтической, художественной «плоти» произведения!

«Вечерние огни» — это из Фета, яростного антагониста «идейного искусства», который «красотою умиленный, зажжет вечерние огни» и этими словами даже озаглавил свой известный сборник стихов.

У Лермонтова же существует иной, прекрасный, поразительно точный и живописный образ:

Проселочным путем люблю слезать в телеге
И, взором медленным прозаяв ночь тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.

Дрожащие — лучше и не передать этого далекого, смутного мерцания...

В ту пору появлялось так мало сколько-нибудь развернутых и аргументированных отзывов о творчестве замечательного пейзажиста, что до наших дней суждения Гольцева считаются «наиболее серьезными и верными из того, что было сказано о Левитане при жизни художника».

«Он был очень тронут таким отзывом о себе и ответил на него благодарственным письмом», — утверждает А. Федоров-Давыдов.

Однако, перечитывая это письмо, невольно задерживаешься на следующих, главных в нем рассуждениях:

«Раз Вы решились публично сказать свое мнение и сказать так симпатично — значит, работы Вас очень тронули, — пишет Левитан. — Захватить лирикой и живописью Вас, стоящего на стороне идейного искусства, а может быть, простите, даже тенденциозного, признак того, что работы эти в самом деле достаточно сильны. Вы можете, как и всякий другой, конечно, ошибаться в определении, но в Вас, как в высококультурном человеке, способность видеть вещи в их настоящем виде и вне своих симпатий несомненно развита, и вот почему я Вам верю».

Нет, недаром Левитан был другом Чехова!

Письмо к Гольцеву написано поистине с чеховской вежливостью, мягкостью, деликатностью и в то же время непримиримой принципиальностью.

«Стой на позициях «идейного искусства», он, — пишет о Гольцеве Федоров-Давыдов, — был приятно поражен глубокой внутренней содержательностью полотен художника и благодарен ему за эту содержательность, за то, что Левитан средствами пейзажа утверждает любовь к своей стране».

Можно сказать, что в свою очередь и художник был «приятно поражен» тем, что его полотна произвели большое впечатление на Гольцева, несмотря на предубеждения последнего против того, что он считал «безыдейным» в искусстве.

Однако весь тон «благодарственного письма» явно показывает, что исходные позиции Гольцева Левитану чужды. И он и Чехов достаточно заслушали отзывы, подобных словам доктора Дорна о Треплеве в «Чайке»: «Он мыслит образами, рассказы его красочны, ярки, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего...»

Все это были вопросы, живо волновавшие художника. Недаром один из мемуаристов, певец Л. Д. Донской, вспоминает, что «необыкновенные подъемы настроения» случались с Левитаном именно при спорах об искусстве:

«И сейчас он стоит передо мной, как живой, в разгар спора: небольшого роста, худой, костистый, со сдержанными, но полными внутреннего огня жестами, со сверкающими, удивительными глазами... Его речь в таких случаях была фейерверком, и он засыпал своего противника бесконечными потоками блесков... Откуда что бралось? Неожиданные мысли выливались в те образные и своеобразные выражения, которыми умеют думать и говорить только художники».

Конечно, в письме к Гольцеву эти качества Левитана-полемиста не могли известнее проявиться. Случай был особый, деликатный. Как говорится, дареному коню в зубы не смотрят, и художник вполне мог отделаться просто вежливой благодарностью.

Однако что-то в статье Гольцева или в самой его «философии искусства» явно задевало, не устраивало Левитана. Смысл его ответа достаточно прозрачен: художник рад, что его картины волнуют даже тех, кто стоит на иных позициях, чем он сам, он объясняет возможность подобной оценки способностью «высококультурного человека» встать выше своих симпатий к искусству не столько идейному, сколько «может быть, простите, даже тенденциозному», наконец, он вежливым образом отговаривает свое несогласие с «определением», которое Гольцев дает искусству.

Впрочем, «признав» Левитана, Гольцев уже несколько отступил от своих правоверных убеждений, вроде тех, которые возглашал один из чеховских героев: «Художественное произведение тогда лишь значительно и полезно, когда оно в своей идее содержит какую-нибудь серьезную общественную задачу... Если в произведении протест против крепостного права или автор вооружается против высшего света с его пошлостями, то такое произведение значительно и полезно. Те же романы и повести, где ах да ох, да она его полюбила, а он ее разлюбил, — такие произведения, говорю я, ничтожны и черт их возьми».

И Левитан, словно почувствовав, что «противник» дрогнул, продолжает «теснить» его. По его мнению, «удивительно подходит к определению пейзажиста» строки Баратынского (которые он, правда, по ошибке приписал Лермонтову!):

С природой одною он жизнью дышал,
Ручья разумел лепетанье
И говор древесных листьев понимал,
И чувствовал трав прозябанье...

«Вот это идеал пейзажиста — изобретить свою психику до того, чтобы слышать «трав прозябанье». Какое это великое счастье! Не правда ли?» — настаивает художник.

Любопытнейший эпизод из истории постепенного расширения представлений об идейности в искусстве!

«Каким багряным пламенем горит последняя вспышка лучей... — писал Гольцев об одной из увиденных им картин Левитана. — Вы смотрите и ждете, что вот эта световая полоса сейчас передвинется и перебежит выше. Еще мгновение — и наступит мрак».

Перечитывая эти слова, невольно вспоминаешь строки из чеховских писем:

«Художник Левитан (пейзажист), по-видимому, скоро умрет... Я выслушивал Левитана: дело плохо. Сердце у него не стучит, а дует».

Еще мгновение — и наступит мрак...

Особенно плохо было Исааку Ильичу в начале февраля 1897 года. Один из виднейших московских врачей, Остроумов, пользовавшийся больною, сказал Чехову, что их «общему» пациенту «не миновать смерти».

Друзья Исаака Ильича были встревожены. Прослышав о состоянии Левитана, его навестил Поленов. Чехов и Гольцев приехали к художнику вместе с крупным меценатом и коллекционером К. Т. Солдатенковым.

Хотелось ли последнему подбодрить больного или он действительно плевался новыми работами Левитана, только Солдатенков тут же купил картину «Весна — большая вода» и два этюда.

Вполне возможно, что все это сделано не без подсказки Чехова с Гольцевым, которые в этот день были у Кузьмы Терентьевича на банях.

Во всяком случае, когда Остроумов нашел в состоянии Левитана улучшение и посоветовал поехать для лечения за границу, деньги для этого уже были: вездесущий Третьяков в свою очередь приобрел картину «Остатки былого. Сумерки», написанную по финляндским впечатлениям.

Кажется, в первый раз за все то время, как он стал членом Товарищества передвижников, Левитан не смог присутствовать на очередной их выставке.

«Привет товарищам. Наниши что-нибудь о выставке», — просит он Аполлинария Васнецова, представляя, как сиротливо, неприсаянно висит без него его полотно. А Васнецову нечем порадовать друга: даже «Весна — большая вода» прошла почти незамеченной! Может быть, виной тому была и неудачная развеска картин без автора: «...они вынесли пытку в Питере», — страдальчески писал потом Левитан.

Как это часто бывает с большими произведениями искусства, трудноуловим секрет обаяния изображенной Левитаном затопленной рощицы, дремлющей у берега лодки, отдаленных сараев и изб, частью тоже оказавшихся в воде, частью рисующихся на дальнем крутом берегу.

Более чем кому-либо другому композиционный строй этого полотна, не разрушая его художественной цельности, удалось проанализировать М. В. Алнатову:

«Отражение березок в прозрачной воде как бы составляет их продолжение, их отголосок, мелодическое эхо, — пишет он; — они растворяются в воде своими корнями, их розовые ветки сливаются с голубизною неба. Контурные этих гнутых березок звучат подобно нежной и грустно-жалобной свирели; из этого хора вырываются отдельные сильные голоса более могучих стволов, всем им противопоставлен высокий ствол сосны и густая зелень ели».

В начале апреля 1897 года художник уезжает за границу.

Еще в первую свою поездку по Европе, совершенную весной 1890 года, по-видимому, вместе с Кушницкиной, Левитан жаловался Поленову:

«Я окончательно пришел к убеждению, что впечатления внешне ничего не дадут мне, — начало моих страданий во мне самом, и что поездка куда бы то ни было есть бегство [от] самого себя».

И если судить по его собственным высказываниям, оказавшись вне России, он категорически не способен был создать что-либо путное.

Работать за границей ему было действительно трудно. Ведь и Чехов впоследствии жаловался сестре из Ниццы: «...писать не дома — сущая каторга, точно на чужой швейной машине шить».

В подобном же раздражении несколькими годами ранее Левитан изрек в той же Ницце:

«Нет лучше страны, чем Россия! Только в России может быть настоящий пейзажист».

Чехов удивился тому, что художнику не понравилась Италия.

Однако уже из первой своей поездки Левитан привез несколько работ, которые, скорее, подтверждали знаменитый тезис Достоевского о русской способности к «перевоспложению своего духа в дух чужих народов».

А. Федоров-Давыдов справедливо заметил, что умение вживаться в «иноземные» мотивы могло явиться и вследствие влияния Поленова, «в высокой мере обладавшего этим качеством и своими этюдами из палестинского путешествия научившего Левитана художественной отзывчивости на чужую природу...».

А ведь перед художником стояла отнюдь не простая задача! Уже в те времена средиземноморское побережье Франции и Италии приобрело черты, в достаточной степени раздражавшие многих наблюдателей. Все «приветливо, нарядно, романтично, полно поэзии и чуть-чуть приторно на этом пленительном побережье, у Каин», — записывает Мопассан, бороздивший местные воды на своей яхте.

Правда, несколькими годами ранее Клод Моне восторгался экзотическими видами пальмовых и оливковых рощ Бордигеры и феерическим их освещением.

Но, разумеется, русскому художнику, да еще столь первическому, требовалось бесконечно больше усилий, чтобы освоиться в новой, незнакомой ему обстановке, привыкнуть к раздражающей атмосфере гостиничных «табльдотов», приводившей в неистовство Мопассана, к навязчивости праздных соотечественников...

И все-таки, как любопытному ребенку в набитой ковке удается «надыхать» кружок на затянутом шнуре окне и увидеть нечто скрытое от равнодушных соседей, «повезло» и Левитану. Недаром апо-

следствии суровый Остроухов, рассказывал о приезде в Италию, вспомнил своего тогда уже покойного друга:

«Сразу тишина, бедные-бедные каменные коричневато-серые домики у скал, с черными отверстиями вместо окон, словно необитаемые, но все красиво. И комбинация этой бедности и грусти с красотой и какой-то лаской удивительно трогательна. Далекий колокол благовеста Ave Maria усугубляет впечатление. Красивейшая и ласковая, бедная и грустная Ave Maria! Мы в твоей стране. Покойный Левитан чудесно выразил это настроение в своей «Бордигере».

Какая-то глубоко русская нота ощущается в этом восприятии итальянского пейзажа, в этих молчаливых бедных домиках.

В венецианских же этюдах Левитан, не сбиваясь на слащавые приемы изображения этого удивительного города, сумел передать неповторимый и ни с чем не сравнимый дух «царицы морей».

В 1897 году Левитан остановился возле Генуи.

«Город подымается в глубине залива, у подножия горы, словно выходя из воды,— говорится в одном из описаний Генуи.— Вдоль обоих берегов, закругляющихся вокруг, словно обнимая, защищая, лаская его, расположено пятнадцать маленьких городков — соседей, вассалов, слуг,— светлые домики которых отражаются и окунаются в воде».

Выбор одного из них — Нерви — был, возможно, подсказан тем, что там уже жила семья нового московского знакомого Левитана — А. А. Караникина. Александр Андреевич был любителем искусства, нумизматом, немного занимался литературой и играл в спектаклях, которые ставил К. С. Алексеев — Станиславский. Его сестра, Елена Андреевна, была художницей и занималась в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Когда Левитан заболел, дом Караникиных, находившийся на Покровском бульваре, недалеко от Трехсвятительского переулка, оказался очень удобен для его небольших, почти стариковских прогулок. Располагало к посещениям и то, что Караникины жили внизу, а доктора советовали больному опасаться лестниц.

Но, быть может, самая главная притягательная причина заключалась в Елене Андреевне, с которой Левитан быстро принял шутливо-влюбленный тон. Шутливый еще и потому, что она была моложе его почти на десять лет и что он понимал всю призрачность каких-либо надежд в его теперешнем положении.

«Неужели и на старости своих лет вновь влюбился, и так неудачно, ибо Вы ужаснейший человек! Поздравляю», — прощанирует он над собой в письмах.

Конечно, он, привыкший к успеху у женщин, немного кокетничает в этой переписке с «бессердечным существом»: «Будем на этюды вместе ходить? Неужели и это Вам не улыбается? Прощайте!»

Но по многих письмах звучит искренняя грусть тужко больного человека.

«Что Вы с удовольствием перечитываете «Fort comme la mort»¹, — пишет он, — не удивительно, вещь чудесная. Вы спрашиваете, что думаю и по поводу того, что женщина приваживаете мужчинам? Я думаю, что это не так. Во всяком случае, это положение обобщать нельзя; если Вы говорите о женщине, выведенной в «Fort comme la mort», то это исключительно. Мопассан изобразил в большом романе женщину, понимающую, чувствующую, что эта ее любовь есть последняя любовь (она очень немолода!), и вот отчего она за нее цепляется всем своим существом. Вы помните, она наблюдает за признаками появления старости — она не хочет показываться больше своему любимому... ей жутко, да и в самом деле жутко! Когда смысл жизни построен на любви, тогда приближение старости — смерть! Старость и некрасота нелюбимы, это трагично, но это правда».

Он сам по-прежнему красив. На него по-прежнему заглядываются на улице, на выставках, в театрах.

«Помню, — пишет Нестеров, — как Левитан, узнав о моем приезде, спустился из своей мастерской, изнеможенный, усталый, но великолепный, в нарядном бухарском золотисто-пестром халате, с белой чалмой на голове...».

Он совсем не стар: в августе 1897 года ему исполнится 37 лет! Но страшная гостья уже нетерпеливо переминяется на пороге.

Вот уже уносит, отрывает;
Размывает камни бережок...

«Напрасно, Тереза, ты так встревожилась моей болезнью, — писал Исаак Ильич сестре в тревожные февральские дни. — Она серьезна, но при известном благоразумии с ней можно долго жить».

При известном благоразумии... Этот товарищ Левитан может только другим рекомендовать, но не себе.

«Сделай все возможное, — упрощает он заболевшего той же весной Чехова, — поезжай на кумыс, лето прекрасно в России, а на зиму поедем на юг, хоть даже в Nervi... Я уверен, если ты и лето и зиму проведешь хорошо, все пройдет, и врачам не придется торжествовать».

Но ведь несколькими месяцами ранее он писал из того же Нерви: «Зачем ссылают сюда людей русских, любящих так сильно свою родину, свою природу, как я, например?! Неужели воздух юга может в самом деле восстановить организм, тело, которое так неразрывно связано с нашим духом, с нашей сущностью?! А наша сущность, наш дух, может быть только покоен у себя, на своей земле, среди своих,

¹ «Сильна, как смерть» — название романа Ги де Мопассана.

которые, допуская, могут быть мимутами неприятны, тяжелы, но без которых еще хуже. С каким бы восторгом я перенесся в Москву! А надо сидеть здесь, по словам докторов (съешь их волки!). Хотя, если я буду и дальше тосковать, и возьму и возвращусь, пусть хоть околею!»

«Добраться бы до Трехсвятительского переулка, а там, что будет, то будет», — пишет он и Е. А. Каравкиной.

Пройдет полгода, и те же ноты послышатся в письмах Чехова из Ниццы: «...право, становится уже совестно. Смотрю я на русских барынь, живущих в Pension Russe, — рожки, скучны, праздны, себялюбиво праздны, и я боюсь походить на них, и все мне кажется, что лечиться, как лечимся здесь мы (то есть я и эти барыни), — это противный эгоизм».

«Натура Левитана, страстная, кипучая, его темперамент мало способствовали тому, чтобы парализовать болезнь, чтобы можно было оттянуть развязку», — говорит Нестеров.

«Сижу теперь у подножия Mont Blanc и трепещу от восторга! Высоко, далеко, прекрасно! — пишет Левитан 6 мая 1897 г. — Возвратившись на вершину Mont Blanc, уже можно рукой коснуться неба! Сделал глупость: чтобы написать ледник, вообразился высоко на гору и испортил себе сердце. Завтра еду в Наугейм, ибо мне все-таки не очень хорошо. Одно время было даже настолько плохо, что хотел ехать обратно в Россию, умирать».

На альпийскую гору — после того, как ему велено избегать даже лестниц!

«При известном благоразумии... можно долго жить».

Но... можно ли при этом рукой коснуться неба?

«Я бы еще примирился, если б болезнь, лишив меня многих радостей в жизни, оставила хоть возможность работать, — пишет Левитан А. Н. Бенуа, — а то так рано складывать оружие больно».

Однако любое смирение дается ему трудно. И под личиной амикошонской развязности в его письмах к Чехову проступает боль:

«Согрешил здесь — и чувствую себя вновь печально, — пишет он уже из России. — Видно, совсем надо отказаться от любви и только смотреть, как друзья совокуцляются!

Горько до слез!»

Когда смысл жизни построен на любви, тогда приближение старости — смерть...

Но есть одна, первая и последняя любовь, не изменяющая и в старости, самая великая, самая трудная, самая отчаянная... и самая непознающая.

«Хотел было вступить в законн[ый] брак с «музой», да она, подлая, не хочет! Мне очень хотелось бы родить хоть на мален[ьком] доскутке холста Mont Blanc, да без музы ничего не выходит. Серьез-

но, пытался несколько раз писать — ни к черту!» (из письма к Чехову, 5 мая 1897 г.).

«Нередка совокупаюсь (с музой, конечно), и хорошо, — кажется, забеременела. Что-то родит?» (из письма к Чехову, 29 мая 1897 г.).

«Муза стала вновь мне отдаваться, и чувствую себя по сему слушаю отдаленно» (из письма к Чехову, 17 октября 1897 г.).

О бесконечно любимом часто говорит с впуском грубостью.

«Поздней осенью, в хмурый и дождливый день, хоронили Саврасова, — вспоминал художник П. В. Сизов. — Публики не было, да ее и не ждали. Собрались только художники да зеленая молодежь художественных школ. Во дворе городской больницы, на Кадужской улице, у маленькой церкви, группа людей стояла у входа в ожидании панихиды. Одним из последних приехал И. И. Левитан. Он был печален, его неподдельная грусть резко проявилась в среде оживленных художников. После первых приветствий он отошел в сторону от всех, привлеченный далекой панорамой Воробьевых гор, дивным пейзажем тоскайных равнин и красотой шумящего города с трубами фабрик и лентой Москвы-реки».

Алексей Кондратьевич был добр к нему, утешал: «Нужда в молодости нужна: без нужды трудно трудиться, трудно художником сделаться». Мягко посмеивался над влюбчивостью, скрытой страстью, которую уже тогда в Училище угадывал в Левитане: «Надо быть всегда влюбленным. Если этого долго нет, что делать — душа вынута». Прощал ему отлучки: «Это ничего, это не вздор, он там думает».

Глаза Левитана видели уже не золотой осенний убор Нескучного сада, а веселые мартовские лужи, первую зелень в Оставкине, молодых товарищей — Костеньку Коровина, с которым потом то сводила, то разводила жизнь, Аладжалова, вдруг заподозрившего впоследствии, что Левитан списал у него Плёс, и насмерть с ним поссорившегося, молодого Часованикова, накувшего где-то в провинции.

Теперь Алексей Кондратьевич лежал, смежив глаза, с лицом усталого богатыря. Не было видно его худых сапог, обтрепанной одежды, о которой с ужасом рассказывали те, кому случалось встретить его в последние годы.

Лежал, как богатырь Святогор, надорвавшийся при попытке поднять «земную тигу».

Левитан чувствовал себя плохо и долго колебался, идти ли на похороны.

В конце концов, если бы он не пошел, это была бы не самая большая его вина перед Алексеем Кондратьевичем. Вина его, Коровина и других саврасовских учеников, которые предоставили старика соб-

ственной участи, кто из ложной деликатности, кто из боязни лишней раз заглянуть в те страшные жизненные подвалы, где сгинул их наставник.

Быть может, они пугливо отворачивались от мыслей о судьбе Саврасова потому, что она была грозным напоминанием о том, что подстерегает их самих в случае неудачи.

Саврасов же был горд и никогда не обращался к своим ученикам за помощью. Встречи их были чисто случайными, да и тут он старался их избегать.

Кто знает, что он думал о своих былых итецах! Радовался их успехам? Горько завидовал? Презрительно огорчался их невниманием? Или равнодушно-устало извинял их?

И вот: «Не стало художника А. К. Саврасова, не стало одного из самых глубоких русских пейзажистов», — как начал Левитан статью, появившуюся 4 октября 1897 года, неделю спустя после похорон.

«Я, между прочим, нустился тоже в прессу: на днях напеч[атал] в «Русск[их] вест[ях]» заметку о умершем недавно художнике Савра[сове]. Каково? Слава Мильнада — твой — не дает мне сна!» — так, с напускной развязностью, известил Левитан об этом событии Чехова.

Однако при всей своей краткости статьи «По поводу смерти А. К. Саврасова» является значительным фактом в биографии ее автора уже потому, что это — единственное печатное выступление Левитана.

Велики должны были быть побудительные причины, по которым художник решился прервать свое всегдашнее молчание.

В первую очередь эту статью продиктовало ему сознание долга и, может быть, неоплатной вины перед покойным. Это была его, пусть бесконечно запоздалая, дань учителю и старшему другу.

К тому же Левитан понимал, что исчезающий из художественной жизни Саврасов многим уже кажется величиной мифической. Выросло целое поколение, не видевшее на выставках его картин, хотя художник был еще жив.

Статья написана очень обдуманно. Автор не впадает в соблазнительные для газетчиков и читателей определенного рода «материя» относительно жителя-бытия покойного. «Здесь не место разбирать те причины, в силу которых он ушел с арены живописи, скажу одно: жизнь его за последние 15—20 лет была беспросветна и трагична», — строго, скорбно и лаконично пишет Левитан.

Сам уже знаменитый художник, вымыслющий подражания, он с первых строк статьи объявляет себя «учеником и поклонником» покойного.

Быть может, в миниатюрном очерке истории русского пейзажа, занимающем один газетный абзац, Исаак Ильич оказался не совсем

справедлив к некоторым предшественникам своего учителя. Не все они были люди «так сказать, совершенно беспочвенные», не все «искали мотивов для своих картин вне России, их родной страны, и главным образом относились к пейзажу, как к красивому сочетанию линий и предметов». Тут Левитан разделил некоторые представления своего времени, когда исследование отечественного искусства находилось еще в зачатке.

Зато характеристика самого «героя» статьи на редкость точна и выразительна.

«Саврасов, — пишет Левитан, — радикально отказался от этого отношения к пейзажу, набирая уже не исключительно красивые места сюжетом для своих картин, а, наоборот, стараясь отыскать и в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу. С Саврасова пошла лирика в живописи пейзажа и безграничная любовь к своей родной земле».

В этих строках, конечно, не только запечатлен портрет учителя, но и выражены заветные убеждения ученика. Ведь о его собственных картинах можно сказать теми же словами, которыми говорит Левитан о знаменитых «Грачах» и «Могилах на Волге»:

«Какая простота! Но за этой простотой вы чувствуете мягкую, хорошую душу художника, которому все это дорого и близко его сердцу... в этой простоте целый мир высокой поэзии».

«Вешком учителю» назвал эту статью один из биографов Левитана. Однако, когда ее читаешь, что-то в тебе восстает против этого красивого уподобления.

Вероятно, довольно горькие ощущения испытывал Левитан, думая об умершем.

Но все это осталось скрытым от посторонних глаз. Левитан заговорил не для плаксивых покаяний. Он даже как-то намеренно четок и строг, сразу очерчивая перед читателем свою задачу: «...хоть кратко определить то значение и влияние, какое имел Саврасов в русском пейзаже».

И его «исторический обзор» этого рода живописи и его характеристика саврасовских картин завершаются категорическим выводом: «Да, покойный Саврасов создал русский пейзаж, и эта его несомненная заслуга никогда не будет забыта в области русского художества».

Венки, дар чувствительных душ, вянут. Левитан же заботился о том, чтобы увековечить память умиравшего в неизвестности и заброшенности художника.

«Конечно, не в газетной заметке можно дать характеристику такого большого художественного явления, каким был покойный Саврасов. Это — дело историка русской живописи...» — такими словами

предварял Левитан свои размышления. Но сама эта заметка закономерно обернулась драгоценными строчками летописи отечественного искусства.

Противоречия внутри Товарищества передвижных выставок с годами усилились. «На арену социальных столкновений выходит рабочий класс, поднимается новая волна освободительного движения. Старым жанристам, на глазах которых происходили все эти перемены, становилось все труднее разбираться в окружающей действительности. Их произведения заметно теряют убеждающую силу и широту идейных обобщений. Мельчает тематика их жанровых картин. Сентиментальность и анекдотизм все чаще заменяют собой суровую правду ранее созданных образов» («История русского искусства», т. X, 1968, стр. 44).

И это было не случайно.

Завершение предшествующего исторического этапа, определившегося развитием революционно-демократической и народнической идеологии, породило необходимость проверки, а порой переоценки многих социально-политических, философских, моральных и эстетических идеалов.

Среди них, вполне естественно, оказались и многие наивно-утилитарные положения народнической эстетики, сводившие роль искусства к иллюстрации, обходившие или даже резко осуждавшие такие явления искусства, которые не укладывались в рамки этих теорий.

Мы уже говорили о предсмертных тревогах Крамского. В начале же 90-х годов появляются «Письма об искусстве», «Заметки художника» и другие статьи Репина. И при всех их неточностях, переклестах и полемических крайностях автор был глубоко прав, когда отстаивал самостоятельную ценность пластики и живописи в изобразительном искусстве.

Особенно остро ощущали это молодые художники.

«Точно пробудилось какое-то неясное, может быть, еще мало выраженное, но уже ощутительное сознание необходимости чего-то нового, потребности освежить затхлый воздух, — писала в 1890 году Е. Д. Поленова. — Все чувствуют, что подходит время каких-то перемен... Одни ищут, как бы устроить дело на новый лад, другие, напротив, думают о том, как бы только изгнать ненавистные повсюду, незаметным образом вкрапившиеся в их среду, и огородить себя от них вперед, чтобы защитить свои традиционные «здоровые» взгляды и принципы от того нового, бессмысленного вздора, что вносит подрастающее поколение художников в искусство».

Слова о «вздоре» сказаны, конечно, иронически.

Поленова, видимо, имеет в виду ту явную оппозицию всяким новшествам, то стремление оградить себя от какой-либо критики, которые так очевидно высказались тогда в изменении устава Товарищества: отныне все дела должен решать Совет, а в него могут быть избираемы лишь члены-учредители Товарищества, не покидавшие его с момента основания.

Реши уже в 1887 году на время покинул Товарищество, возмущенный его консервативно-формалистическими методами: «...я бежал из Академии от чиновников — у нас возникла своя бюрократия», — объяснил он свое решение.

Теперь он вышел снова и уже надолго.

Молодые московские художники — вернее, все еще числившиеся в молодых, в «экспонентах» Товарищества, — не хотели смириться с тем, что их совершенно лишают права участвовать в определении судеб картин.

В 1890 году Серов, Коровин, Поленова, Левитан, Архипов, Пастернак адресуют общему собранию Товарищества петицию. Указывая, что доля участия экспонентов на выставках все более возрастает за последние годы, они выражают естественное, как им кажется, желание «стать более, чем пассивными наблюдателями судьбы своих картин, представленных на суд Товарищества». Их просьба очень скромна: «...не найдет ли Товарищество своевременным допустить к баллотировке экспонентских картин членами и тех экспонентов, художественное направление которых, через их неоднократное участие на выставках, успело достаточно определиться».

Несмотря на свою умеренность, это заявление вызвало бурю на общем собрании Товарищества в марте 1891 года. Поддержали «петицию» лишь Поленов, Н. Ге и П. Брюллов.

«Ответ на заявление экспонентов, — писал Поленов жене, — был предложен Ярошенко, смысл его выражается словом — «молчать», а Прянишникова, который был принят большинством, — «убирайся к черту»...»

Однако все же определенное воздействие петиция оказала. Товарищество пошло на известный компромисс. Картины экспонентов на сей раз рассматривались с небывалой благожелательностью, а сам состав Товарищества пополнился десятью новыми членами, в том числе Остроуховым, Светославским, Архиповым и Левитаном. Правда, проявившие особенное упорство в отстаивании экспонентских прав и даже не приславшие своих картин Серов, Сергей Иванов и Ярцев были приняты в Товарищество значительно позже.

«Как мне приятно слышать про Левитана, что он в хорошем настроении, хочет работать и доволен тем, что был на обеде, — писал Поленов жене после традиционного торжественного обеда передвижников. — И я остался доволен обедом и тем, что приняла так много

молодежи. Действительно, почувствовалась возможность обновления, какой-то молодостью повеяло...»

В следующем, 1892 году Поленов при поддержке Архипова, А. Васнецова, Левитана и некоторых других добился права для наиболее сильных художников-экспонентов выставлять две картины вообще без жюри, как и равноправным участникам Товарищества.

«Интересно было видеть на собрании свежее веяние в затхлой атмосфере Маковских и Савицких», — делился он впечатлениями с женой.

Однако консервативно настроенная верхушка продолжала препятствовать всяким новым начинаниям. На том же собрании Маковский решительно восстал против приема в Товарищество... женщины.

С глухой неприязнью относятся многие «апробированные» члены Товарищества к молодым художникам, высказывая пренебрежение к характеру их дарования. Например, Левитан был глубоко задет тем, что К. В. Лемох, стояв перед картиной «Над вечным покоем», сказал:

— Как жаль, какое большое полотно, сколько труда положено художником — и все для простого пейзажа!

Иные наклонности некоторых ветеранов Товарищества принимали совсем уже неприличный характер.

В дневниковых записях Киселева за февраль 1893 года сохранилось упоминание о «мистификации Поэна по поводу Автокольского и Левитана». Небезгрешен по части шовинистических выхонок был В. Маковский. Письмо А. Васнецова И. Остроухову, написанное, видимо, в марте 1898 года, показывает, какой остроты достигал разлад в Товариществе:

«Ну что, едвал ты нынче на наше общее собрание или нет? Я бы тоже не поехал, если б был в Москве. Очень уж памятна прошлогодняя *Дрейфусовская кампания* в лице нескольких наших стариков».

Сравнение «стариков» с вдохновителями знаменитого в ту пору дела Дрейфуса достаточно колоритно.

Между тем как раз молодой «резерв» передвижничества — Константин Коровин, Левитан, Нестеров и Серов — возбуждали наибольший интерес у группы юных петербургских художников и ценителей искусства, которой суждено было вскоре шумно выступить на сцену.

«...Все мы уж если кого почитали среди русских художников, — пишет об этом времени в своих мемуарах Александр Бенуа, — так это тех самых участников передвижнических выставок, которые выдвинулись за последние десять лет и которые в своем творчестве, не объявляли никаких лозунгов, реализовали на деле многое и самое существенное из того, что мерещилось нам в качестве идеалов современной живописи. Самые эти идеалы образовались (сложились) из

тех впечатлений, которые мы из года в год получали не столько от маститых столбов передвижничества, сколько от художников более молодых — почти наших сверстников».

Было бы, разумеется, неверно возлагать, так сказать, ответственность за эти идеалы нового петербургского кружка на названных выше художников. Да и сами идеалы эти не отличались особенной отчетливостью. И в ту пору и много лет спустя создатели кружка признавали, что он никогда не имел определенного зафиксированного направления: в нем, по их словам, царили «свободный, почти капризный» вкус, «праведное, но мало сознательное желание проявить свои силы, поддержать все то, что обладало талантом».

Этими своими особенностями «вольной академии» он был обязан и своему полудомашнему происхождению: одни были родственниками, как Бенуа и Лансере, Дигилев и Философов, другие — однокашниками (Бенуа и Нувель, Философов и Сомов).

Но при всей неясности их общей программы, при резких выпадах против надоевшего «направленчества» передвижников члены кружка действительно сумели верно оценить расстановку художественных сил. Нельзя сказать, чтобы они особенно опередили время в своих оценках: так, например, творчество Врубеля долго оставалось непонятым и для них. Однако среди уже выдвинувшихся художников они поддержали как раз тех, кому явно недоставало любви и признания в передвижническом кругу.

«Большой почитатель Левитана, Серова и меня», — аттестует С. П. Дигилев в одном из тогдашних писем Нестеров. Действительно, в первых же своих статьях, посвященных участию русских художников на европейских выставках, Дигилев пишет: «...повипись «Тихая обитель» Левитана, или его же «Над вечным покоем», или «Сергий Радонежский» и «Монахи» Нестерова, — мы заставили бы их (европейцев. — А. Т.) посчитаться с нами и согласиться, что в нас есть своя нетропуемая еще поэзия».

С восторгом отзывается о Левитане Бенуа: «...это поистине человек, который водит тебя гулять, иногда в калошах, иногда под палящим солнцем, но всегда по таким местам, где чудно пахнет свежим воздухом, снегом, сухими листьями и распустившейся березой. Обыкновенно же пейзажисты пишут пейзажи, и они пахнут маслом».

Именно Бенуа в 1896 году содействовал тому, что несколько изблюбленных им и его друзьями художников, в частности Левитан, получили приглашение участвовать в известной выставке «Сецессион» в Мюнхене.

На следующий год Дигилев начинает переговоры с художниками о возможности «объединиться и как сплоченное целое занять место в жизни европейского искусства». Поначалу он не ставит никаких особых условий для этого объединения и начинает с пригла-

шения принять участие в выставке, которую собирается организовать в 1898 году.

Зная состояние тогдашней художественной жизни, можно было не сомневаться, что этот призыв возымеет действие.

«Скажу Вам откровенно, — признавалась несколько позже Е. Д. Поленова Стасову, — что Дягилев закупает меня и многих других близких мне художников тем, что его главное стремление выйти в области искусства из той ужасной спотворной рутинной, в которой очень многие любят оставаться. Что выйдет из всех его начинаний — не знаю, очень может быть, ничего — это весьма возможно, все-таки усилие его мне симпатично».

«Ни Серов, ни К. Коровин, ни Ап. Васнецов, насколько мне известно, еще не думают уходить с передвижной, но, очевидно, им там тесно», — писал критик «Нового времени», стараясь объяснить присутствие картин некоторых членов Товарищества передвижников на Выставке русских и финляндских художников, открытой Дягилевым в январе 1898 года.

Стасов и многие другие критики удивлялись тому же обстоятельству и негодовали на тех, кто «дали себя соблазнить», поддержали своим художественным авторитетом и дягилевскую выставку и вскоре, в том же году, созданный им же журнал «Мир искусства».

Между тем в поведении «изменников» была определенная логика. И, собственно говоря, никакой замены здесь не было.

Характеризуя творческие устремления Серова, Коровина и Левитана, современный исследователь Г. Стернин пишет:

«...Возникают художественные взгляды, хотя во многом и полемизирующие с творческими позициями передвижников и настаивающие на важном самостоятельном значении красоты и «отрадного» в искусстве, но отнюдь не противостоящие передовым принципам русской художественной культуры, а лишь отражающие ее новый важный этап».

Молодым живописцам оказалось в какой-то мере «по дороге» с «Миром искусства» потому, что исторически, объективно эта группа, при всех полемических крайностях, допускавшихся ее членами, выступила за высокую художественную культуру как за непременное условие существования искусства вообще.

«Девиз наш: талантливая индивидуальность, так как только она заставляет двигаться вперед искусство», — провозглашал Дягилев, говоря о программе журнала.

На первый взгляд это настораживает. Но ведь это — реакция на то «господство лавки и промышленности», о котором с тревогой писал еще Герцен, наблюдая за европейской жизнью середины XIX века.

«Искусству не по себе в чопорном, слишком прибранном, расчетливом доме мещанина, — говорил Герцен в «Концах и началах»... —

искусство чувствует, что в этой жизни оно сведено на роль внешнего украшения, обоев, мебели, на роль шарманки...».

Современники вспоминают, что Врубель охотно читал в кругу друзей андерсеновскую сказку о соловье, о том, как императорский двор предпочел пению настоящей птицы однообразные ругавы его искусственного двойника и как «живого соловья объявили изгнанным за пределов государства».

В устах художника, обреченного на долгое непонимание, сказка эта приобрела особенно трагический смысл, заставляя задуматься об участи, уготованной искусству в резко изменяющемся мире.

Отставание роли художественной индивидуальности, ее права на оригинальное, нестандартное видение мира в этих условиях становится совершенно естественным, хотя в своем крайнем выражении может тяготеть и к предельному субъективизму и индивидуалистическому самоутверждению.

«Когда передвижники, выступая, просто не заметили значения в искусстве индивидуума и ценности его как раз с точки зрения качества осуществления идейной платформы, они нанесли ущерб своей же идейности», — писал уже в наши дни композитор Б. В. Асафьев, много и плодотворно размышлявший над проблемами живописи. И тут невольно вспоминаются ранее приведенные слова Достоевского об опасности «направления» для его же «направленческих» целей.

Страстно высказался на этот счет, если верить воспоминаниям журналиста Лазаревского, и Левитан.

Он явно сомневался в долговечности такого искусства, которое наивно следует пожеланиям советчиков вроде чеховской Лидии Волчанкиной («Дом с мезонином»), требующих от живописи «пользательности», «как от каких-то минеральных вод или декокта», по раздраженному замечанию Левитана.

Его очень тревожили, что проявлявшиеся в творчестве многих его коллег «шарочность» и правоучительность, мелочный дидактизм, «указующий перст» портит вкус и ослабляют непосредственное эстетическое чувство зрителя.

Это, однако, не критика со стороны, какой были высказывания новых петербургских знакомых художника, чувствовавших себя новым поколением, призванным сместить «устарелых» передвижников.

Это во многом и самокритика, ибо Левитан ощущал, что ему «тесно» не только в Товариществе, но и в пределах усвоенной им самим манеры.

«Ничего почти не работаю, — признавался он 16 июня 1897 года Е. А. Карзинкиной, — недовольство старой формой — [так] сказать — старым художественным пониманием вещей (и говорю в смысле живописи), отсутствие новых точек отправления заставляет меня чрезвычайно страдать».

Глухой отголосок этих размышлений звучит и в письме, написанном поэтом, 29 июля 1897 года к М. П. Чеховой.

«Мало работаю — невероятно скоро устаю. Да, израсходовался и вконец, и вечно жить дальше! Должно быть, довел свою песню».

За мыслью о своем физическом угасании словно бы брезжит и иное...

«Дуетса, фыркает, проповедует новые формы, — говорит Григорий и «Чайке» о Третьякове. — ... Но ведь всем хватит места, и новым и старым, — зачем толкаться?»

Но как быть, если «новые» и «старые» формы сталкиваются в самой душе художника?

Как быть, если в этой душе звучат порой запальчивые третьяковские монологи: «Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его!»

— Ни себя! — звучит порой в левитановской «редакции» этого монолога.

«По общему мнению, и даже на выставках среднего качества, и если есть мои работы, чувствую себя ужасно, но то, что я увидел на международной выставке, превзошло мои ожидания, — рассказывает Левитан А. Н. Турчаниновой о новой дигалевской выставке в январе 1899 года. — Представь себе лучших художников Европы и в лучших образцах!»

Я был потрясен. Свои вещи — я их всегда не люблю на выставках — на этот раз показались мне детским лепетом, и я страдал чудовищно».

Но Левитан еще раз доназывает, что он — не Третьякову чета. Какое внезапное заключение выводит он в этом письме из всего виденного и выстраданного:

«Прошло два дня, в которые я не выходил с выставки, и в конце концов я начал чувствовать себя очень хорошо. Русских художников высклани на этой выставке и на пользу, на большую пользу».

...Очень поучительно, и теперь, пережив, я как встрепанный. Хочется работать, в голове тьма всяких художественных идей, вообще прекрасно. Пускай и телесно устал, но я духом молодею».

Вот тебе и «довел свою песню»! Напротив, это, скорее, дальнейшее обострение художественной восприимчивости, расширение кругозора, «борьба в какую-то новую, пусть еще не совсем ясную дорогу».

Еще не так давно, по свидетельству С. Глаголя, Левитан встретил «Стога сена» Клода Моне «с таким же враждебным недоумением... как и все старшее поколение русских реалистов». Но вот один из московских друзей художника, доктор Троицкий, столкнулся

с ним на дягилевской выставке 1899 года и стал вслестически порицать эту картину. На этот раз Левитан с ним не согласился:

— Не говорите, не говорите, здесь что-то есть... — повторял он.

Во время первой заграничной поездки Париж скорее озадачил и насторожил, чем привлек его.

«Чудесного масса в искусстве здесь, но также и масса крайне психопатического... Сам Париж крайне красивый, но черт его знает, — и нему надо привыкнуть, а то как-то дико все», — писал он Чехову 10 марта 1890 года.

Теперь же он пишет почти дифирамб в честь этого города: «Быть среди сто[ю]щих людей, да еще в Париже, городе, живущем си[ль]ной художест[венной] жи[з]нью, — все. Тут-то и есть центр тяжести всего благ[а] работать в Париже. Заснуть нельзя здесь, мысль постоян[но] бодрствует, а художник растет. Одно то, что видите много прекрас[ных] произ[ведений], — вот уже рост понимания. Вы наслажд[аетесь] Monet, Cazin, Rénard, а у нас Маковский, Волков, Дубовский и т. п.»

Конечно, есть тут и некоторый полемический пережест: и Дубовский не так-то плох, и сам Левитан провозводит на свет отнюдь не «сребяческий лепет», и все творчество современных автору письма русских художников совсем не сливается в нечто уныло-тусклое. Еще год назад, на мюнхенской выставке «Сецессион», Левитан «остался очень доволен видом наших российских продуктов», как он сообщал Дягилеву.

Есть какая-то чуточку болезненная жадность в тогдашнем интересе Левитана к некоторым входившим в модный культурный обиход именам и явлениям.

«Читал ли ты что-нибудь д'Аннуцио? — спрашивает он у Чехова. — Дивный писатель, захлебываюсь, читаю».

«Лежу целые дни в лесу и читаю Шопенгауэра», — пишет он Дягилеву, замечая при этом, что слишком любит природу, чтобы заразиться пессимизмом этого философа.

Однако было бы ошибкой искать причин новых творческих поисков Левитана лишь во влиянии пришлой живописи или литературы, как это сделал в свое время Александр Бенуа.

Важнейшие творческие импульсы давала Левитану сама русская жизнь, а в частности — русское искусство.

Год 1898-й был не только годом фактического становления группы «Мира искусства», но и годом рождения Художественного театра, оказавшего огромное революционизирующее воздействие и на все роды искусства и на само зрительское восприятие и сцены и многих дотоле остававшихся «не открытыми» произведений. И эту роль Художественного театра можно в известной степени уподобить той заслуге «Мира искусства», которую Б. В. Асафьев определил как «освобожд-

деше русского искусства от «аскетических щей» и переноситание «глаза».

Характерно в этом смысле и отношение Левитана к спектаклям Станиславского и Немировича-Данченко.

«Был два раза у Станиславского. Талантливые ребята!» — сообщает он Чехову 27 ноября 1898 года, в первые месяцы еще непрочного существования театра.

М. П. Чехова вспоминала, что Левитан говорил ей о «Царе Федоре Иоанновиче» как о выдающемся событии и все звал пойти посмотреть спектакль.

На знаменитой премьере «Чайки» Левитан не был и увидел пьесу только через несколько дней, 8 января 1899 года.

«Скажу одно, — писал он Чехову, вернувшись домой. — Я только ее по[ял] теперь. В чтении она была не особенно глубока для меня. Здесь же отлично, тщательн[о] сретовани[а], любовно поставленная, обработанная до мельчайших подробностей, она производит дивное впечатление. Как бы тебе сказать, я не совсем еще очухался, но сознаю одно: я пережил высокохудожественные минуты, смотря на «Чайку»... От нее веет той грустью, которой веет от жизни, когда всматриваешься в нее. Хорошо, очень хорошо!»

Среди тогдашнего художественного окружения Левитана заметно выделяется личность Валентина Александровича Серова.

Это вообще одна из обаятельнейших фигур русского искусства, хотя само это слово «обаятельнейший» на первый взгляд совсем не подходит Серову.

Далеко не все знали его в пору молодости, в Абрамцево, талантливейшим импровизатором и актером «домашней» сцены, где он одинаково виртуозно подражал звериным голосам и исполнял роль... восточной танцовщицы. Большинству Серов запомнился сдержанным, молчаливым, даже хмурым.

«До момента, когда он начинал кого-либо оценивать, любить и уважать, — писал Александр Бенуа, — Валентин Александрович вполне заслуживал эпитет сумрачного, чуть не «озлобленного» мизантропа, «буки», а часто он мог сойти и за просто невоспитанного, невежливоего человека. Вообще не разговорчивый, он уходил в обществе новых людей в какое-то угрюмое молчание, едва отвечая на вопросы и лишь изредка (не расставаясь с сигарой) процеживал сквозь зубы свое мнение, облаченное в крайне лаконическую форму».

Но даже решительно расходившийся с ним во вкусах Стасов был восхищен тем «гордым, смелым, глубоким и непобедимым чувством правды», которое выказывал Серов во многих своих поступках. Это чувство было главным в характере Валентина Александровича, Антона, Тоши, как его звали близкие; оно определяло и его художническую самостоятельность, и его полетные искания, и весь его склад

как человека и гражданина, как бы он ни недолюбливал последнего слова, казавшегося ему слишком «громким».

«Все, что делает Серов, исполнено благородной скромности и тишины», — писал о его характере современник. А один из близких людей после смерти художника сказал: «Кто не знал Тошу, тот имеет худшее представление о людях».

Имя Серова современники часто в разных комбинациях сочетали с левитановским.

«Серебряные дни» Серова — деревенский выгон сдохшими лошадками, завесенная снегом аллея в усадьбе, осенняя полянка, насушенный стог сена подле сарая — прекрасно дополняют левитановские песни без слов, — писал критик Сергей Мановский. — Как-никак, им обоим принадлежит слава родоначальников целой плеяды пейзажистов».

«Вряд ли кто-либо другой, кроме Левитана, мог равняться с В[алентином] А[лександровичем], как поэт уходящих в простор осенних полей, томительно нависшей октябрьской мглы», — писали после смерти Серова.

«Серов наряду с Левитаном шел своей дорогой...» — говорилось в другом некрологе.

«Серов — это Левитан жанра, — утверждалось в третьем. — В его портретах живет та же душевная простота. Так много интимной прелесть и очарования, и проникновенности в самое святое-святое души».

На выставке в Московском обществе любителей художников в 1888 году Серов не только получил награду за свой знаменитый портрет Веруши Мамонтовой («Девочка с персиками»), но и соперничал с Левитаном за премию по пейзажу.

Зимой 1892/93 года Серов написал портрет Левитана, который сразу при своем появлении на Передвижной выставке вызвал восторженные похвалы в печати как «необыкновенно жизненный». Нестеров отзывался о нем как «о чудном портрете».

— Серов — замечательный художник, — говорил по поводу этой картины Левитан, — и уверен, что мой портрет его работы будет потом в Третьяковской галерее.

Так оно и случилось, хотя сам автор, невероятно требовательный к себе, не находил этот портрет удачным.

Портрет писался той трудной для Левитана зимой, когда он только что получил разрешение вернуться в Москву. Некоторые биографы считают, что «Серов бросил вызов двору, создав восхитительный портрет изгнанника».

Думается, однако, что это чересчур смелое предположение.

Скорее, можно догадываться, что Серов как бы отводил душу в этом портрете, отдыхая от официальных и частных заказов. Ведь как

раз тогда он писал картину «Император Александр III с семьей».

Царю было скучно позировать, и в качестве величайшего одолжения Серова пригласили в Гатчину, чтобы он хотя бы мимоходом смог увидеть свою «модель». На какой-то лестнице он ждал выхода государя, и тот, заметив художника, как рассказывают, нарочно замедлил шаги.

Ироничный Валентин Александрович называл этот эпизод не иначе как «царские смотрины». Кроме этого, он за три сеанса должен был запечатлеть великого князя и двух великих княжон.

Можно себе представить, как это раздражало и тиготило Серова, любившего подолгу присматриваться к своим «моделям», выведывая их характер, их «внутреннее лицо».

Он говорил, что для него «любое человеческое лицо, которое перед ним стоит, настолько сложно и настолько своеобразно, что он всегда в нем находит черты, достойные художественного воспроизведения, иногда положительные, а чаще отрицательные...».

В Гатчине же с ним обошлись, как с фотографом.

То ли дело — писать Левитана! Прибрел себе в Трехсвятительский переулок, кивнул головой Афанасию — слуге художника, удержал его от порыва «доложить», со вкусом выкурил сигару и — подобоистрастнейшим голосом:

— Ваше сиятельство, позкалуйте!

И, легко входя в игру, со второго этажа царственно медленно движется «модель», а внизу в почтительных позах — «придворные»: Серов и Сергей Тимофеевич Морозов, хозяин особнячка и друг художника. Не он ли снял фотографию, запечатлевшую один из этих многочисленных сеансов?

Свой круг, почти своя семья... «Морозов и Левитан» — была подписана одна из телеграмм, которыми поздравляли друзья Серова и его «молодую» три года назад.

Остры глаза Серова... Что высматривает он сейчас в своем давнем знакомом? Чем-то его портреты сродни тем метким кличкам и прозвищам, которые, по выражению Гоголя, народ «взламывает сразу, как паспорт на вечную поску».

Недаром, рекомендуя своего бывшего ученика для работы над портретом, Репин дипломатично предупреждал: «Вы будете иметь прекрасную художественную вещь, которая Вам будет представлять с симпатичной, но без всякой лести, стороны, дорогого Вам человека...» (курсив мой. — А. Т.).

Серов завидно объективен. Он едва ли не самый близкий друг Константина Коровина (у Мамонтовых их одно время звали «Коров» и «Серовин»). А между Коровинным и Левитаном уже давно черная кошка пробежала. Дело доходило до бурных объяснений, когда, например, Коровин однажды надумал в присутствии совершенно по-

сторонних людей упрекать своего бывшего одноклассника в заимствовании.

Как живописец Серов порой поддается влиянию коровинской манеры, но иные человеческие слабости приятеля не находят у него поддержки.

Так и теперь: Левитан увиден серовскими глазами и в сравнительно редком у этого портретиста «положительном» освещении.

Незадолго до этого Серов написал портрет Коровина, веселого и беспечного, небрежно одетого, в свободной позе расположившегося на диване. Его Левитан — совсем иной: строгий, элегантный, положивший на ручку кресла руку так, что видна ее красивая кисть. И в то же время — усталый, с куда-то ускользающим взглядом, с тяжелыми тенями, проступающими чуть ли не на всем лице.

Через несколько лет художника сфотографируют, видимо, после работы, летом, на ступенях террасы. Он будет захвачен объективом почти врасплох, без ширкака, в измятой одежде, с перекрученными, съехавшими носками, а лицо и выражение — почти те же, что и на серовском портрете, разве что лбом на руку падет, устал...

У Серова Левитан словно бы в двух планах: красивый, изящный, знающий об этом, и в то же время погруженный в какую-то свою вечную, неотвязную, невеселую думу.

А. Н. Бенуа считал, что Левитан долго не мог разобраться в нахлынувших на него в 90-х годах впечатлениях от живописи барбизонцев и «главнейших» импрессионистов и что «окончательно он в них разобрался при помощи своих ближайших друзей, в особенности Серова...».

Однако Бенуа высказывал это лишь как предположение. Ближе к истине другое, более раннее его размышление:

«...Москва дала в 1880-х и 1890-х годах еще несколько художников, которые способствовали, рядом с Левитаном, созданию русского пейзажа. Все эти мастера были тесно сплочены с Левитаном, и определить их обоюдные влияния невозможно. Это был один общий очаг, в котором горели и зажигались друг об друга разные художественные индивидуальности».

В конце века Серова с Левитаном объединяло и тяготение к «Миру искусства». Серов вел себя решительнее и определеннее. Говоря о выставке русских и финляндских художников 1898 года, критика отмечала, что на ней «слабее обыкновенного был представлен Левитан, приберегший более значительные свои работы для передвижной выставки, с которой он не собирался порывать, тогда как Серов почти не скрывал того, что «передвижники ему надоели» и что его тянет к какой-то иной группировке».

Серов быстро становится своим в «Мире искусства», очень привязывается к Дягилеву и, по словам Грабаря, признается всеми прочими членами кружка «главной творческой силой и наиболее твердой поддержкой журнала».

Левитан тоже явно симпатизирует новой элите.

«Вероятно, образуется новое художественное общество (это самое утешительное за последнее время), образовавшееся на кружка Дягилева, — сообщает он 5 мая 1899 года А. В. Средину, — в нем будут членами Серов, Трубецкой, Коровин, и и мн[огие] дру[гие], пока еще не совсем околелвшие люди».

И когда выходит первый номер «Мира искусства» с вызвавшей множество нападок декларативной статьей Дягилева, Левитан замечает в письме к Остроухову: «Много любопытного в статье Дягилева — не глупый господин!»

Было бы неверно считать, что Левитан просто поддавался на те комплименты, которые расточал ему Дягилев и устно и печатно, тем более что в самой редакции не все были единодушны в конкретных художественных оценках. Д. В. Философов, двоюродный брат Дягилева, менее чуткий к живописным достоинствам картин, преклонялся перед Виктором Васнецовым, а Левитана в сравнении с ним считал «мелкотой». Художники же К. А. Сомов и Л. С. Бакст, а также знаток музыки В. Ф. Нувель утверждали, напротив, что «в настоящее время во всем мире нет известного нам пейзажиста, который по силе равнялся бы Левитану, а о Васнецове, как о большом художнике, и разговаривать не стоит...». Примерно на той же точке зрения стоял и Александр Бенуа.

Левитан остро ощущал, что значительная часть выступлений против поворожденного журнала диктуется самыми низменными побуждениями. Уже разразился громкой статьей нововременец Буренин, и в суворинской газете «остроумно» перекрестили название журнала в «Мир искусства», а издателя — в Гадилева. Уже задетые озорной (и часто опрометчивой, хватающей через край) критикой «мирискусников», художники подняли на каком-то обеде тост в честь Буренина, провозглашая его чуть ли не спасителем русского искусства от нахальных мальчишек. Это Буренина-то, издательски писавшего всего несколько лет назад о Репине и Сурикове! Тут даже один из участников этого торжества не выдержал.

«Ционглинский сказал речь, — писал об этом знакомый Левитана, художник Первухин, — очень горячую и, если хотите, совсем хорошую. Из его слов явствовало, что вышло не совсем хорошо, что выпали в сущности не *vivat*¹ Буренин и *pereat*² Дягилев, а *pereat* все

¹ Да здравствует (латин.).

² Да погибнет (латин.).

новое и свежее в искусстве и *vivat* все старье, изношенные формы рутины, которые по своей пошлости доступны, как проститутки, всякому...»

Можно понять Левитана, когда он, как бы отмежевываясь от Буренина и компании, заявил:

«Я придаю большое значение той кучке наших молодых художников, несомненно талантливых в высшей степени, а главное, очень культурных и образованных людей, что группируются около С. П. Дягилева и его отличного, такого нужного журнала «Мир искусства». Я всей душой с ними и за них».

«Компания эта очень симпатичная,— писал и Нестеров.— В них так много единодушия и хорошей молодости».

Конечно, иные выпады журнала против передвижничества вообще и конкретных художников были очень уж резки. Недаром Серов изображал в одной из своих карикатур Александра Бенуа в виде свирепого орангутанга, бросающего с пальмы огромные орехи в прохожих.

Современники рассказывают, что при появлении дягилевского журнала в кругу передвижников порой происходили сцены, напоминающие знаменитое «коллективное» чтение хлестаковского письма в «Ревизоре».

«Подают свежий номер «Мира искусства» со статьей о петербургской «Передвижной»... Читают вслух: чтение открывает кто-нибудь из молодежи, конечно, со смаком пропалося каждое слово, попадающее не в бровь, а в глаз то Мисодеву, то Волкову, то Лемоху, и т. д. по порядку. Каждый из стариков, когда очередь доходит до него, не выдерживает и сплевывает на пол:

- Мерзавец!
- Подлец!
- Сукин сын!

Однако наиболее честные из них должны были сознаться, что в этих бесшабашных насмешках содержалась и горькая доля истины.

«...Голубчик мой, никуда не годится мой живопись,— писал, например, А. А. Киселев, академик и руководитель пейзажной мастерской в Академии художеств, К. А. Савицкому в 1900 году,— и в этом я глубоко и непоколебимо убежден и вижу это особенно ясно, глядя на мою последнюю большую картину, которую ты решаешься хвалить. А здесь, на досуге, далеко от ослепляющего влияния товарищеской среды... убеждение мое в непригодности моего малевания крепнет еще более и находит подтверждение во многих заметках «Мира искусства» и «Искусства и художественной промышленности...» Конечно, много в этих статьях чепухи, но нередко попадаетея и очень верная оценка. Дягилев и К^о далеко уже не такие бесшабашные прохвосты, как их называют наши застарелые корифеи... Надо быть

справедливым и ценить искусство вообще и талант в особенности гораздо выше, чем направление в искусстве...».

Итак, Левитан «всею душой» с «мирискусниками», и, если он еще медлит открыто присоединиться к ним, тому виной лишь его характер («Надо куда-либо ехать, но я не могу, потому что решение в какую-либо сторону для меня невозможно, колеблюсь без конца»).

Так и объясняют дело сами «мирискусники».

«Я живо помню бурные собрания в редакции «Мира искусства», — писал лет десять спустя Д. Философов, — когда молодежь с непримиримостью и эгоизмом, столь свойственными всякой молодежи, ставила вопрос ребром и требовала от колеблющихся передвижников, чтобы они открыто порвали с прошлым и вышли из Товарищества. Необходимость такого разрыва особенно болезненно отзывалась на покойном Левитане. Его мягкая, вежливая натура вообще не была приспособлена к резким выступлениям, и кроме того, он уже страдал тем недугом, который вскоре свел его в могилу. Всею душой стоял он за молодежь, но резкость ее приемов, отсутствие беспристрастия слишком тяготили его, и он мучительно колебался».

Однако дело все же, видимо, не только в «слабости» Левитана.

«Не в состоянии сделать решительный шаг» был, по отзыву Философова, и Аполлинарий Васнецов. Выше уже приводилось его письмо с резким отзывом о тогдашних коноводах Товарищества, по характеру, чем оно кончалось:

«Что-то будет нынче? Пожалуй, попросят удалиться всех, кто участвует на дягилевской выставке — ну что ж, быть может, и к лучшему, хотя все-таки жаль Товарищества, где уж столько лет работал».

Если же вспомнить, что к «колеблющимся» принадлежал также Нестеров (не говоря уже о Константине Коровине, который не был связан членством в ТИХВ), то черта эта явно перестает быть чьей-либо личной особенностью, а отражает и некий общий художественный кризис и определенную неуверенность в том, что объединение в «Мире искусства» является спасительным выходом.

Уж как Нестеров тяготился той благодушно-мещанской атмосферой, которая поцарилась и на передвижных выставках и в их быту!

«...Ни дать, ни взять, как бывало в старые годы писались программы на медали, — говорил он про одну из исторических картин, — все прилично, все скучно и не талантливо, что же хуже всего — это банальность, это хамское отношение к искусству, это то мещанское искусство, которого, к сожалению, так много в наших церквях».

С тоскою предвкушал он традиционный товарищеский обед, где «бар [он] М. П. Клодт протанцует обычный финский тапед. Кузнецов успешно представит паука и муху. Позен будет рассказывать свои только еврейские рассказы, В. Мановский побренчит на рояле, кто

может, напьется... Словом, будет так, как было при дедах и отцах, хотя отцы и деды жили веселей своих внучат...».

Тут вшору всем сердцем к Дигилеву потянуться, и сначала Нестеров решительно защищает его от нападок: «...тут молодость, тут самонадеянность, тут талант, все это перепуталось страшно, и получилось все же нечто, что может подновить, придавать интерес и энергию... Его петуший задор забавен, тут сквозит молодость, а согласись — молодость, какая ни на есть, — хорошая штука...»

Дигилев умел не только хорошо обставить выставку, но и у себя дома создать особый уют, ту домашнюю атмосферу, которая располагала и к веселой шутке и к серьезнейшим разговорам об искусстве. «Тесная дружба, «одна семья» была предельнейшим качеством молодой и шумной редакции», — свидетельствует один из восторженных посетителей этих сборищ.

«У Дигилева собиралось много народа, шумели, спорили, было молодо, оживленно, весело, — пишет и Нестеров. — Мы с Левитаном внимательно вслушивались, приглядывались к новым для нас людям и... не чувствовали себя там, как «у себя дома», хотя и не могли дать себе ответа, что было тому причиной».

Даже Серов, вскоре ставший там своим человеком, не сразу привык к постоянному балагурству и взаимному поддразниванию, которые процветали в дигилевском кружке, где все друг друга знали или с детства, или по крайней мере с гимназических лет.

«Чего в нас наверняка не было, так это простоты», — признавался много лет спустя один из членов кружка.

Эти «образованные юшпы с берегов Невы», как выразился впоследствии о своем кружке А. Бенуа, уже сильно опережали многих давних знакомых Левитана и Нестерова эрудацией, но часто оказывались фатально замкнутыми в кругу своих специфических интересов.

Верно подметив и отвергнув оскудение передвижничества как искусства, как живописи со своим особым языком, глубоко отличным от литературы, «мирискусники» распространяли свое неприятие и на самую действительность, питавшую это слабевшее направление.

Признавая, что выставки «Мира искусства» объединяли талантливую молодежь, Нестеров, однако, писал:

«Лицо этих выставок ни мне, ни Левитану не было особенно привлекательным: специфически петербургское, внешне красивое, бездушное преобладание «Версалей» и «Коломбни» с их изысканностью, — все отзывалось пресыщенностью слишком благополучных россии, недалеких от розовых и голубых париков. Не того мы искали в искусство».

Пусть Нестеров не совсем справедлив к версальским картинам Бенуа и к сомовским «Коломбниам», недооценивая провидчески-философское отношение художников к изображаемому. Однако в его вос-

помнивших верно удовлетворено то суждение масштабов и задач искусства, в котором вскоре стали упрекать новое течение, сравнивая его с первыми передвижниками.

«Мир искусства» бросил упрек передвижникам в склонности к «рассказу» там, где нужно было живописать, но сам лишь изменил и измельчил его содержание,— писал художник В. Милютти в 1909 году.— Передвижники стремились проникнуть в дух истории и отразить быт, носили в себе Христа, как символ нравственных запросов души, «мирискусники» отразили в ценных графических образах несколько анекдотически послепетровскую Русь, и там, где было и трепетало сердце истории и народа, явились изысканные межуары... Христос и апостолы, «униженные и оскорбленные» — великие духовные драмы русского человека заменились боскетами, амурами, манерными господами и дамами; страдания крепостного мужика — эротическими шалостями барина-крепостника. «Галантная» улыбка XVIII века сменила «смех сквозь слезы»: душа уменьшилась, утончилась и ушла в слишком хрупкую изысканную форму».

С этой характеристикой совпадают слова Левитана, сказанные молодым художником: «Вот Серов увлекается Дигилевым и «Миром искусства», а я что-то не очень. Все-таки Передвижная солиднее и как-то народнее, роднее. Ее нужно только немного омолодить».

Так и Нестерову, вопреки мнению Дигилева, продолжали нравиться «жанры старого типа, но с присутствием той живенной правды, которая мила везде и всегда».

Только что умер Третьяков. Теперь уже Дигилев ездил по мастерским художников, но, по словам Нестерова, «делал это без его (Третьякова.— А. Т.) благородной скромности, делал совершенно по-диктаторски, распорядился, вовсе не считаясь с авторами».

Настораживала Левитана и Нестерова даже дигилевская любезность и предупредительность по отношению к ним, за которой порой проглядывало желание использовать их в своих целях, столкнуться с передвижниками и окончательно закрепить обоих за «Миром искусства».

«Он мужчина тонкий и многое предусмотрел,— писал Нестеров о Дигилеве еще в 1897 году, в преддверии «Выставки русских и финляндских художников».— Только вот худо в том, что, слышно, цель этой выставки есть не только выдвинуть таких художников, как Врубель и К. Коровин, но и забраковать многих из не симпатичных (как Архипов), заменив их «безвредными» из петербуржцев. Вот где зло... Словом, я раньше всего «Член Товарищества передвижн[их] художественных» выставок, а потом уже и проч., и проч., и проч.».

Однако Дигилев не оставлял надежды на то, что Левитан с Нестеровым окончательно переключатся на «Мир искусства», не довольствуясь участием в его выставках наряду с передвижными.

В начале 1900 года он, казалось, был близок к успеху. «Дела идут необыкновенно быстрым ходом», — извещал он Бенуа, приглашая его принять участие в «конспиративном» обеде, на котором должны быть Серов, Левитан, Нестеров, Светославский и Досекин.

Распорядительный комитет, созданный для подготовки будущей выставки, выработал правила, согласно которым участники ее обязывались давать на другие выставки только вещи, не принятые «Миром искусства». «...Мы обязуемся все лучшие вещи ставить у Дигилева и только хлам на Передвижковой», — писал Нестеров другу.

Несмотря на всю «конспирацию», газеты заговорили о назревавшем среди передвижников расколе. Тогдашние «столпы» Товарищества отнеслись к этому известию по-разному. Некоторые были, по видимому, не прочь предать анафеме ослушавших.

«Для меня их цель ясна, — с горячностью писал К. К. Первухин А. М. Васнецову 26 марта 1900 года, — они рассчитывают выбросить Нестерова, Светославского, Досекина — не прочь, но уже менее, и Левитана и таким образом ослабить и без этого слабый протест против их произвола. Это называется на их языке очистить Товарищество от элементов гниения — попросту очистить выставку ото всего, где есть какой-нибудь отпечаток таланта, вскры бокней и физиономии».

Для Левитана с Нестеровым наступили тяжелые дни, хотя Нестеров впоследствии, за давностью лет, опасывал все происшедшее без юмора:

«Переговоры наши, и того больше — вышнее шампанское, — рассказывает он об одном из «конспиративных» обедов, — сделали то, что мы были готовы принести «клятву в верности» Дигилеву, и он, довольный нами, отправился проводить нас на Морскую, наутствовал у подъезда в Общество поощрения художеств, и мы расстались как нельзя лучше. Войдя в зал заседания (общего собрания передвижников. — А. Г.), тотчас почувствовали, как накалена была атмосфера. Нас встретили холодно и немедленно приступили к допросу. На грозные обвинительные речи Маковского, Мисоедова и других мы едва успевали давать весьма скромные «показания», забыв все, чему учил нас Сергей Павлович».

Однако сохранившиеся документы тех дней рисуют куда более сложную и драматическую картину.

«Со дня на день жду известия от Левитана, — писал Нестеров 23 марта 1900 года, — нам всем — «перебежчикам»... сделал запрос от Товарищества: как мы намерены поступить и как мы относимся вообще к делам Товарищества? Словом, вопрос ребром, а так как и Левитан еще в Москве решили действовать сообща, то, быть может, сообща придется и выйти из Товарищества. Он телеграфировал: «жди письма». Вообще же это дело называется «лопалась» пани и пани!»



14. В. А. Серов за работой над портретом Н. П. Левитана. Начало 1890-х годов. Фотография



15. А. Н. Турциевна. Фотография



16. П. П. Левшин в своей мастерской. Середина 1890-х годов. Фотография

«Собрание Товарищества передвижных выставок у нас прошло спокойно,— эпически сообщает К. А. Савицкому подалекий А. А. Киселев 4 апреля.— Новых членов не выбрали никого, а к товарищескому обеду оказалось, что потеряли даже одного старого: Серов подал заявление о выходе из Товарищества».

На Шинке все спокойно...

«На обеде же выяснилось, что вслед за Серовым собираются уходить еще Левитан, Нестеров, А. Васнецов, Светославский и Досекин».

Далее, рассказав про новые условия «Мира искусства», Киселев пишет: «Однако Васнецов и Левитан уверяют, что они на это не согласились и все-таки вполне ясного ответа не дают. Все это вызвало у нас некоторое (!!) беспокойство, тревогу, даже неприятные стычки с Досекиным, и чем все это кончится, неизвестно».

Н. В. Досекин вышел из ТПХВ. Левитан же с Нестеровым, как тот сообщал приятелю 7 апреля, «оказались достаточно стары, чтобы быть «благоразумными» и ... решили написать Товариществу, что они остаются в нем на старых условиях».

Уже после смерти Левитана, обосновывая свое право на организацию выставки его работ, Дягилев писал И. С. Остроухову: «... и для Вас, и для меня, и для многих близких Левитану людей очевидно, что все последнее время наиболее близок он был именно к нам и что если быче он еще не вышел из «передвижников», то это простой случай, откладывавший его выход на год. Счеты с обществом у него были кончены».

Остроухов ответил, что держится «несколько иного взгляда». «Менее полугода назад,— писал он 29 июля 1900 года,— Вы приглашали Исаака Ильича стать членом организуемого Вами кружка. Он *не перешел* к Вам. Он сознательно остался у передвижников. Мы много и долго говорили с ним об этом. Он очень мучительно колебался — и решил, как решил».

...Скажу больше. Да если бы он и перешел *тогда*, то имейте в виду, что *вся его деятельность как художника протекла у передвижников*. Ученик передвижника Саврасова, он до кончины оставался членом Т^{во}. Право на устройство посмертной выставки Исаака Ильича *безусловно* потому — *за передвижниками*».

Можно себе представить, о чем «много и долго» говорил Остроухов с Левитаном, потому что, едва прослышав о дягилевских маневрах, он писал:

«...Как передвижникам, так и молодежи следовало бы крайне внимательно и разумно осмотреться. Нельзя так не дорожить прошлым и хорошим старым делом. Нельзя старикам не делать уступок; а другим нельзя безучастно капризничать, ничего не добиваясь, не внося обоснованных проектов реформы, не проявляя ни в чем деятельности в «хозяйственной», так сказать, жизни Товарищества и быть терпи-

мыми только и самим себе. Старик передвигники виноваты в первую голову; поголовный же эгоизм молодежи разрушит их новое Товарищество, не дав им устойчивости на товарищеской основе. На дягилевском цементе компания не продержится.

Ужасно, ужасно все это грустно!

И, вероятно, кое-какие из этих доводов находили отзвук в душе Левитана. «Я, как и прежде, не могу сердиться на него, — писал Нестеров о Дягилеве. — ...Мы все были в твердой памяти и здравом уме и волюю же нам было то подписывать, что не следует. А Дягилев — он как на войне. По нем все средства хороши».

Все так, но нет сомнения, что эта «война» сократила дни Левитана.

Четверть века назад он впервые робко приоткрыл дверь этого адания! Почти пятнадцать лет минуло с тех пор, как его отсюда уволили с обидным дипломом «неклассного художника».

Теперь он возвращается сюда победителем.

«Можешь меня поздравить, — писал он сестре 3 апреля 1898 года, — Академия художеств присудила мне звание академика; по теперешнему кодексу — звание это высший чин по художеству».

Московское Училище живописи, ваяния и зодчества пригласило своего бывшего ученика руководить пейзажной мастерской, той самой, где когда-то царил Саврасов и Поленов. Говорят, что по совету последнего это и было сделано.

Какой крутой сделалась знакомая лестница... У Аволинарна Баснецова тоже такая, взберешься и первым делом требуешь угощения — валерьянки.

Лестница крутая, как жизнь. Теперь модно выражаться символами!

И на башню входила, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

Укатали сивку крутые горки...

«...Не надо очень розово представлять себе перспективу обучения живописи, — писал однажды Левитан молодому художнику. — Живой пример — я. Сколько усилий, трудов, горя, пока выбился на дорогу».

Надо было бы написать: еле живой пример! Было бы вернее.

Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И все выше и шел, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

А быть может, это просто от волнения: как примут? Говорят, кто-то ворчал: «Ну что такое Левитан? Вот если бы Швински или Коро-вни».

Вот бы извильнись оба, услышав, что их поминуют в таком соседстве! Впрочем, Иван Иванович только что умер.

Серов преподает здесь уже год. Он-то главным образом и уламывал новоявленного академика пойти по его стопам. Зато многие только усиливали колебания Исаака Ильича.

Суриков просто обиделся на такое же приглашение: «Это в котлето кипятить, ну, скажите, хорошо ли вам? Нас таких независимых, как я, один, другой да и обиделся, и мы должны дорожить своей свободой».

Виктор Васнецов говорил, что преподавание помешает творчеству. Вспоминал, что, когда его самого звали в Академию художеств, Нестеров заметил:

«Васнецов, по-моему, еще с большей пользой может оставаться художником, чем быть руководителем десятка или двух сомнительных талантов».

Покойный Перов, отдавшись преподавательству, скоро начал терять значение как художник. Совместить то и другое трудно, приходится служить одному в ущерб другому».

Неизвестно, как возражал на все эти доводы Серов. Наверное, как всегда, немногословно, но веско. «Серов сказал бы: «Хм, хм», и в этих «хм», «хм» было бы больше смысла, чем во всех скалящих мною словах», — говорил позднее Репин.

А может быть, пережилась Левитану драгоценная возможность как-то искупить свою давнюю вину перед Сахаровым, подхватив и продолжив его дело, вернуть вынесенным молодым ту толику добра, ума, тепла душевного, которую сам вынул когда-то от Алексея Кондратьевича.

Да и в этом, конечно, дело... Нехорошо было скупцом и уносить с собой накопленное умение ловить «художественный тон», все, что сам с таким трудом постиг.

Вслед за Серовым почти одновременно с Левитаном в Училище начал работать талантливый скульптор — весьма оригинальный человек Паоло Трубецкой.

Училище заметно преобразилось, вошедший из вновь пришедших вносил в его атмосферу что-то новое, будь то панегирист зверей и вегетарианства — Трубецкой или знаменитый историк Ключевский.

«Левитан явился для нас новым словом пейзажа, — вспоминал К. С. Петров-Водкин. — Мягкий, деликатный, как его вечерние мотивы со стогами сена, с рожком нарождавшегося месяца, одним своим появлением он вносил уже лиризм в грязно-серые стены мастерских...»

Некоторые из учеников были знакомы с Левитаном не только по его полотнам.

Он один из первых оценил выдающееся дарование молодого К. Юона, увидев картину, представленную начинающим художником на Периодическую выставку 1897 года.

«Особенного значения этой работе я не придавал, — признавался впоследствии К. Юон. — Тем большим было мое изумление, когда Аладжолов... рассказал, что мои березы очень понравились Левитану».

Что же должен был испытать другой художник, В. Лишкин, когда товарищ сказал ему:

— Поздравляю, у тебя Левитан этюд купил!

Ясное дело, шутка, розыгрыш, на которые так падки собратья...

Подходит к своему этюду «Крымская терраса», висящему на ученической выставке, и видит, в самом деле, беленький ярлычок с надписью: «Приобретено художником Левитаном». Первый в жизни покупатель! И какой!

Задолго до того как стать преподавателем Училища, Левитан по своему опекал некоторых начинающих. Прочел в 1894 году на конкурсе Общества любителей художеств пейзажиста В. И. Соколова, предпринял ему премию, которую тот, и верно, получил, пригласил посетить свою мастерскую, сам ходил смотреть работы новичка («Владимир Иванович, тебе какой-то татарин спрашивает!» — закричала хозяйка, впервые увидев Исаака Ильича). Потом познакомил с Сергеем Тимофеевичем Морозовым, который пригласил молодого художника пожить и поработать в его имени.

«Трогательна была любовь и внимание Левитана к нам, молодым художникам. Он горел энтузиазмом вдохновить нас и помочь», — пишет В. К. Билыницкий-Бируля, вспоминая, как Исаак Ильич наблюдал за ним и его другом, тоже пейзажистом, С. Ю. Жуковским.

Даже когда Левитан юношей давал уроки и, конечно, не был злым «педагогом», от него исходила притягательная любовь к своему искусству.

«Рисовала я уже не с картинок, а с гипса, — рассказывала Е. Ф. Дейша, учившаяся у Исаака Ильича в 1880—1882 годах еще 9—10-летней девочкой, — была гипсовая лошадь и голова Венеры. Долго я рисовала эту голову в разных поворотах. Это могло бы надоесть, но Левитан умел сделать свои уроки такими интересными, так умел объяснить красоту античной культуры, так сам любовался правильностью черт и классической красотой, что его восхищение передавалось и заражало...».

К сожалению, не осталось воспоминаний о преподавании Левитана в «Классах изящных искусств», созданных архитектором А. О. Густом.

Трудно сказать, как развивались его представления о том, чему надо учить начинающих художников.

Е. Ф. Дейша сначала, по его указанию, срисовывала... рисунки из особых альбомов, продававшихся тогда, с контурами разных животных.

Расставаясь же со своей первой ученицей через два года, он уже предостерегал ее от копирования и советовал рисовать только с натуры:

— Видишь телегу — рисуй телегу, видишь корову, рисуй так, как видишь, старайся передать то, что чувствуешь, то настроение, которое создается у тебя при виде той или другой картины природы.

Неизвестно, насколько точно передает мемуаристка эти слова, услышанные ею еще ребенком, но в них проглядывает и пристрастие к простейшим, будничным «сюжетам» и стремление научить видеть и изображать природу в «ключе» ее определенного восприятия.

Впоследствии Левитан рассказывал, что среди профессоров Академии художеств возникло сомнение, можно ли специально учить пейзажу, и что он тогда же протестовал против подобной постановки вопроса.

Пейзажная мастерская А. И. Куинджи в самой Академии прекрасно опровергала мнение скептиков, но в связи со студенческими волнениями Архип Иванович был отстранен от преподавания как раз накануне полнейшего триумфа его учеников осенью 1897 года.

«...Московское Училище как бы подхватило то, что замирало в академии», — справедливо писал Федоров-Давыдов, рассказывая о приглашении Левитана.

Первое появление руководителя пейзажной мастерской было довольно неожиданным. Во двор училища привезли целые деревья в кадках — елки, зажелтевшие осенние березки, горшки с папоротниками, старые пни, обыкновенный бурьян, зеленый мох, дерн.

«Когда открылась наша мастерская, — вспоминает Б. Н. Липкин, — я был несколько разочарован; что-то странное, не поймешь, как и что писать... Почти половина большой квадратной комнаты была превращена в уголок природы или очень натурально сделанную из настоящих деревьев, мха, елок и папоротника декорацию: под одним кустом папоротника лежал полускрытый во мху лошадиный череп. Как мне казалось, ничего живописного не было, никакой композиции; очень уж просто, совсем как это бывает в природе — в любом лесу можно встретить нечто подобное и равнодушно пройти мимо. Даже свет от окна падал так, как будто бы это не комната, а лесная поляна. Решив, который случайно прозадом зашел в Училище, удивлялся, что можно такую штуку устроить в мастерской».

Очень уж просто... В этом, видимо, и состоял замысел Левитана — остановить внимание своих будущих учеников на том, что «в любом лесу можно встретить и равнодушно пройти мимо».

Как современное кино, применяющее прием так называемого стоп-кадра, Левитан стремился заставить своих учеников пристально глядеться в то, что до этого лишь мелькало перед их глазами.

«На другой день,— продолжает Линкин,— приношу холст, начинаю выбирать место. И вот как-то на этот раз показалось мне менее странно. Глаз начал находить какие-то живописные возможности, что-то компоновалось, оформлялось».

Левитан ходил среди учеников, довольный, что его верно поняли. Он не требовал, чтобы ученики дали полную картину увиденного. Ему именно хотелось, чтобы они почувствовали «какие-то живописные возможности» в том, что доселе не задевало их сердца, не привлекало как художников. Он даже останавливал тех, кто старательно пытался зарисовать буквально все поставленное.

— Ищите общее! Живопись не протокол, а объяснение природы живописными средствами. Не увлекайтесь мелочами и деталями, ищите общий тон.

«Советы простые, ясные, но меткие, «в упор»,— вспоминает ученик.— Смотрю — и лица товарищей становится все серьезнее, глаза — внимательнее; как в оркестре при взмахе дирижерской палочки, никто не остается без указаний».

А потом пошли цветы; ученики шутили, что непонятно, где они — в Училище, или в оранжерее, или в цветочном магазине. Левитан отшучивался, вспоминая, как сам писал в Горках васильки и сирень, большую картину «Папоротники в лесу», совсем недавнюю пастель «На опушке леса», где венчики пушистых белых цветов среди высокой травы придают всему такую легкость и изящество, что, кажется, чувствуешь «дыхание» этой зеленой долины.

«Левитан ставил обычно цветы совсем просто, прямо в горшках...— вспоминает Линкин.— И опять полная свобода задания. После специально картинно поставленных натурщиков в классах эта свобода особенно чувствовалась и ценилась».

Мягкость, внимательность учителя, «полная свобода» его заданий — и вдруг внезапно и резко нахлынувшее преобразование, когда он сталкивается с чем-то принципиально ему чуждым и враждебным.

Вот кто-то принужден виртуозничать, и Левитан всыхнул:

— Это черт знает что такое! Что вы делаете? Разве это цветы? Это какая-то мазия, а не живая натура... Нет уж, батенька, потрудитесь не мудрить и не гениальничать раньше времени.

Вот Петровичева почему-то к синим, фиолетовым и зеленым тонам тинет. Подивился Исаак Ильич, почему тот «лиловым человеком» сделался. Оказывается, увидел на последней выставке французов, которые пишут «точками и горошком».

— Ну зачем это? — укоризненно говорит Левитан. — Что вы, француз, что ли? Пишите по-русски, как видите. Зачем подражать чужому, пишите свое.

Вокруг слушают, дивятся: ведь сам Исаак Ильич недавно французов хвалил, и Серов тоже, а тут — как стоворились: клают да клают подражателей! Только потом поймут слушатели, что учителя не против «чужого» стиля, а против обезьяньего подражания ему.

Пишите свое! Петровичев — из Ростова Великого, Ярославского? Прекрасно! В тамошнем Кремле, конечно, был?

— Помните, при входе в одну из церквей небольшая комната — паперть, расписана ангелами в белых, похожих на древнегреческие одеждах? Они стоят кругом между окнами и как бы облучают вас со всех сторон... они все связаны между собой общей гаммой и в солнечный день как бы светятся изнутри. А какие там прелестные мадонны в одежде коричневой с голубым, напоминающей по краскам свежую землю и голубое небо! И все так просто: два-три цвета — белая, охра, голубец, что-то вроде зеленой земли... Я был в Ростове с Нестеровым, и нас особенно, помню, поразило композиционное мастерство этих полуграмотных живописцев, умение заполнить любую плоскость, даже вогнутую, заключить картину не только в прямоугольник, но в круг, в овал. Какое умение выделить главное от второстепенного, умение в многофигурных композициях не перегружать композицию!

Кто жадно слушает, кто недоверчиво косится. Потом они прозверит сказанное учителем, уже после смерти его отправившись в Ростов, как будто повинувшись его словам: «Я вам советую понаучаться там законы композиции и техники древней живописи. Это поучительно, как поучительна народная музыка и песня для наших композиторов».

И один сравнивал потом ростовские этюды с нитью Ариадны, которая помогла ему в лабиринте экспериментов. Другой читал студентам Вхутемаса курс техники фрески. Третий, по определению товарища, «увез из ростовских церквей свою голубо-желтую излюбленную гамму».

Весной 1899 года Левитан как-то сказал ученикам:

— Саврасов, бывало, в такие дни гнал нас за город на этюды.

Поехали в Сокольники, дорогой Исаак Ильич рассказывал о своем учителе, о том, как долго не давались ему знаменитые «Грачи прилетели».

— Саврасов научил меня долго и упорно работать над картиной. Благодарю ему и понял, что творчество — труд тяжелый и не всегда благодарный. Когда добиваешься, часто нечего есть, а когда добился, смотришь — и есть, что есть, а уже любви нету.

Он был с ними честен.

— А где та аллея, которую вы писали когда-то?

Он неопределенно махнул рукой куда-то в сторону, пообещал потом показать... Не было никакой охоты так близко прикасаться к прошлому со всеми его обидами, радостями, упованиями. Юнцы этого еще не понимали, им казалось, что ему это только приятно.

Вообще-то они берегли его! Когда им свили для работы дачу в Кускове, они, ошалев от весеннего воздуха, носились туда и сюда, как когда-то Веста... и он сам. Но стоило Левитану появиться, почтительно теснились вокруг, как щенята, предпочитая работать где-нибудь поблизости, чтобы не затруднить его долгой ходьбой.

Но однажды он трихнул стариной:

— А знаете, сегодня должна быть тяга! Вы бывали когда-нибудь на тяге? Идемте!

И побежал, да так, что за ним едва поспевали.

«Пришли на какую-то опушку... около небольшого болота, — вспоминает Липский. — Встали в тени под деревьями. Понемногу начало темнеть. В болотце таинственно пытело и булькало. Никакой тяги, конечно, не было. Какая уж тяга тут, в Кускове, в нескольких шагах от дач, хотя дачников еще не было. Новое ощущение свежести охватило нас, горожан, точно мы выпили по стакану березового сока или выкупались в студеной воде лесного родника...»

А Левитан стоял, и глаза его влажно блстели. Он бы сейчас не удивился, услышав избудораженный лай Весты, или сдержанное локшлявание Чехова, или ощутив крепкое, экспансивное пожатие Кузнецниковой. Все они были сейчас вокруг него, ничуть не изменившиеся, молодые, и сам он был прежний, готовый днями пропадать в лесу, ездить верхом, почками подкарауливать сторожких зайцев.

Теперь он прощался с этим и хотел, чтобы замершая вокруг молодость перешла на его рук все, что они — эти руки, — слабея, выщипали.

— Вот, Исаак Ильич, женились бы, были бы у вас маленькие левитанчики, — с жестокой наивностью сказал как-то один из учеников, перехватив взгляд художника на играющих детей.

Но они-то сами и были его «левитанчиками!» и не потому, что были на него похожи как художники.

— Вы не можете смотреть непосредственно на природу, а смотрите чужими глазами, — журил он цеплявшихся за чью-либо готовую манеру, как за материнскую юбку.

Они были «левитанчиками» потому, что он, сам проживший столь трудную и нищую молодость, теперь хотел облегчить им эту пору.

Особенно заметным их «жизненный уровень» становился в Кускове, где спали на стульях, а то и на полу, подстелив под себя ветхие пальто.

Левитан приезжал с увесистым пакетом, жаловался на волчий голод, который у него всегда проявлялся на воздухе.

Декоратор Художественного театра В. А. Симон по старой «мамонтовской» дружбе взял к себе в помощники Сапунова и Линкина.

Раздобывал Исаак Ильич и заказы для своих подопечных, а порой и прямо приходил им на выручку в трудную минуту. «Многие учились только потому, что пользовались помощью Левитана», — пишет одна из его учениц, Н. Ф. Еггалычева.

И делалось это всегда с поразительной деликатностью.

«Только раз видел я, — вспоминает Линкин, — как, узнав, что Петровичев пишет маляриями красками, Левитан прямо дал ему денег на покупку красок... Испытанная им самим бедность научила Левитана понимать, как тяжело бывает принимать помощь, и он старался помочь неизбежно и осторожно».

Но самое главное, чем покорила своих учеников Левитан, — это необыкновенное, неподдельное любопытство, с которым он встречал каждую их новую работу, искреннее волнение за их судьбу, ощущение в них равноправных товарищей по искусству, способных на великие дела.

— А что, господа, вдруг мы с вами прославимся, как барбизонцы! Я скоплю денег в Лионском кредите, выкуплю свою мастерскую, и, когда стану совсем старой калашей или умру, вы устроите в ней Дом пейзажа.

Возможно, что в этой шутке проступала та «бесприютность» Левитана среди современных ему художественных группировок, о которой уже говорилось.

В свое время он не прижился в абрамцевском «Барбизоне». Теперь тот уже распался, а осенью 1899 года придворная интрига привела С. И. Мамонтова на свамью подсудимых и разорила его. (Кстати, весной следующего года группа художников обратилась к «социальному» деятелю с письмом, где говорилось: «Провозглашаем тебе честь и славу за все хорошее, внесенное тобою в родное искусство». Среди подписавших это письмо — В. Васнецов, Polenov, Репин, Антокольский, Суриков, Серов, А. Васнецов, Коровин, Врубель, Римский-Корсаков и Левитан.)

Впоследствии Нестеров, рассказывая о своих отношениях с Товариществом передвижных выставок и «Миром искусства», писал, что они с Левитаном «понемногу приходили к мысли создать свое самостоятельное художественное содружество, в основу которого должны были стать наши два имени, в надежде, что в будущем к нам присоединятся единомышленники-москвичи».

Мечтали они, в частности, привлечь к этому делу своих наиболее даровитых молодых собратьев.

Вполне возможно, что шуточные левитановские «прожекты» в кругу учеников как-то переклакивались с этими серьезными планами.

Но все эти чаемые общества и «Дом пейзажа» оставались журавлем в небе. Училище же было спицей в руках, реальной возможностью влиять на будущее родного искусства и сплачивать вокруг своих любимых идей лучшее, что было среди молодежи.

Приход Левитана в Училище сильно укрепил позиции передовых преподавателей, в особенности Серова.

«Ждали его с нетерпением... — вспоминает П. В. Сизов. — Имя прославленного мастера ставилось очень высоко, и, главное, ждали его участия в совете (Училища. — А. Т.), решения которого нас не удовлетворяли. «Вот будет Левитан, тогда!» Эта весть обсуждалась в курялке, в облаках табачного дыма, среди пения, пляски и борьбы, без которых тогда не обходились наши импровизированные клубные «собрания».

Серову было суждено пробыть в Училище намного больше, чем Левитану, но, сличая воспоминания о преподавательской деятельности обоих, легко обнаруживаешь, что они выступали единым фронтом по самым принципиальным вопросам.

«Разве это живопись — это копирование. Где же искусство?

...Растопырьте глаза, чтобы видеть, что нужно. Берите из природы только то, что нужно, а не все. Отыщите ее смысл».

Если бы не характерное для Серова броское словечко («растопырьте глаза»), то можно подумать, что это сказал Левитан, тоже требовавший от учеников:

«Дайте красоту, найдите бога, передайте не документальную, но правду художественную. Долой документы, портреты природы не нужны».

«А вам, должно быть, пошал в глаза Коровин? — говорил Левитан Сапунову. — Он художник хороший, но лучше его не повторять, а писать по-своему».

Заглядывает в пейзажную мастерскую Серов (друг Коровина!), которого Левитан часто зовет: надо, говорит, освежить атмосферу его глазом.

Он Сапунова уже заметил, но тоже ворчит:

— Так пишут многие. Так пишет Коровин. Зачем писать под Коровина?

Левитан постоянно ставит Серова в пример:

— Будьте настойчивы, как, например, Серов, не бойтесь «шота».

— У нас Ревин и Серов пишут не только тело, но и многие картины четырьмя, пятью красками, а посмотрите, что они с их помощью делают!

— Можно писать и без мажков, Тициан писал пальцем, Серов тоже иногда пускает в ход большой палец, там, где нужно.

И та же была у них обоих обезоруживающая, пленительная скром-

учеников, сколько и для себя, имея в виду свои собственные онымы и замыслы. Его мастерская была его лабораторией...»

Нечто похожее можно сказать и о Левитане, хотя он почти никогда не работал рядом с учениками. Возможно, у него уже просто не хватало сил для совмещения преподавательской и художнической «функций» одновременно. «Вся его энергия уходила на беседу», — лаконично замечает П. В. Сизов.

Но вот что любопытно. Игорь Грабарь в книге «Моя жизнь» так рассказывал о знакомстве Левитана с художником Н. В. Мецериным, у которого в подмосковном имении Дутино Исаак Ильич иногда работал:

«Левитан, при всем огромном даровании и самостоятельности, зорко всматривался в пейзажи своих современников старшего и младшего возраста, стараясь извлечь из них все, что ему казалось полезным и нужным для собственных работ. В этом отношении он был в известном смысле «использователем» чужих идей — черта, свойственная сильным людям, создателям новых направлений, без стеснения берущим свое добро там, где они его находят. Однажды он смотрел последние работы Мецерина и, отобрав из них несколько, трактовавших тему деревенских сараев, отложил их в сторону и затем долго разглядывал каждый в отдельности, сказав в заключение:

— Замечательный мотив. Никто сараев не писал, а следует. Ваш покорный слуга сейчас занят той же темой.

Через год появилась серия левитановских сараев. Если не всецело, то отчасти они могли возникнуть под влиянием мецериновского мотива».

Если бы оригинальность Левитана нуждалась в защите, можно было бы указать на то, что поэзия скромнейших деревенских строений привлекала Левитана давно. Вспоминая про его поездку в Ларино, под Вильму, в 1881 году, его тогдашняя ученица Е. Ф. Дейша пишет:

«Его очень заинтересовал вид овина (там, где молотят и веют рожь). Большое, длинное деревянное строение, внутри полумрак, освещение — маленький фонарь, движущиеся фигуры молотильщиков, воздух полон мякиной, которая тучей вылетает из ворот и, освещенная солнцем, превращается в золотую пыль».

Правда, если здесь молодого художника по преимуществу привлекал специфический живописный эффект — «эта игра света и тени, переход от почти полного мрака к яркому свету», то в творчестве зрелого Левитана русский деревенский пейзаж дан очень сдержанно, внешне скромно, но с огромным внутренним лиризмом.

Возвращаясь же к «мотиву» сараев, надо вспомнить, что над ним работали наиболее талантливые ученики Левитана и это принесло им первые живописные успехи.

«Сапунов долго возился с большим холстом, — пишет Липкин, — где широкой кистью написал в профиль сарай с серпом месяца над ним и сумеречными облаками. Потом он его переделал в другую картину, в известную «Зиму с ивами» на фоне все того же сарая. Картина вышла удачной, попала на Передвижную. Левитан много помогал ему своими советами... Петровичев написал свой «Апрельский вечер» и замечательные по настроению «Сарай в сумерках», про них Серов и сказал: «А сарайчики-то спят», Левитан же, увидев их, развел руками: «До чего же это просто, проще и не придумаешь».

Конечно, обращение «лилового человека» Петровичева к такой простоте было свидетельством педагогического мастерства и такта, проявленных Левитаном. Но главное в том, что он вообще настроил своих учеников на ту «интимную национальную нотку» (если еще раз воспользоваться словами Врубеля), которой доискивался сам.

Б. Н. Липкин поделился с учителем своей затаенной мыслью: «Как-то, живя в деревне, я встал утром очень рано, только-только начало светать. Запели «третьи» петухи. Вот это и мне хотелось бы написать, да не знаю как».

— Хорошая тема, — ответил Левитан, — но трудная. Бывают такие темы. Всю жизнь тревожат, но их, может быть, никогда не напишешь. Возможно, они-то и есть главные.

Само рождение этой темы характерно для атмосферы, которую принес Левитан в пейзажную мастерскую и как педагог и как художник, действующий на учеников примером собственного творчества.

Он читал своим «птенцам» стихи незнакомого им воронежского поэта Ивана Никитина «Утро»:

Звезды меркнут и гаснут. В огне облака.
Безый пар по лугам растилается.

И они вспоминали виденные ими самими рассветы и тот легкий туманец, который навсегда остался, уловленный кистью учителя, в «Стогах», молчаливых, как богатырские курганы, темную волну ночи, таящуюся в лесу, но готовую бесцельно перелиться через покамест белеющую ограду и затонить еще зеленеющий луг в левитановских «Сумерках»... Поэзия, жизнь, живопись удивительно славлялись воедино.

«Всех коснулось дуновение какого-то божества. Мы постигали гармонию и красоту природы...» — вспоминает один из таких вечеров П. В. Сизов.

Училище занимало все большее место в жизни Левитана.

«С ученикам[и] весной мы поработали. Думаю, что был им полезен», — с удовлетворением констатировал он в письме к Е. А. Карлзиковой летом 1899 года.

«Школа затягивает меня, чего и не ожидал», — делился он с А. В. Срединым в декабре.

В 1900 году картины Петровичева и Сапунова были приняты на Передвижную выставку. «...Волнуюсь, как сукин сын, — мои ученики дебютируют на Передвижной. Больше чем за себя трепещу!» — признавался Левитан Чехову.

И ученики платили ему той же монетой. «Стоило Левитану явиться в класс, — свидетельствует К. Юон, который часто заглядывал в пейзажную мастерскую, подобно своему учителю Серову, — как поцарялась благоговейная тишина, нарушаемая шуршанием кистей и тихим, чуть картавым левитановским говором».

Они любили его и за то, что Левитан, как никто, умел выслушивать возражения себе, и за то, что был неутомим в своих приговорах, высказываемых в глаза ученикам, и за то, что «был заботлив, как родной отец» во всем, что их касалось.

«Мы были привязаны к Левитану, как к родному», — говорит Линкин, и, судя по воспоминаниям всех других учеников, это отнюдь не красивая фраза.

«Ты, Антонио XIII, не сумлевайся насчет эфтого фрака: можешь сам его носить, ибо мне сказали, что талантливым людям, как я, неприлично одевать фрак бездарного писателя, компрометирует он.

Ты уж извини, а я матку-правду режу в глаза!»

«Ах ты, полосатая гниена, крокодил окаянный, леший без спины с одной поздрей, квазимодо сплошной, уж не знаю, как тебя еще и обругать! Я страдаю гландами в сердце!!! Ах ты, Вельзевул поганый! Сам ты страдаешь этим, а не я, и всегда страдать будешь до конца дней своих! Не лелей надежды увидеть меня — я не хочу тебя видеть, противен ты мне, вот что.

...А все-таки, не положить ли мне гнев на милость?! Где наше не пропало, прощаю тебя, ты это мое великодушье помни».

Все тот же веселый тон взаимного поддразнивания, который всегда царил в переписке Чехова с Левитаном. И если не посмотреть на дату, никак не определишь порой, к какому периоду относится письмо, не угадаешь, что первое, например, видимо, отправлено в 80-х годах, а второе — в начале 1898-го. Одним тяжело больным человеком — другому!

Все реже и реже приходится им видиться.

«Ужасно хочется съездить к тебе, повидать тебя, твоих, но при мысли о поездке по такой жаре, да еще в вагоне, просто руки опускаются. Я всегда трудно выносил жару, а с тех пор как получил болезнь сердца, жара меня просто убивает», — пишет Левитан в Мелихово в 1897 году.

«Ждать тебя или нет? Отлично идет окунь», — «заманивает» он друга следующим летом.

Когда же врачи «сылают» Чехова на юг, в Ялту, разлуки делаются еще дольше.

«Я, может быть, на Рождеств[о] приведу недели на две в Ялту», — мечтает Левитан в конце ноября 1898 года. Он в это время часто бывает у матери и сестры Чехова, переселившихся в Москву из Мелитополя, приходит к нему и Мария Павловна, рассказывает о делах брата, о том, что он томится и скучает.

«В Ялте погода очень хорошая, тепло, все зелено, и, вероятно, я останусь тут зимовать», — вроде бы спокойно сообщает Чехов «северянам», но тут же «проговаривается» скрыто жалобной фразой: — «Зима будет длинная-длинная».

И, читая ответные письма, Антон Павлович легко разгадывает хитрости «заговорщиков», которые внауски расхваливают Крым и на все корки ругают Москву.

«Ты великолепно придумал зимовать в Ялте, — восторгается Левитан. — Чудак, ты хочешь в Москву! Если бы ты только мог себе представить, какая безмерно сволочная погода у нас, ты бы перестал желать этого и был бы в восторге, что солнце, тепло окружают тебя. Вот уж правда, что не ценишь, что имеешь!»

«Завидую... что вы в тепле, — пишет через два дня Мария Павловна. — У нас снег идет и сейчас же тает, мокрота и слизь. Я чувствую себя сегодня особенно скверно, хочу не выходить».

«Погода теплая, ясная, приятная, и все так вкусно, — подтверждает Чехов энически. — Только что мне принесли банку меда».

И вдруг, как будто сам почувствовав себя замурованным в этой сладкой темнице, встывает: «Но все же мне скучно по Москве, и хотел бы туда, где теперь дурная погода и хорошая толчея, делающая незаметной эту погоду. Я бы хотел быть в Москве, чтобы повидаться со своими добрыми знакомыми... хотел бы побывать в театрах, в ресторанах».

Тем более что «добрые знакомые» никак не соберутся к нему выехать.

Сначала Левитан заболел инфлюэнцей, потом, уже в январе нового, 1899, года виновато оправдывается:

«Ничего у меня не выходит из моих намерений — думал поехать отдохнуть к тебе в Ялту, а пришлось заниматься разными делами. Устаю от школы. Устаю от работ, бросить которые в то же время не могу, как говорит твой Тригорин, ибо великий худо[жник] — крепостной».

А у Чехова в это время проходит перед глазами их общая молодость: он надумал продать известному книгоиздателю А. Ф. Марксу свои сочинения — «все, что есть, и, кроме того, все, что отыщу когда-

либо в старых журналах и газетах и найду достойным». Вскоре он сообщил друзьям, шуточно уподобляя себя Пушкину: «...уже послал... для первого тома целый пуд моих «лицейских» рассказов, не вошедших еще ни в один из сборников, мелких, как сметки».

Антон Павлович жаловался на то, что должен опять заново пересматривать «целые горы» этих рассказов, редактировать их и, как говорит Пушкин, «с отвращением читать жизнь мою».

Тон писем был шутовским, но многое-многое действительно заново вставало в памяти при чтении старых рассказов и даже просто при перелистывании комплектов газет и журналов тех лет.

Снова перед Чеховым «Осколки», «Стрекоза», «Сверчок», «Зритель». Можно было «бросить в реку забвения» неудачный, негодный для собрания сочинений рассказ, но за каждым из них, за какой-нибудь полузабытой левитановской вышметкой или рисунком покойного «Николаицы» стояло столько пережитого вместе...

«В «Сверчке» за 1883 год много превосходных рисунков Николая, — писал Антон Павлович сестре 29 марта 1899 года. — Вот если бы поискать у букинистов под Сухаревой и купить! Я решил собрать все рисунки Николая, сделать альбом и послать в Таганр(огскую) библиотеку с приказом хранить. Есть также рисунки, что даже не верится, как это мы до сих пор не позаботились собрать их».

Левитан по-прежнему часто бывал у «московских» Чеховых, хотя сердце его вело себя «непорядочно», как он писал Поленову. Читал, вероятно, теперешний академик живописи и это письмо о своем сгнившем в безвестности однокашнике.

Общезвестно, что фигура женщины в «Осеннем дне» Левитана написана Николаем Чеховым.

«Аллея скучная и дама скучная», — комически комментировал довольно примолинейную логику этого «соседства» человека и природы сам Левитан, даря своей ученице, Е. Ф. Дейше, рисунок на тему той же картины.

Но вот что интересно. Недавно исследователь жизни и творчества Н. П. Чехова, Н. А. Подорольский, заметил некоторое сходство между одним наброском этого художника и фигурой странницы во «Владимирке». Быть может, перед нами действительно некая тайная дань воспоминаниям об умершем друге? Она тем более знаменательна, что в пору создания картины у Левитана и Антона Павловича была размолека.

Николай Чехов умер еще в 1889 году.

В конце 1898 года Левитан тяжело пережил смерть другого свидетеля далеких лет его художественной юности — Е. Д. Поленовой.

«...Памятнее всех, — писала родственница Елены Дмитриевны о похоронах, — трагическая фигура Левитана, скорбно смотревшего на восковое лицо покойницы».

Что вспоминал он? Ее восторг перед тем, что он привозил из Плёса? Радость, которой она делилась со всеми после появления чеховского рассказа «Святой ночью»?

Мечты, в которые она посвящала друзей: «Хочется в целом ряде акварельных картин выразить поэтический взгляд русского народа на русскую природу, т. е. выяснить себе и другим, каким образом влиял и выражался русский пейзаж на русской народной поэзии, этической и лирической?»

А через несколько дней — новая утрата: Павел Михайлович Третьяков...

Сотоварищи по преподавательской работе выбрали Левитана в комиссию по увековечению в Училище памяти П. М. Третьякова, которого он как-то назвал «великим гражданином» и чьей постоянной поддержке был многим обязан.

Вероятно, был Левитан и на многолюдных, лишенных всякой официальности похоронах, где гроб несли художники во главе с Виктором Васнецовым и Поленовым.

И как подмытая водой глыба земли со свежей, зеленой травой и даже с деревьями рушится в реку, с каждым из этих людей уходит какая-то часть твоей собственной жизни.

В конце декабря 1899 года Чехов получил «таинственную» телеграмму: «Сегодня жди знаменитого академика И. Л.»

Тринадцать лет назад будущий «знаменитый академик» впервые побывал в Крыму и писал оттуда Чехову: «...конечно, верх восторга было бы то, если б Вы сюда приехали, постарайтесь, это наверняка благотратно подействует на Вас».

И вот Чехов «постарался» и поехал в Ялту, где, как он сумрачно острит, «нет ни дворян, ни мещан, перед баццаллой все равны».

Да и его «знатный гость» не лучше. Когда-то он здесь взбирался на скалы, чтобы с их вершин смотреть на море. Теперь, решившись на небольшую прогулку в горы, он одолевает подъем лишь с помощью Марии Павловны, которая берет за конец его палки и тянет задыхающегося Исаака Ильича за собой. Они часто останавливаются отдохнуть. И однажды Левитан признается:

— Marie! Как не хочется умирать!.. Как страшно умирать и как болит сердце...

Чеховы трудно переживают расставание с Мелиховым. И не только они. Узнав о том, что оно продается, Лика Мизинова написала в январе 1899 года Антону Павловичу: «Если бы я уже была великой певицей, я купила бы у Вас Мелихово! — Я подумать не могу, что не увижу его. Так много там хороших воспоминаний, вся лучшая молодость соединена с ним!»

И Левитая обзавел Мелихову многими прекрасными часами и днями; там написано столько этюдов, столько хожено на тягу вместе с «Антонио XIII»!

Семь лет назад, говоря о необходимости покинуть арендованную усадьбу, писатель А. И. Эртель жаловался Чехову: «Вы не поверите, до чего это больно, и какая мрачная сторона нашей «разночинской» жизни эта невозможность «иметь свои дубы и липы».

Мелиховские «дубы и липы» были не просто чеховским «рабочим кабинетом», не только «филиалом» левитановской мастерской и пристанищем всех друзей. («Как здесь хорошо, — писала еще год назад Т. Л. Щепкина-Куперник, — все в цвету, тихо, безмятежно. Чудный уголок Мелихово и такая тишина».)

«Разночинцы», подобные Чехову или Эртелю, не вели душевспасительных бесед с паломниками, но сама их личность и их поступки создавали вокруг определеннейший «микроклимат».

Приглашая к себе Антона Павловича, Эртель, как чеховская «сирена», перечислял все ожидающие гостя «соблазны»: «...жена заставит тебя лечить больных... И помолчим... И прислушаемся вместе к радостному шуму весны... и, может быть, к звуку топоров, рубящих школу... А кругом душистые тополи, тополи без конца. И грустный заброшенный дом в парке. И с черным блеском пруды...»

Эти веселые весенние топоры звучали в том же 1897 году и по соседству от Мелихова, в Талезках.

«Сегодня, кажется, освящение школы у тебя? — писал Левитая Чехову в июле. — Знаменательный день! Какое ты хорошо[e] дело сделал».

Немного позже Исаак Ильич подарил Марии Павловне два своих этюда для лотереи, которую она устраивала, чтобы собрать деньги для постройки еще одной школы, в самом Мелихове.

И вот чеховский дом опустел. А вокруг вот-вот заговорят совсем иные топоры.

«...Сегодня приехал покупатель из Мценска, — писала М. П. Чехова брату 4 августа. — Он не обратил ни малейшего внимания на усадьбу, а осмотрел только леса... Покупатель в чуйке и занимается истреблением лесов. Вот бы кто вырубил липовую аллею!»

«Бывший серпуховской помещик, а ныне вятинский обыватель» мало говорил на эту тему, но возможная гибель устроенного в Мелихове парка казалась ему знаменательной. Как будто с этой аллеей исчезали бы не только его труд и замыслы, но и вся поэзия, красота, сбереженная человеком или даже вызванная к жизни его руками.

Левитая остро ощущал настроение друга и, хотя раздражал его «буйкой», прекрасно понимал его самочувствие.

Он еще не знал, что и для его любимых Горки настанет день, который его младший современник, художник В. К. Билибинский-Бирюлин, опишет так:

«...В доме стояла тишина, и слышно было, как в бору рубили лес... Это новый владелец имени Горки местный богатый крестьянин Марков Агей Агейч спешил почувствовать себя хозяином в своем новом приобретении».

Это было впереди. А пока друзья думали о Мелихове, о Бабкине. Киселев решил окончательно проститься с этим именем и перебрался в Калугу. Его жена, чеховская «коллега» Мария Владимировна, очень постарела, дочь Саша вышла замуж.

В ялтинский дом неслышными шагами уже вступала тема «Вишневого сада».

В одно переплетались и личная боль по оставленному, и тревога, в чьи руки попадет сделанное тобой, и размышления о суровой закономерности смены «Киселевых» «покупателями и чужаками», и попытки предугадать судьбы «лиловых аллей» и «вишневых садов».

В чеховском кабинете висели левитановские работы — и бабкинская «Река Истра», и «Тига», написанная в Мелихове, и «Дуб и березка».

В своей обычной манере Антон Павлович просил автора не зазнаваться и уверял, что держит эти картины вовсе не из-за их живописных достоинств, а потому, что ему скучно здесь без северной природы. Хотел было сам березку посадить, да погибла она...

Шутка была перемешана с правдой. И Левитан изъявил желание расписать «дворец» своего друга, попросил у Марии Павловны картона, вырезал кусочек, который можно было поставить на камин, и принялся за дело.

Он предостерегал своих учеников от входившей в моду работы — росписи возводившихся в Москве богатых купеческих особняков. Хотя ею охотно занимались Врубель и некоторые другие его братья, Левитан слышал о недоразумениях, возникавших порой с хозяевами, и опасался, что тут не миновать того, чтобы потакать чужим вкусам и чтобы, как выразился однажды Переплетчиков, до искусства дотрагивались руки, предназначенные дотрагиваться до ножниц, которыми стригут купоны.

Теперь же он писал для драгоценнейшего своего «заказчика», который, тихонько покашливая, наблюдал, как за какие-нибудь полчаса в его комнату вошли лунная ночь, стога, лесок вдали.

В кабинете было тихо, как в этом возникавшем на полотне далеком мире, и от левитановского картона словно бы струился предрассветный чистый и ясный воздух, и чудилось, вот-вот зазвонит металл носы и послышится негромкая песня отбивающего ее мужика.

Пройдет полгода, и Чехов с Левитаном поменяются ролями: теперь уже Антон Павлович займется «гостем» в Москву и повестит большого художника. Побывает он в те же майские дни 1900 года и на Передвижной выставке, где Левитан выставил шесть своих полотен.

«Какую дивную вещь написал А[нтон] П[авлович] — «Мужики», — писал в 1897 году Исаак Ильич М. П. Чеховой. — Это потрясающая вещь. Он достиг в этой вещи поразительной художественной компактности».

Теперь, в залах выставки и в левитановской мастерской, автор «Мужиков» убеждался в том, что его друг и «соперник» создал свою деревню. Настороженно, чуть молчит сарай в «Сумерках»... Замерли «Стога»... За деревенской околицей открывается дорога, обступившие деревню леса, как войско с багряными стигами осенних листьев...

Размышляя над картинами художника, выставленными на предыдущей выставке, один рецензент писал:

«Природа у Левитана не равнодушная природа, сияющая вечной красотой. В ней чувствуется какая-то скрытая сила, стремящаяся вырваться наружу, и это предчувствие будущей грозы, угадывание скрытой тайны придает природе Левитана характер какой-то нервности, сообщающейся и зрителям».

И вот как описывает одну из работ художника этих лет — «Избы» — современный исследователь А. Федоров-Давыдов: «...мы видим окраину деревни на косогоре. Странными и причудливыми силуэтами рисуются на желто-красном небе изба и сарай. В них есть что-то очень тревожное и неустойчивое, а за плетнем, кажется, обрывается куда-то в пропасть весь мир... Этот затененный пейзаж деревенской улицы контрастирует в своей сумеречности с ярко горящим небом и вместе с тем столь же тревожен, как и оно».

А в мастерской художника среди сорока находившихся «в работе» больших полотен приковывало внимание одно, которое Левитан собирался назвать «Русью», но, по общей им с Чеховым тяге к простоте и скромности, именовал «Озером».

Над широким водным простором проносятся, отражаясь в его зеркале, облака, освещенные солнцем. А на том берегу — волоса полей, ближние и дальние деревни, светящиеся, напоенные светом церкви.

Не идиллия, а какой-то мощный аккорд: солнце, ветер, куда-то несущиеся облака. Б. Н. Липкин вспоминал, что один из эскизов этой картины Левитан связывал с пушкинским стихотворением «Туча».

Последняя туча рассеивой бури!
Одна ты посеешь по всей лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печальешь ликующий день.

Ты небо недавно кругом облетала,
И молния грозно тебя обвивала;

И ты издавала таинственный гром
И алчную землю попла дождем.

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земли освежилась, и буря промчалась,
И ветер, даская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес.

Быть может, замысел этого полотна был как-то связан с участием художника в иллюстрированном издании сочинений Пушкина, предпринятом к столетию со дня рождения поэта П. П. Кончаловским. (Левитан сделал рисунки к стихам «Редеет облаков летучая гряда», «Ненастный день потух...», «К морю», «Вновь я посетил...» и «Один на ветке обнаженной трепещет запоздалый лист».)

Тому «Последняя туча рассеянной бури...» он задавал своим ученикам. Но, конечно, его картина не является иллюстрацией к пушкинскому стихотворению.

«Это — Россия, какой она может быть в счастливые минуты и какой она должна и достойна быть, — говорит А. Федоров-Давыдов. — Это природа в своей шире и красоте, свидетельство того, что именно счастье и изобилие, а не бедность, смирение и страдания являются правдой жизни, ее нормой и естественным порядком вещей. Это то выражение в красоте природы, веры в будущее, утверждение достойной человека жизни, которое мы видим в творчестве Левитана, и в чем оно особенно близко и родственно творчеству его великого друга и современника А. П. Чехова».

Кто знает, пет ли некоторой левитановской «вины» в том, что спустя года два один из героев «Вишневого сада» скажет:

«Иной раз, когда не спится, я думаю: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...»

Левитан хорошо поработал в Крыму, сделав несколько этюдов ранней весны. Видимо, после этой поездки он и говорил ученикам: «...в природе сладковости нет, даже в Крыму — его многие пишут сладко — есть и простота и гармония без сладковости».

Уже вернувшись в Москву, Левитан некоторое время еще жил влтинскими «запасами».

«Пребывание мое в Крыму удивительно восстановило меня — до сих пор работаю этим зарядом, — писал он Чехову 7 февраля 1900 года и тут же снислил добавить: «Ты, пожалуйста, не принижи это себе — ты гадко влиял на меня (развращал)».

17 января, день чеховских именин, совпало с избранием писателя почетным академиком Академии наук по только что созданному раз-

ряду изящной словесности. Собравшиеся у Марии Павловны друзья, в том числе будущая жена Чехова, актриса Художественного театра О. Л. Книшнер, Лика Миданова, Гольцев и Левитан, послали живописнику двойного торжества — «Антошку великому» — телеграмму с поощрением.

Когда Левитан стал академиком живописи, Чехов с деланным самоуничижением и с явным расчетом, что его письмо будет прочтено художнику, писал Марии Павловне: «Значит, Левитану уже нельзя говорить ты». И это — только одна дошедшая до нас чеховская острота по сему поводу.

И вот Левитан взял реванш! Град шуток сыплет на приятеля.

«Теперь только понял я, — пишет он, — почему так волновал тебя вопрос о выборах в Академии и велась тобою разговоры о необходимости выбора Михайловского... а на уме себе держал: что вот, дескать, я — настоящий академик! Вот она твоя пята — обличители человеческих пят!

Какой, брат, стыд срам. Хоть я и простой академик, но тем не менее я снисхожу к тебе, почетному, и протягиваю тебе руку».

Этого мало; в конце письма следует новый «залл»:

«Ну, голубчик, дружески жму Вашу талантливую длань, сумевшую испортить такую уйму бумаги!

Целую Ваш гениальный лоб.

Величайший пейзажист во вселенной. Что, взял?»

И в новом письме, 16 февраля, давал Чехову поручение посмотреть находившиеся в Ялте картины Федора Васильева, Левитан замечает: «...все-таки, как там ни на есть, у тебя должен же быть немалый развит художес[твенный] вкус; какой же ты был бы академик?!»

...На днях слышал о новом твоём рассказе в «Жизни» (еще есмь не читал); говорит, что-то изумительное по достоинству. Неужели ты способен к созданию таких произведений?!»

Видимо, Чехов, несмотря на нездоровье, в долгу не оставался и, как мог, поддерживал эту «академическую» переписку. Об этом можно догадываться по ответным «репликам» в левитановских письмах: «Относительно благодарности за знакомство с тобою, о чем ты пишешь, то если царь купит теперь на Передвижной картину мою, то 10 ф[унтов] икры считай за мной...»

Увы, Чехов остался без икры.

Николай II не жаловал никаких «поисков» в живописи. «...Импрессионизм и я — две вещи несовместимые», — с комическим апломбом заявлял он как-то.

Биографы Левитана рассказывают, что на одной из последних, при жизни художника, передвижных выставок царь посетовал в присут-

свищи Исаака Ильича на то, что он стал выставлять незаконченные картины.

— Ваше величество, и считаю эти картины вполне законченными, — ответил автор.

Нахал. Не лучше Серова. Тот, когда императрица стала критиковать начатый им портрет Николая, протянул ей палитру со словами:

— Так вы, ваше величество, лучше сами уж и пишете, если так хорошо умеете рисовать, а я больше — слуга покорный.

Каковы? Слова им не скажи... Поблагодарил бы, что из Москвы не выселили.

Увы, царь не одинок в своих суждениях. Владимир Маковский вот уже года три вещает, что Левитан немного свихнулся на декадентский лад. И слушают люди, и верят, и разносят эту «печальную весть». Даже Ермолова сетовала, что Левитан «обратился в декадента мазилку».

Но и ей, королеве сцены, он ответил бы твердо: — Ваше величество, я считаю эти картины вполне законченными.

И разве он один? Разве не задевают рядом с ним Серова, не оплевывают Врубеля? Разве даже умнейшие из знакомых ему литераторов не задерживаются в своих оценках на минувшем, уже уходящем дне? Чехов в одном из писем ставил рядом со Львом Толстым Виктора Васнецова, его новый друг Иван Бунин посвящает этому художнику стихи. Размышляя над тем, кто может подойти Чехову как иллюстратор его произведений, Левитан пишет другу: «Врубель будет дик для тебя». Сам же он, как вспоминал П. В. Сизов, был очень доволен, когда на свой вопрос, кого бы его ученики желали бы, в случае чего, видеть его преемником, получил в ответ три имени: Аполлинария Васнецова, Константина Коровина и Михаила Врубеля.

«Цари» не ценят Левитана, зато приходит в восторг от одной из его работ представительница иной «династии» — дочь П. М. Третьякова А. П. Боткина: «Один Левитан положительно прелестный...» — пишет она Н. С. Остроухову, который вместе с ней и Серовым ведает теперь покупкой картин для галереи.

Сначала Остроухов настроен против этой покупки: «Левитан представлен в Галерее 24-ми вещами. Мы приобрели у Дягилева 25-ю», — ворчливо отзывается он в ответ Боткиной 26 февраля, но через два дня «сдается». И его можно легко понять: речь шла о варианте картины «Летний вечер».

Находит признание последние работы художника и в иной среде — у великих русских ученых, физика П. Н. Лебедева и ботаника К. А. Тимирязева. Оба они увлекались фотографией, и Левитан с интересом смотрел диапозитивы их снимков, по большей части пейзажного характера. 1 февраля 1900 года Тимирязев подарил Исааку Ильичу отпечаток своей статьи «Фотография и чувство природы».

Не удивительно, что Левитан тут же прочел статью Тимирязева и в тот же вечер написал автору: «Есть положения удивительно глубокие в ней. Ваша мысль, что фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений, абсолютно верна, и будущность фотографии в этом смысле громадна».

Впоследствии, включая статью «Фотография и чувство природы» в свою книгу, Тимирязев написал в предисловии, что ему «подает смелость перепечатать» ее и отзыв Левитана.

Возможно, что статья эта имела в глазах художника и более важное значение, чем просто выяснение роли фотографии.

Убеденный демократ, Тимирязев исходил в ней из своего общего понимания искусства. Упомянув о том, что по-немецки гравюра и фотография именуется искусствами «размножающими, воспроизводящими», он восклицал:

«...Но разве в ином, более широком смысле, задача всякого искусства не сводится на то, чтобы размножить действительность и прежде всего жизнь с ее радостями и горем? Чего просит простой смертный от искусства, как не возможности в пределах одной краткой жизни переживать тысячи таких же жизней, более светлых и более темных, прочувствовать, увидеть вновь, что уже чувствовал и видел, что могли чувствовать и видеть вокруг него или отдаленные от него, пристрастием и временем, такие же люди, как он сам?»

Голос ученого как бы внезапно врезался и в шедшие вокруг Левитана споры и в боренье его собственных мыслей.

Тимирязев очень любил английского художника Тёрнера, считавшегося одним из предшественников импрессионистов, и его «апостола» — критика Джона Рёскина. Он стремился и Левитана обратить в свою веру, показывал ему английские книги и альбомы из своей библиотеки, и, перелистывая их, Исаак Ильич горестно вздыхал, догадывая, что не может их сам прочесть. Оказывается, Тёрнер тоже как-то увлекся зрелищем поезда, летящего сквозь дождь, как позже Левитан в Салтыковке!

Любя фантастического и изысканного Тёрнера, Тимирязев, однако, неодобрительно отзывался о тех новейших художниках, которые слишком уж заботились о своей «независимости» от зрителей. Он любил повторять слова одного английского критика, что искусство должно стать делом народа и для народа, счастьем для того, кто творит, и для того, кто воспринимает.

Тимирязев приводил в пример собственную область — науку: двигать ее вперед всегда было делом природных «аристократов мысли», как он выражался, но величайшие из них всегда стремились быть не господами, а слугами всех! И выходит-то эти «аристократы» все чаще и чаще не из родовой знати, не из купцов или банкиров, а из народа. Как физик Фарадей! Как Чехов! Как сам Левитан, наконец!

Тимирязев с семьей побывал у художника и в компании со своим старым знакомым Поленовым смотрел его работы. Сын ученого вспоминает, что Клименту Аркадьевичу особенно понравились этюд к картине «Озеро», картины «Буря. Дождь», «Летний тихий вечер», «Уборка сена». Он, по словам сына, очень ценил в Левитане «исключительно глубокое знание природы, и именно нашей природы, а также умение в каждом уголке природы найти настоящую поэзию».

Все более крепла дружба Левитана с Серовым. Не случайно, по-видимому, он «приискал» себе на лето «усадыбу в тверской губ[ернии] у Дервиз», как сообщал в одном из писем. Владимир Дмитриевич Дервиз, один из ближайших друзей Серова, учился с ним в Академии художеств и был женат на его двоюродной сестре. В его тверском имении Домотканове были написаны многие работы художника. «Не знаю, Вольдемар,— сказал как-то Серов хозяину,— приносит ли Домотканово тебе доходы, мне оно положительно приносит!» Видимо, и Левитан собирался получить свою долю «доходов» от этого живописного места и заодно от общения с Серовым и его старыми друзьями, ведшими в Домотканове жизнь «мелиховского» типа и даже принадлежавшими, по жандармской характеристике, «к лицам крайне левого направления».

В конце апреля 1900 года Левитан написал в Ботаническом саду этюд «Ранняя весна». 29 апреля он был на совещании преподавателей Училища живописи. Его ученики уже переехали в Химки. Левитан, как всегда, навещал их. «Здесь, в Химках, между нами и нашим учителем установились еще более близкие отношения»,— пишет Б. Н. Липкин. Исаак Ильич считал, что они уже перешли в период «шлифовки», и неуклонно добивался, чтобы у них открылись глаза на простую прелесть мира:

— Многие в поисках новых тем едут далеко и ничего не находят. Ищите около себя, но внимательно, и вы обязательно найдете и новое и интересное.

В беседах, на прогулках он в подтверждение своих мыслей цитировал им Герцена, Белинского, Чернышевского. Он любил меткое слово, афоризм. Отстаивая казавшуюся ему верной дорогу в искусстве, повторял поразившее его выражение Бэкона: «Калека, который плетется по верной дороге, обгонит рысака, бегущего по ложной».

Никто не догадывался, что он ковыляет свои последние персты... Когда он долго не показывался, к нему являлись встревоженные «депутаты». Однажды Б. Липкин привез коллективное письмо-приглашение. В нем говорилось, что даже окрестные грачи соскучились и, не давая никому покоя, все время кричат: «Где Левитан, где Исаак Ильич?»

В мае 1900 года, как писала М. П. Чехова брату, «было по-зимнему холодно... Все чихают и кашляют»,— прибавила она.

В один ненастный день Левитан явился в Химки не совсем здоровым. Молодежь это заметила не сразу. Его уговорили вернуться домой.

Больше он уже не приезжал, только прислал записку:

«Я не совсем здоров. Вероятно, на дачу больше не приеду. Желаю вам всем хорошенько поработать. До осени. *Левитан*».

Они знали, что он болен; часто Исаак Ильич шёл вазерьянку из флакона, который был теперь всегда при нем.

Он и в прошлом году покинул их раньше времени и оставил напутствие:

«Я чувствую себя очень нехорошо, почему спешу к себе в деревню. Приехать еще раз, как хотел, не могу. Предполагаю, что работа теперь пойдет у вас. Однако только на прощанье скажу: больше любви, больше поклонения природе и внимания, внимания без конца».

Записка теперь была короче, как будто каждое слово давалось пишавшему с огромным трудом.

«Давно весны не видал», — объяснил он тогда, в 1899 году, свой ранний отъезд.

И даже теперь, только через окно следя, как зацветает сирень, Левитан говорил гостю, художнику Я. Минченкову:

— Жаль, что упустил тигу. Ничего, и ранняя зелень хороша... тонкая-тонкая, с розовыми и фиолетовыми полутонами. Необыкновенная деликатность. Необходимо прежде всего прочувствовать эту мелодию. Вот из молодых сил у вас к ней прислушивается Бальшинский-Бирули. Пусть поют все молодыми голосами этот гимн природы. Может, иначе, чем мы, — радостнее. А я тоже, как только поднимусь, — сейчас туда, под солнце, к албам, к ярким полоскам ольмей. Хорошо ведь, право же, хорошо!

Встревоженная, приехала из Петербурга А. Н. Турчанинова. Глядя на ее хлопоты, больно вспоминал где-то вычитанное: «Без женщины начало нашей жизни было бы беспомощным, середина ее была бы лишена восторгов, а конец — утешений».

В середине мая заезжал Чехов, сам нездоровый, и вскоре уехал в Ялту.

«Как Левитан? Меня ужасно мучает неизвестность, — признавался он Кившипер. — Если что слышали, то напишите, пожалуйста».

«Антон Павлович, — как будто угадывая его тревогу, писала в тот же день Турчанинова, — с Вашего отъезда температура каждый день поднималась до 40, вчера 41, упадок полный. Мы совсем потеряли голову... Что-то будет, ужас закрадывается в душу, но я не унываю. Не верю, что не выхожу. Не могу больше писать. *Анна*».

Надежда не покидала и других друзей художника.

«Что поделявает Левитан бедный, — писал Остроухову добрейший В. Матэ, один из шивцаторов избрания Левитана в акаде-

мики.— Я вполне уверен, что его врачи поставят на ноги. Не будете ли добры пару слов о его здоровье нам с Серовым сообщить?».

Левитан всегда много думал о смерти. Среди сделанных им выписок из книг есть такая:

«Все умрут, и злые и добрые, и бедные и богатые, и старые и молодые. Это единственное равенство, которого могли достигнуть люди. От мысли, что все умрут, до мысли «и я умру» еще большое расстояние».

О чем он думал в эти свои последние месяцы, дни, часы?

О своих картинах, которые без него поедут на Всемирную выставку в Париж, сироты? (И не напрасно беспокоился: их очень неудачно там повесили; многие считали, что только из-за этого Левитан был обойден наградой.)

Или, не сумев понасть к измам и ярким полоскам олимпий, как мечтал, наслаждался даже тем, что видел порой из окна своей комнаты? Писала же спустя два года умирающая от чахотки Якутчикова: «Я лежу и захлебываюсь от счастья, листья двигаются, формы постоянно меняются, и я мысленно все рисую и рисую».

О, боже, как хорош прохладный вечер лета,
Какая тишина! —

припоминались ему порой знакомые строки Анухтина.

Думал ли он о своих «итенцах», мысленно давая им советы:

— Что вы делаете? Зачем выписывать подробности, вырисовывать веточки, дайте общее впечатление этого зеленого кружева... только вот гнезда возьмите повозничее, пусть они кричат, как грачи!

Как грачи...

— Где Левитан, где Исаак Ильич?!

Да вот я, вот, задыхаясь от счастья, бреду этой дорожкой.

Ах, Иван Иванович, милый мой доктор, простите, я вас обманул! Прости, Аннушка, дорогая моя женушка, как я тебя зову в ласковую минуту! Сам не знаю как, но я улизнул от вас.

Я тороплюсь туда, туда, к измам, к озимям, и милая Веста, откуда ни возьмись, скачет, ластится, лижет руки, лицо...

Теплый утренний дождик каплет, каплет. И так хорошо лежать в высокой траве, подставляя ему лицо, и чувствовать, как засыпаешь, усталый от этой бесконечной дороги...

— Исаак Ильич!.. Исаак Ильич!

И, стараясь не глядеть на Турчанинову, доктор Трояновский машинальным движением педантичного медика вынимает часы.

Без двадцати пяти девять.

22 июля 1900 года (4 августа по новому стилю).

«22. За обедом куропатки. Хорошая погода... Умер И. И. Левитан».

(Записи в дневнике художника А. А. Киселева.)

«Вчера не докончил письма, а сегодня утром газеты принесли печальную весть: Исаак Ильич Левитан приказал долго жить!

Ужасно его жалко, все как-то не верилось, чтобы болезнь его разрешилась так! ...Хороший и тонкий был художник, хороший человек и мне большой друг. Я очень любил его».

(Из письма И. С. Остроухова к А. П. Боткиной 23 июля 1900 года.)

«...Я искренно любил Левитана. После смерти Чайковского это первая смерть, которая так тяжела для меня».

(Из письма С. П. Дигилева к И. С. Остроухову 24 июля 1900 года.)

«С болью в сердце вспоминаю день похорон Левитана. Был теплый, почти жаркий июльский день. Много народу собралось в Трехсвятительском переулке у дома, где жил Левитан. Из-за границы на похороны приехал Серов, Юон, Переплетчиков, Эттингер¹, я и многие другие пришли сюда отдать свой последний долг замечательному певцу русской природы. В Москве в это время было множество флоксов, любимых цветов Левитана. Зная, как любил при жизни Исаак Ильич эти пышные цветы, я принес букет махровых бледно-розовых флоксов и положил возле гроба...».

(Из воспоминаний В. К. Бильницкого-Бирюли.)

«Летом того же 1900 года, во время Всемирной выставки в Париже, как-то захожу в наш русский отдел и вижу на рамках левитановских картин черным крест...».

(Из воспоминаний М. В. Нестерова.)

«Это начали уже из нашего полка, как скоро идет время, вот уже и Левитана нет! Нет одного из очень близких мне людей, человека глубоко мне симпатичного. Пусть ему земля легка будет. Имя же его в истории русского пейзажа начерчено яркими буквами...».

(Из письма М. В. Нестерова к А. А. Турыгину, 30 июля 1900 года.)

«Какая тяжелая утрата — смерть Левитана! Хотя мы уже давно знали, что жизнь его в большой опасности, но когда пришло известие об его смерти, не верилось этому, сердце больно сжалось. Он умер в самом расцвете таланта.

И странное совпадение: вот уже четвертое лето умирают близкие мне люди и талантливые художники... и, наконец, теперь Левитан,

¹ П. Д. Эттингер — художественный критик. На похоронах были также А. М. Васнецов, К. А. Коровин, И. С. Остроухов, Н. А. Касаткина, Л. О. Пастернак и другие.

которого и тоже немножко считал своим учеником, а главное, хорошим товарищем и преданным другом».

(Из письма В. Д. Поленова к И. С. Остроухову, 31 июля 1900 года.)

«В июле 1900 года, будучи на Рижском взморье, я, вернувшись домой, неожиданно заметил у себя в комнате Брускетти¹. Глаза у нее были красные, в руках платок. «Что случилось, что с вами?» — спросил я. «Левитан умер», — ответила она со слезами в голосе.

...По возвращении в Москву я долго не мог привыкнуть к мысли, что Левитана нет, что не к кому пойти за советом и никто, стуча палкой, не войдет в нашу мастерскую».

(Из воспоминаний Б. Н. Липкина.)

«Иногда весной, когда цветет сирень, заходим мы с женой на Дорогомилловское кладбище навещать наших ушедших друзей, оттуда идем на соседнее старое еврейское кладбище, идем по аллее от ворот прямо, прямо, и там в конце налево за оградой, стоит забытый скромный черный памятник²... Мы прибираем сор, что накопился за осень и зиму, приводим могилу в порядок. Жасмин, посаженный кем-то у могилы, не цветет еще; придет пора, зацветет и жасмин — быть может, к вечеру где-нибудь близко защелкает соловей... Оживет природа, которую так нежно любил художник».

(Из воспоминаний М. В. Нестерова.)

«Левитан до того любил природу, что, даже и не работая, с куском черного хлеба в руках, он подолгу лежал на синие где-нибудь в роще, насвистывая песенку...».

(Из воспоминаний о художнике.)

«...На прощанье скажу: больше любви, больше поклонения природе и внимания, внимания без конца...» *И. Левитан*

¹ Художница, занимавшаяся тогда в Училище живописи, ваяния и зодчества.

² В 1941 году прах Левитана был перенесен на Ново-Девичье кладбище.

В книге использованы следующие архивные материалы:

Выписки, сделанные И. И. Левитаном из книг; письма С. П. Дигилева, С. П. Кувшинниковой, Л. С. Мизиловой к А. П. Чехову; письмо К. А. Трутовского к И. П. Чехову (Отдел рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, Москва).

Альбом С. П. Кувшинниковой; наброски воспоминаний И. С. Остроухова; дневник В. В. Переплетчиковой; воспоминания В. К. Быдлинского-Бирули «Последние цветы Левитана»; письма Т. Л. Шенкиной-Куперник к отцу (Центральный государственный архив литературы и искусства, Москва).

Дневник А. А. Киселева; письма А. П. Боткиной, А. М. Васнецова, С. П. Дигилева и В. В. Мата к И. С. Остроухову; письма И. С. Остроухова к А. П. Боткиной и С. П. Дигилеву; К. К. Первухина к А. М. Васнецову; А. А. Киселева к К. А. Савицкому и С. А. Виноградова к Е. М. Хруслову (Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, Москва).

Автор приносит глубокую благодарность сотрудникам названных архивов и работникам библиотеки Центрального Дома литераторов (Москва), которые помогали ему в работе.

Автор крайне признателен также за материалы, любезно предоставленные ему И. С. Зильберштейном, и за советы и замечания, сделанные А. А. Камевским.

Турков А. М.
Т 88 Левитан. М., «Искусство», 1974
160 с. с ил. («Жизнь в искусстве»)

В 7-й Кан и в остальных изданиях этой серии, посвященной людям искусства, творческий путь замечательного русского пейзажиста Левитана изложен в форме свободного бездистриктического повествования. В книге приведен обширный архивный материал, часть из которого публикуется впервые. Творческая биография художника дается на фоне важнейших общественных и художественных событий, происходивших в России в конце 19 века. Особое место отведено в книге замечательной дружбе Чехова с Левитаном.

Т 80102-062
025(01)-74 239-74

75С1

Андрей Михайлович Турков
ИСААК ИЛЬИЧ ЛЕВИТАН
СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Н. Ф. Шанина
Художественный редактор М. А. Анисин и С. М. Бархин
Художественный редактор Л. А. Иванова
Технический редактор Н. С. Еромина
Корректор А. А. Полина

Сдано в набор 2/V-73 г. Подл. в печать 20/XI-73 г. А69442.
Формат издания 60 × 84/16. Пумага тип. № 1 и мелок. Усл.
печ. л. 11,741. Уч.-изд. л. 12,678. Изд. № 960. Тираж 75 000 экз.
Заказ 341. Цена 1 р. 20 к. Издательство «Искусство», Москва,
К-31, Цветной бульвар, 25.

Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая
типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при
Государственном комитете Совета Министров СССР по делам
издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-51,
Валовая, 28

3:2