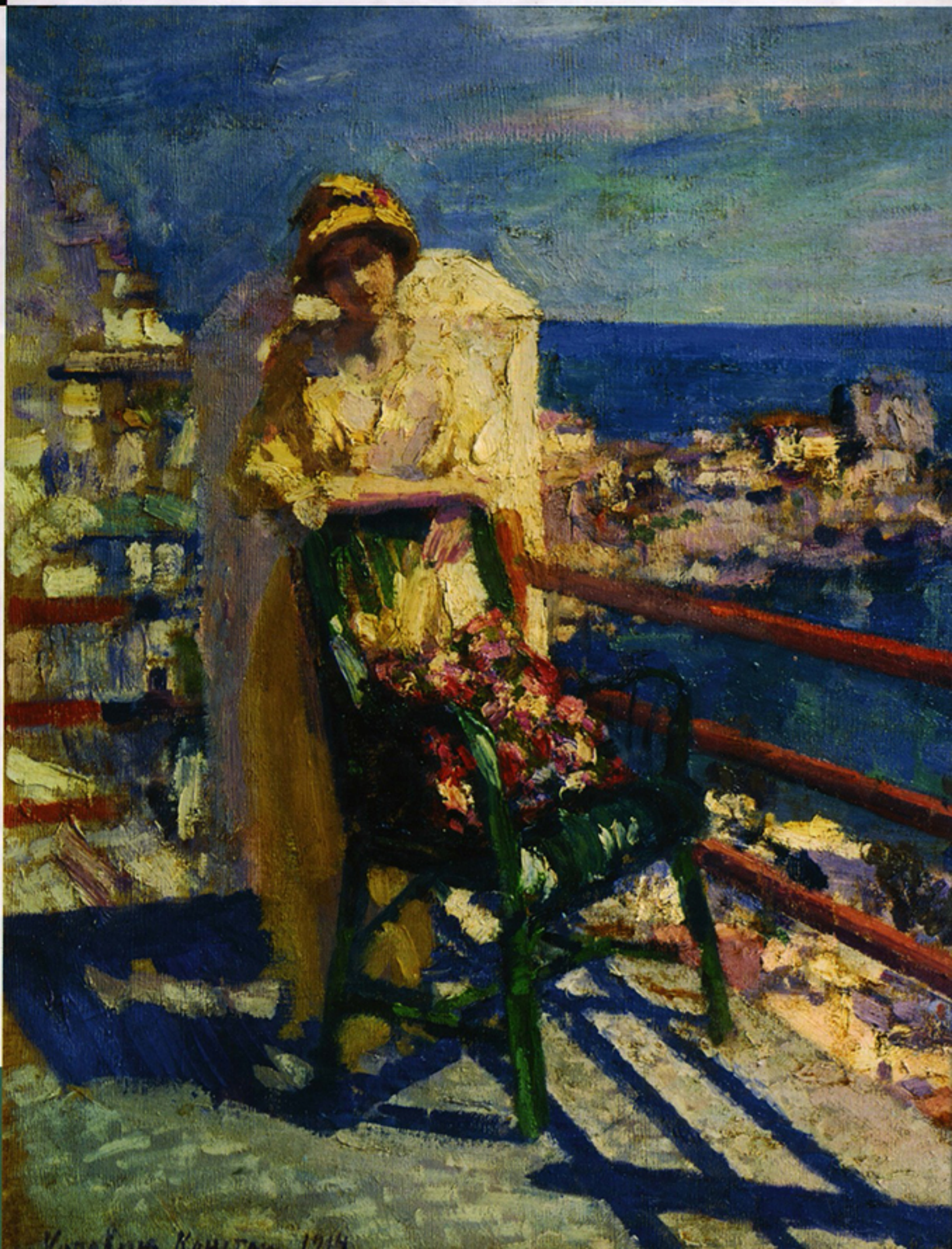




# КОРОВИН

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

58



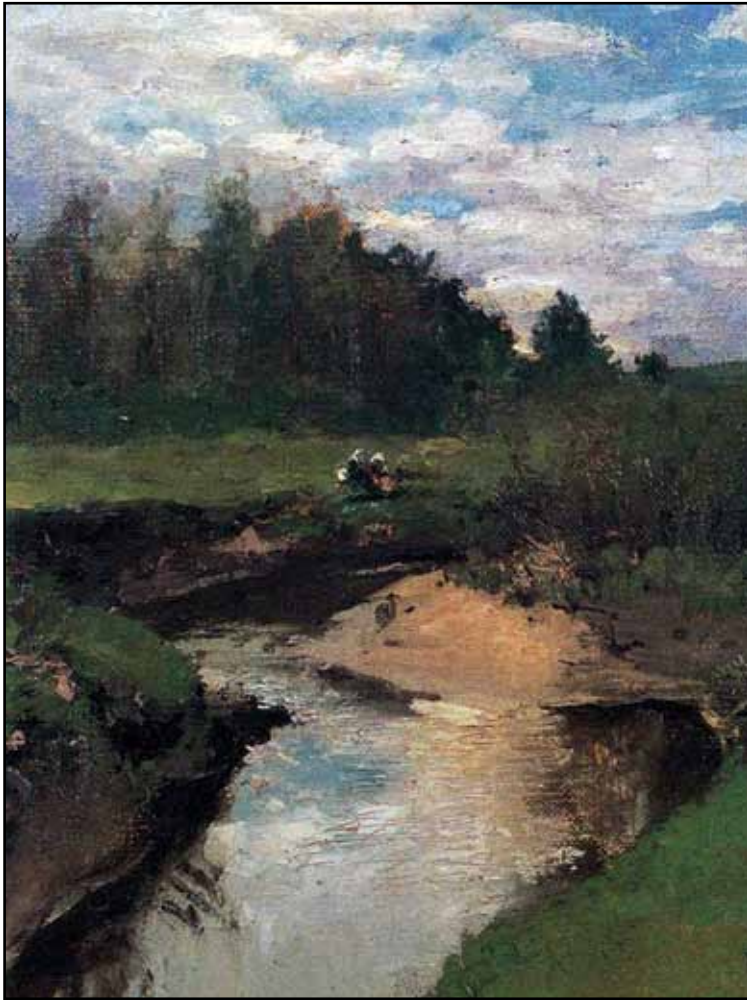




**ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ**  
Том 58

***Константин Алексеевич  
Коровин***

Москва  
Директ-Медиа  
2010

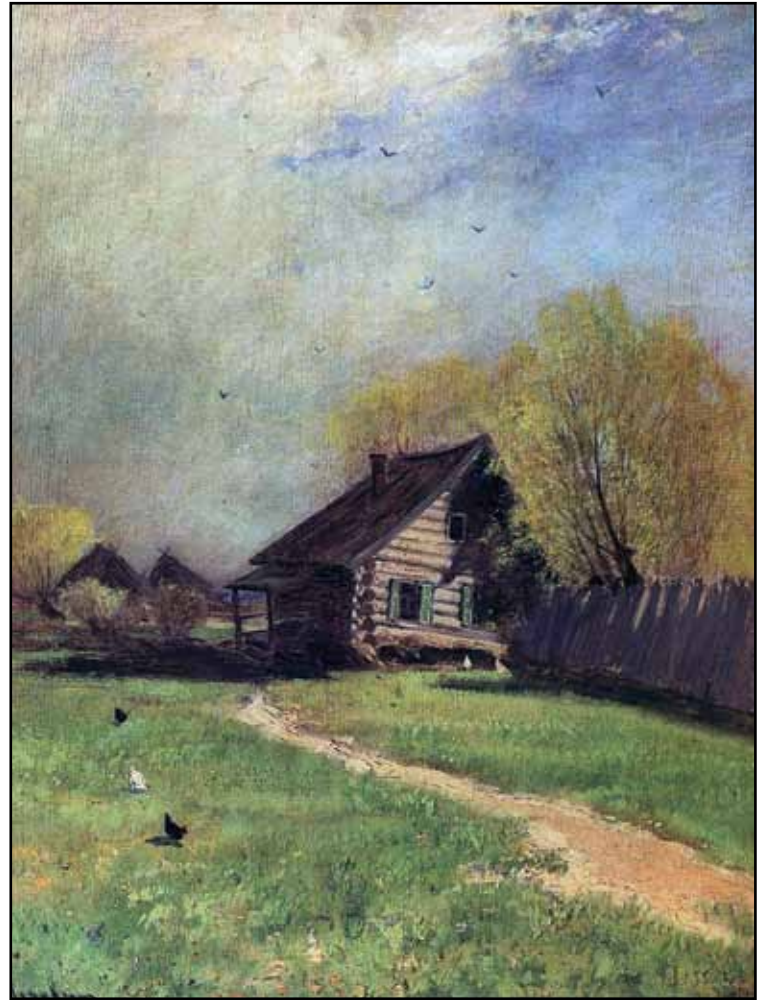


*Речка Воря. Абрамцево. 1880-е*

Существует способ целостного, нерасчлененного «схватывания» жизненного потока в единицу исторического времени. Такое «схватывание» есть проявление импрессионистического мироощущения, которое было присуще Константину Алексеевичу Коровину – живописцу-станковисту, театральному декоратору, мемуаристу, писателю. Он связал два этапа в истории русского искусства – передвижничество и авангард. Творчество Коровина представляет собой *inter-esse* – способ существования «в промежутке», в ситуации смены одного типа визуального восприятия другим.

## Детство. В поисках мыса Доброй Надежды

**К**онстантин Коровин родился 23 ноября 1861 в Москве в доме своего деда, купца первой гильдии Михаила Емельяновича Коровина – человека практического склада ума, сумевшего сделать состояние и стать владельцем ямщицкого «извоза». В пору расцвета своих коммерческих дел Михаил Емельянович, неравнодушный к музыке, часто приглашал музыкантов; домашние классические концерты наряду с народными песнями, историями паломников, старообрядческим укладом жизни составили немалую часть воспоминаний Константина о родном доме. Очевидно, имен-



*Ранняя весна. Середина 1870-х*

но от деда он унаследовал и приключенческий дух, и внутреннее беспокойство экспрессивной натуры. В автобиографической повести «Моя жизнь» Константин Алексеевич неоднократно упоминал о своей детской одиссее – поисках мыса Доброй Надежды, видевшегося ему то в атмосфере бабушкиного дома, то в акварельных пейзажах матери, то в заброшенном доме лесничего: «...когда мы подошли, была маленькая пустая избушка с дверью, и маленькое сбоку окно – со стеклом. Мы ходили у избушки, потом толкнули дверь. Дверь отворилась. Там никого не было. Земляной пол. Избушка низенькая, так что человек взрослый достанет до потолка головой. А нам – в самый раз. Ну что это за избушка, красота. Наверху солома, маленькая печка кирпичная. Сейчас же зажгли хворост. Замечательно. Тепло. Вот мыс Доброй Надежды. Сюда я перееду жить»<sup>1</sup>. Иными словами, мыс Доброй Надежды для него был символом родного места, к которому может прикоснуться душа во время внутренних скитаний становящейся творческой личности, во время эмиграции...

Первыми учителями Константина стали родители. Отец, Алексей Михайлович Коровин, закончил юридический факультет университета, а мать, Аполлинария Ивановна Волкова, была арфисткой. Оба неплохо рисовали и поддерживали интерес к живописи





*Село на севере России. Середина 1880-х*

у детей – Константина и старшего Сергея. Будучи взрослым, Коровин вспоминал: «Я любил смотреть, когда у матери моей на столе лежали коробочки с разными красками. Такие хорошенькие коробочки и печатные краски, разноцветные. И она, разводя их на тарелке, кистью рисовала в альбом... Отец мой тоже рисовал карандашом. Очень хорошо, говорили все – и Каменев, и Прянишников»<sup>2</sup>. Дальний родственник мальчика по отцовской линии И. М. Прянишников, художник-передвижник, и А. А. Каменев, художник-пейзажист, развивали и направляли живописные способности братьев Коровиных. И нужно отдать должное, маленький Костя делал заметные успехи, пробуя себя и в пейзаже, и в портрете. К его этюдам, которые Сергей, будучи студентом Училища живописи, ваяния и зодчества, показал А. К. Саврасову, педагог отнесся весьма благосклонно.

## «Есть только цвет в форме»

Годы обучения Константина Коровина в Училище живописи, ваяния и зодчества (1875–1886) совпали со знаменательными событиями в истории русского искусства. С одной стороны, это время заслуженного

признания передвижничества, сменившего унылый академизм и утвердившего приоритеты демократического реализма. С другой, 70-е – также время новых веяний, когда русские мастера познакомились с пленэрной живописью и импрессионизмом; позже новый метод и направление повлияли на ряд маститых художников: И. Е. Репина, К. А. Савицкого, В. Д. Поленова. Впрочем, первое приближение к импрессионизму не коснулось основ русской реалистической школы. Именно в этот период четырнадцатилетний Константин поступил в Училище на архитектурное отделение. Отчасти выбор будущей профессии был продиктован усложнившимся материальным положением семьи, оказавшейся на грани банкротства. Однако талант пейзажиста, проявившийся у Коровина уже в ранних работах, обратил на себя внимание педагогов, и спустя год его перевели на живописное отделение. Юноша занимался у ряда художников-передвижников: И. М. Прянишникова, В. Г. Перова, А. К. Саврасова, В. Е. Маковского, В. Д. Поленова. Излюбленный Константином еще с отроческих лет жанр пейзажа теперь стал для него основным, давая начинающему художнику возможность ярко и полно проявить свои живописные способности. Ученик А. К. Саврасова, Коровин усвоил многие наставления родоначальника демократического пейзажа. Основным требованием наставника было





*Портрет хористки. 1883*

требование работать на природе. Непосредственное чувственное восприятие природы, проповедуемое А. К. Саврасовым, развивало в студентах способность к более обостренному схватыванию и прочувствованию ее архитектуры. Пропущенное через субъективный опыт, оно глубоко психологично, следовательно, повествовательно, но прежде – предметно. Это предполагает определенный тип мышления, при котором человек обращает внимание на предметы, а не на действие. К примеру, французские импрессионисты видели мир совершенно иначе: они скорее схватывали ускользающее сиюминутное состояние действительности, некий синтез предметного ряда и световоздушной среды. Поэтому их произведения в основе своей динамичны.

Но на тот момент Коровину были близки искания Саврасова-педагога. Примечателен в этом смысле один разговор, состоявшийся между Константином и Евграфом Семеновичем Сорокиным, академиком, учителем в натурном классе Училища, который, предвосхищая дальнейшие искания художника, проясняет закономерность его творческого становления. Сорокинское утверждение «Рисунок – первое в искусстве» Константин парировал: «Рисунка нет... есть только цвет в форме»<sup>3</sup>.

В 1882 Коровин, прослушав основной курс, оставил Училище и поступил в Петербургскую Академию

художеств. Но по прошествии нескольких месяцев «академический дух» сковал темпераментную натуру молодого человека и утомил его. Он снова вернулся в Училище и поступил в мастерскую В. Д. Polenova, где уже работали И. И. Левитан, А. Я. Головин, А. Е. Архипов, С. В. Иванов, В. В. Переплетчиков. Новый наставник и открыл Константину импрессионистов. Для Polenova проблемы, связанные с живописью на открытом воздухе (так называемым пленэром), к которым Саврасов подходил лишь в отдельных поздних этюдах, оказались в центре профессиональных интересов. Открытие пленэра меняло всю живописную систему, очищало палитру, придавало новую красоту и свежесть цвету, давало возможность отразить зримый мир в нерасторжимом единстве материи и бесплотной световоздушной среды»<sup>4</sup>. Собственно, работа на пленэре, в непосредственном контакте с натурой и световоздушной средой, в которую она погружена и которая ее пронизывает, составляет главный принцип импрессионистического искусства.

Уже в Училище у Константина проявился интерес к импрессионизму, столь созвучному его мироощущению. Первой этапной работой стал этюд «Портрет хористки» (1883, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Весь этюд строится на многообразии рефлексов, контрасте и взаимном дополнении теплых и холодных тонов, особенно эффектным звучанием

*Портрет художницы М. В. Якунчиковой. Середина 1880-х*





оттенков голубого и теплой охры на фоне играющей нюансами зелени деревьев. Рефлексы солнечного света на шляпке, платье и лице оживляют невыразительные черты девушки, придавая ей трепетную нежность. Работа, по сути, является пленэрным портретом: световоздушная среда и натура здесь нераздельны, основное внимание уделено передаче света, цвет открыт – все призвано передать зрительное впечатление художника. Этот этюд свидетельствует о первых шагах Коровина к импрессионизму и одновременно об отходе от заветов учителей: ведь импрессионизм никак не соотносится с передвижничеством.

Однако новаторство живописца оказалось не замеченным современниками. Отход от принципов психологического портрета, развиваемых в традиции передвижничества, наряду с небезупречным рисунком торса – первое, что подверглось критике со стороны педагогов Училища, в том числе и В. Д. Поленова, рекомендовавшего снять работу с ученической выставки. Казалось, никто не заметил, что Коровин решал совсем иные задачи.

В 1885 произошло событие, приведшее к благоприятным для дальнейшего профессионального роста Константина Алексеевича последствиям, – он познакомился с известным меценатом и предпринимателем С. И. Мамонтовым. В 1880-х его дом являлся средоточием интеллектуальной и художественной жизни Москвы. Среди постоянных участников мамонтовского кружка были И. Е. Репин, В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, М. М. Антокольский, позднее к ним присоединились В. А. Серов и М. А. Врубель. В кружке преобладали идеи, идущие от художников-передвижников и композиторов «Могучей кучки», которые в творческих устремлениях были направлены на возрождение интереса к традиционной русской культуре, фольклору, народному искусству и ремеслам, что впоследствии определило специфику русского модерна.

Константин Алексеевич, позна-



комившийся с меценатом через Поленова, был привлечен для оформления постановок сначала на домашней сцене Мамонтова, позднее – на сцене Частной оперы. Почти сразу художнику представилась возможность выполнить по эскизам В. М. Васнецова декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка».

Фольклорные песни, образы и темы очень вдохновили молодого





Коровина на создание «Северной идиллии» (1886, Государственная Третьяковская галерея, Москва), весьма нетипичной для станкового творчества живописца на тот момент.

В «Северной идиллии» он рискованно синтезирует черты станкового и декоративного искусства, ре-

*Северная идиллия. 1886*

шая плоскостно фигуры и объемно пейзаж. Обобщенно написанные кустарники удачно окаймляют жанровую сцену; за ними вдалеке виднеются крыши крестьянских изб. На переднем плане изображено





*Портрет Т. С. Люботович. 1886–1887*

несколько людей: три стоящие девушки в традиционных русских костюмах обращены к полулежащему пастушку, играющему на свирели; четвертая девушка сидит возле него. Здесь все четко выверено по ритмам и цветовым пятнам. Благодаря плотной композиционной компоновке и переключке в цветовом решении костюмов стоящая группа воспринимается как единое целое; в свою очередь сидящая на траве девушка является своеобразным переходом от стоящих товарок к полулежащему музыканту. Локальные плоскости цвета, сюжет и образный строй роднят «Северную идиллию» в большей степени со стилистикой модерна, нежели импрессионизма, попытку выйти на который художник совершил в «Хористке».

Вообще, работа в театре во многом повлияла на декорационное искусство Коровина и его станковую живопись, привнеся в импрессионистическую устремленность последней настойчивое тяготение к декоративному толкованию цветового пятна, эффектам световых и цветовых контрастов, а в декорационное искусство — приемы и находки пленэрной живописи, что дало возможность преодолеть нарочитую условность фона и в целом оживить сценическое пространство.

С Частной оперой у Коровина был связан целый ряд личных переживаний, судьбоносных знакомств: с Федором Ивановичем Шаляпиным, начавшим свое театральное восхождение в этом театре, будущей супругой, артисткой мимического ансамбля Анной Яковлевной Фидлер, и с рядом других артистов, вдохновенно запечатленных художником. Один из таких портретов, наиболее известный, — «Портрет Т. С. Люботович» (1886–1887, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Изображение солистки Частной оперы проблематично с полным правом отнести к пленэрному портрету. Девушка показана сидящей в комнате на подоконнике раскрытого в сад окна. Солнечный свет рассыпается рефlekсами в складках ее светлого платья, звучащего целой симфонией розовато-серебристых, перламутровых, голубых оттенков. Платье написано быстрыми, беглыми мазками, в кружевах — мелкими, на складках — удлиняющимися, в то время как лицо и волосы более тщательно проработаны пластически. Здесь не только заметна традиция



психологического портрета, в 80-х еще достаточно весомая, но и узнается характер модели. Легкий наклон головы девушки, устремленный на зрителя умный взгляд ее внимательных глаз, прямая и горделивая осанка – одним словом, весь облик героини не позволяет «растворить» ее в световоздушной среде и солнечном потоке. Композиционно Любатович выгодно подчеркнута: вертикаль оконной рамы слева, симметричная ей вертикаль темной драпировки справа и темная обивка кресла служат своеобразной рамой для образа.

Середина 1880-х в творческой биографии Константина Алексеевича – время исследования и экспериментов, время первого робкого приближения к воплощению своего варианта импрессионизма на основе поленовских уроков, то есть это время созревания таланта. Поэтому на тот момент он не был понят руководством Училища.

В 1886 двадцатипятилетний Коровин получил диплом неклассного художника. Отход от реализма, индифферентное отношение к психологизму и сюжету (столпам передвижничества), культ этюдизма и живописной поверхности были восприняты педагогами как нерадивость, неряшливость, лень. «Это живопись ради живописи», – уронил И. Е. Репин, впервые увидев «Хористку». Новизна становящегося творческого метода, а по сути – нового мироощущения, противоречила устоявшимся взглядам и вызывала ожидаемую реакцию неприятия. Но именно с непонимания и отторжения начинается творческая эволюция Коровина как художника-импрессиониста.

## Импрессионистические тенденции в русской живописи: план реализации

Французский импрессионизм вышел из урбанистической культуры «никогда не спящего» Парижа и открытия фотографии. Для импрессионистов имело значение не абстрактное или общее впечатление, но схваченное на лету первое впечатление<sup>5</sup>. Поэтому основной акцент в художественной системе импрессионистов ставился не на том, что видит человек, а на том, как он видит<sup>6</sup>. Развитие импрессионизма связано с формированием новой концепции времени в живописи. Кроме того, импрессионисты большое внимание стали уделять передаче световоздушной среды, воздуха, влияющим на цвет и способы взаимодействия и соотношения форм в пространстве. Соответственно, они высветляли палитру, сделав ставку на цветные тени, и отказались от тональной живописи, грязных тонов. Однако *impression* – снимок явленного на сетчатке глаза – определяется еще и культурой, менталитетом, языком человека. Поэтому неслучайно импрессионизм, зародившийся во Франции в 1860-х, имел многочисленные региональные воплощения в Италии, России, США, Польше, Швеции, которые

отличались от первоисточника как этапами становления, так и историческими резонансами. Но где бы импрессионизм ни возникал, повсюду он знаменовал переход от академизма к модернизму. Так происходило, если художественное искусство шло в ногу с развитием всей культуры страны в целом. Но порой часть (в нашем случае – живопись) предвосхищает развитие целого. Это случилось с русским импрессионизмом. Импрессионистический язык в русском искусстве симфоничен, поскольку обращается и к французскому импрессионизму, и к романтизму, питая искусство модерна. Он сформировал ранний опыт авангарда.

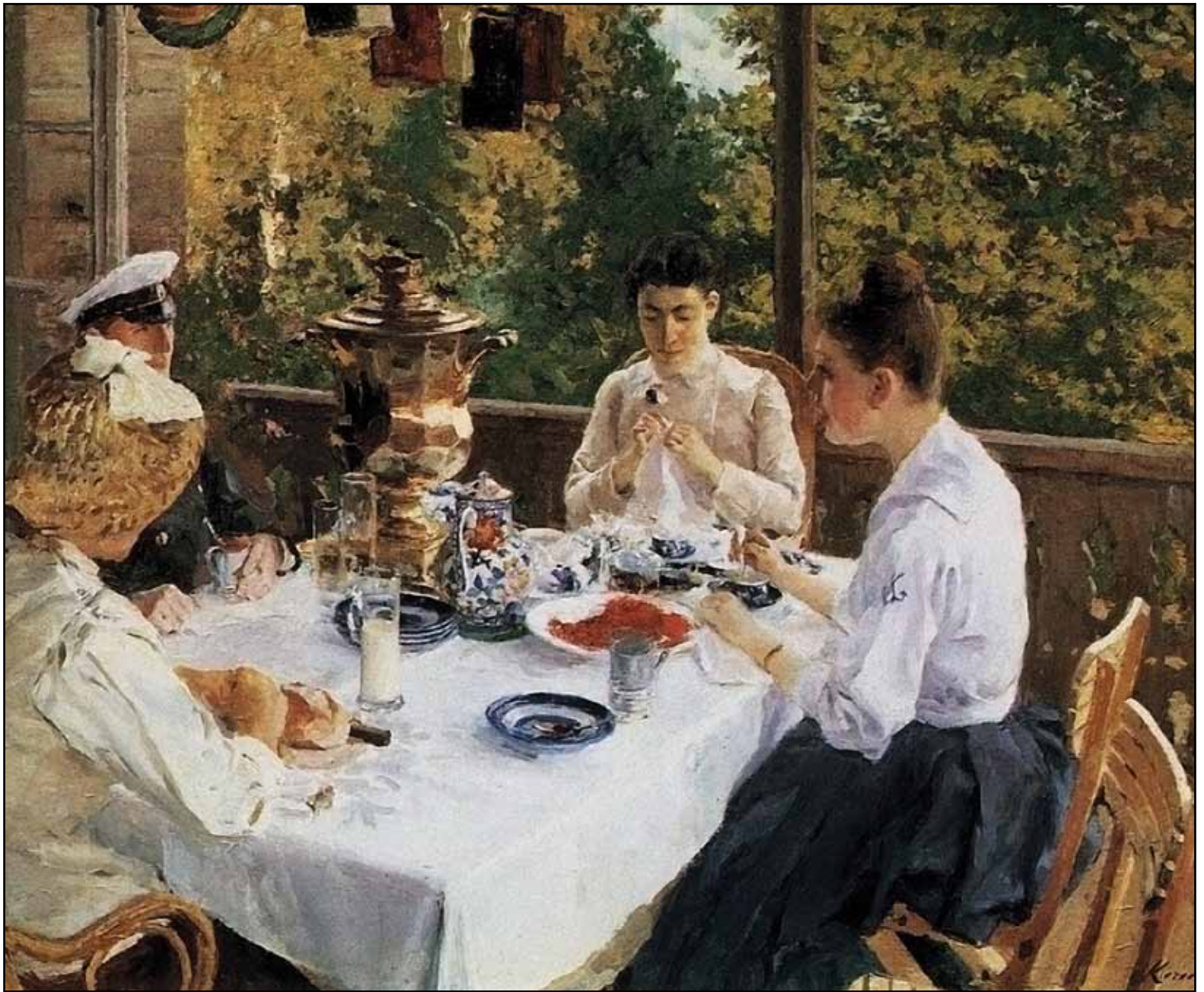
Не менее важной особенностью русского импрессионизма является сочетание нового художественного языка со старым предметом<sup>7</sup> – наследие школы. Связь с передвижнической традицией, с которой русский импрессионизм пытался порвать, прослеживается и в загрузенности картин смыслом, и в приверженности больше предмету, чем световоздушной среде. Все это, безусловно, отразилось и на манере письма русских живописцев, и на палитре, сохранившей грязные тона, черный цвет, что было исключено у французов.

И пожалуй, наиболее отличительная региональная особенность русского импрессионизма – этюдизм<sup>8</sup>, причем здесь он трактуется как самостоятельная форма, дающая возможность запечатлеть натуру в сиюминутном состоянии. Несмотря на то что сближение с импрессионизмом намечается уже у И. Е. Репина, Ф. А. Малявина, К. А. Сомова, В. Э. Борисова-Мусатова, зарождение в России этого направления связывают главным образом с творчеством Константина Алексеевича Коровина. Именно у него этюд получил самостоятельное обоснование, выступая своеобразным способом преодоления литературно-сюжетного мышления. Кроме того, в коровинском варианте импрессионизма следует отметить присутствие декоративного начала – отголосок влияния декорационного искусства на станковое. Д. В. Сарабьянов дал следующее объяснение этой особенности: «Импрессионизм приобретает определяющую роль: декоративизм его «насыщает изнутри», не разрушая исходных принципов<sup>9</sup>. Вот почему Коровина интересовала работа со световыми и цветовыми контрастами, с противопоставлением естественного и искусственного типов освещения; таким образом, порой его авторская версия импрессионизма сближается и с романтизмом, и с модерном.

Периодизация импрессионизма отчасти совпадает с этапами творческой эволюции ее родоначальника:

1. Конец 1870-х – начало 1880-х – формирование творческого метода.
2. 1890-е – профессиональная, творческая зрелость, наивысшая фаза развития.
3. 1900–1910-е – поздний импрессионизм, соединяющий неоромантические, современные тенденции.





*За чайным столом. 1888*

## Жуковский цикл

**П**ервыми значительными импрессионистическими картинами Константина Алексеевича стал ряд живописных работ так называемого жуковского цикла, по названию деревни Жуковка, где находилась дача Поленовых. В. Д. Поленов часто приглашал к себе своих воспитанников, в том числе и Коровина, к которому относился по-отечески внимательно и доброжелательно. В серии полотен лета 1888 молодой художник ставил перед собой несколько задач. Во-первых, его интересовали проблемы передачи световоздушной среды: все работы написаны с натуры на пленэре; во-вторых, он искал и нашел, прислушавшись к советам Поленова, свою тему – человек в пленэре, которая уже была отчасти развита французскими импрессионистами, в частности К. Моне и

О. Ренуаром. Но если у Ренуара превалировал портрет, а пейзаж был вторичен, то у Моне зависимость выстраивалась прямо противоположным образом. Коровину, учившемуся в пейзажном классе, подход Моне оказался ближе. Это объясняет, почему Константин Алексеевич не стремился в пленэрном портрете отразить внутренний мир модели. Нужно отметить, что большинство гостивших летом 1888 у Поленовых гостей (М. В. Якунчикова, И. С. Остроухов, В. А. Серов, М. В. Нестеров) фигурируют в живописных работах Коровина данного цикла.

В наиболее полном составе они представлены в знаменитой картине «За чайным столом» (1888, Государственный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тульская область). Здесь автор нашел именно то «случайное» построение, которое практиковали французские импрессионисты, – эффект кадра, выхваченного из потока жизни. Смещение композиционного центра влево и обрезанная слева фигура создают впечатление,





*В лодке. 1888*

что эта сцена — снимок, сделанный только что вставшим из-за стола человеком, и пустующий стул в правом углу, слегка отодвинутый от стола, является тому свидетельством. Из-за отсутствия постановочной композиции зрителю кажется, что он невольно наблюдает сцену летнего дачного отдыха (или даже участвует в ней). Особенно важно то, что Коровин смог передать импрессионистическое чувство времени: открытого мгновения, мгновения-перехода.

Выявить принадлежность картины какому-то конкретному жанру: групповому портрету, бытовой сценке, натюрморту или пейзажу — проблематично. Доминанта группового портрета звучит в атмосфере, царящей за столом. Участники разговора с разной степенью эмоциональной активности вовлечены в него. Занятая питьем Н. В. Поленова и сидящая напротив Е. Д. Поленова, показанная со спины, формируют линию спокойного, умиротворенного состояния, в то время как трепетно оживленная М. В. Якунчикова с морским офицером на противоположном конце стола создают линию напряжения. Этот эмоциональный крестообразный узел уравнивается обратным ему цветовым контрастом. И в самом деле, морская символика на форме офицера и блузке М. В. Якунчиковой (якорь на левом рукаве) вызывают определенные ассоциации. Символика гармонирует и с преобладающими в одежде обоих персон

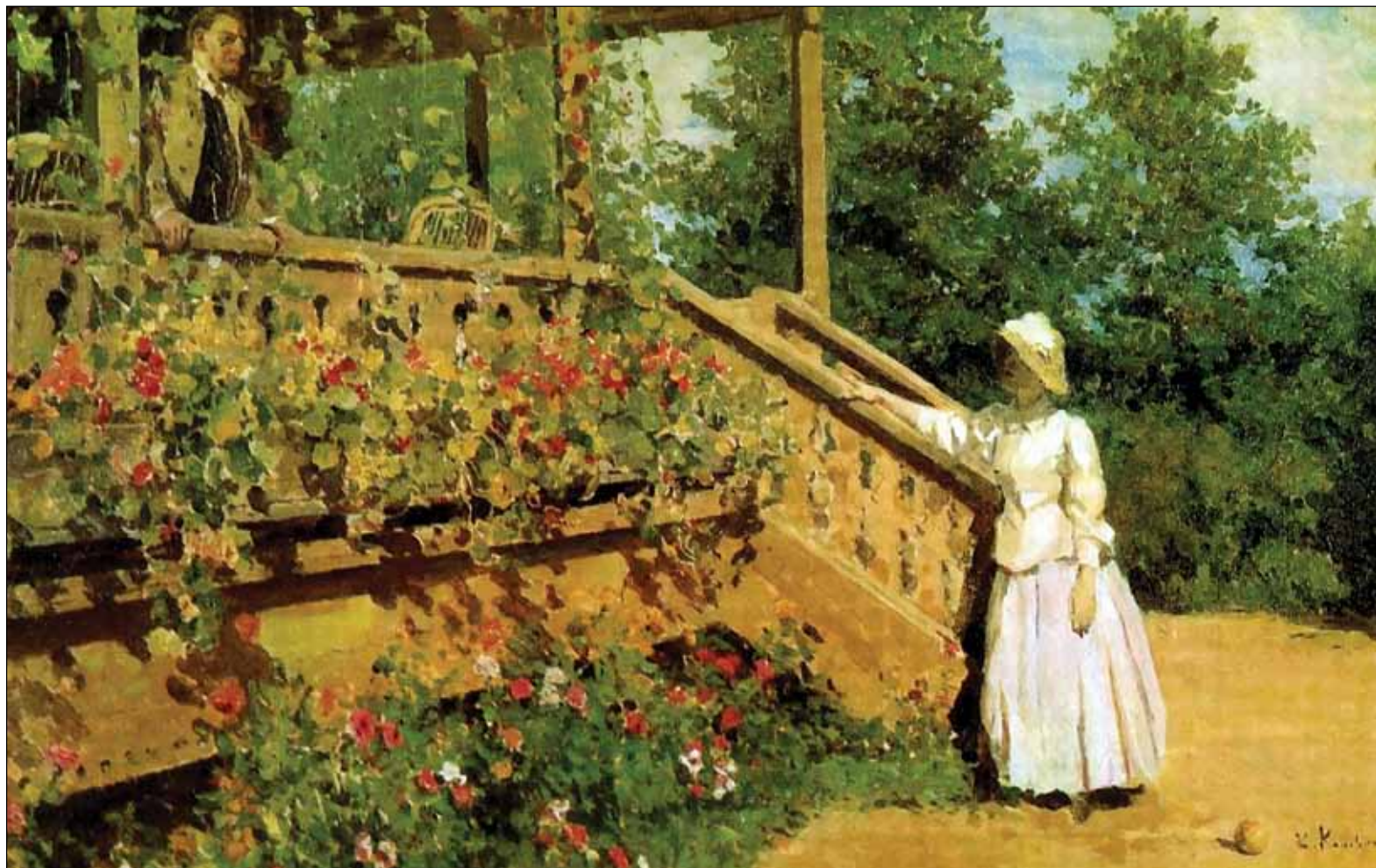
нажей оттенками голубого, синего — холодных тонов, звучащих звонко благодаря эффектно нанесенным белилам. Два других образа, напротив, написаны художником теплыми охристыми тонами.

Однако жанр группового портрета хоть и доминирует, но будто смазан подробно написанным натюрмортом: отливающая на солнце медь самовара, чайный набор, выполненный в сине-голубых тонах, — все в вещном мире дублирует тот же цветовой баланс, что присутствует и в мире человеческих страстей; та же цветовая гармония наполняет и пейзаж. Должно быть, именно единство природного, человеческого и предметного мира автор и стремился передать — отсюда многожанровость, «случайная» композиция, хотя живописная фактура скрыта, а пластическая проработка форм столь тщательна, что не хватает именно импрессионистической легкости касания. В том же году Коровин успешно выступил с этой картиной на восьмой периодической выставке Общества любителей художеств.

В следующей работе жуковского цикла «В лодке» (1888, Государственная Третьяковская галерея, Москва) художник закрепил ряд композиционных приемов, найденных в «Чаепитии». На этот раз он особенно подчеркнул идею человеческого и природного единства. На полотне изображены сидящие в лодке молодой человек и девушка, погруженные в размышления о прочитанном. Все здесь — свидетельство замедляющего свой ход движения: устремленность лодки в глубину нейтрализуется лежащим веслом, вода и обрамляющая влюбленных арка листвы настраивают на неспешное созерцание картины. То же отражает и общий колористический строй работы. Обычно полнокровно звучащая, преобладающая у художника охра приглушена, доминируют коричневые, темно-зеленые цвета; синие, голубые тона отмечают лишь блузку и юбку девушки, тенями скользят по щеке молодого человека, его брюкам и дну лодки. Подобно тому как процесс чтения требует уединения и душевного настроя, так и анализ чувств, взаимоотношений подразумевает необходимость «прислушаться» к себе и другому: эти состояния Коровин представил тождественными.

Совершенно противоположна по настроению картине «В лодке» другая работа жуковского цикла — «Настурция» (1888, Государственный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тульская область). Веранда, оплетенная настурциями, перекликающимися в тоновом отношении с цветами и зеленью у основания дома, становится своеобразным топологическим средоточием состояний — природных, душевных. Мотив подъема и спуска, читающийся во вьющихся растениях и в ступенях лестницы, задает динамичное начало. Однако терраса изображена в не очень удачном ракурсе, в результате чего правая сторона полотна





*Вверху: Настурции. 1888*

*Внизу: Терраса в Жуковке. 1888*







*Осенью. Девушка в саду. 1891*





*У балкона. Испанки Леонора и Ампара. 1888–1889*





*Портрет С. С. Мамонтова. Начало 1890-х*

выглядит тяжеломерно, левая же, напротив, пустует и «провисает». Положение не исправляет и перспектива: художник ограничивает движение вглубь плотной стеной деревьев и кустарников, за вершинами которых лишь виднеются куски неба. Поэтому, будучи удивительным колористом еще со студенческих лет, Коровин ввел две фигуры. На одну из них – женскую – падает основной акцент, исправляющий цветовую композицию, а вместе с тем смягчается и резкая асимметрия объемов правой и левой сторон. Вторая фигура – мужчины – тоже, судя по всему, функциональна: она поддерживает заданный балками веранды вертикальный ритм и симметрично перекликается с женской. Хотя событийная психологическая соотнесенность этих образов между собой остается неопределенной (даже оставленный на земле мячик как возможная подсказка «не играет»), тем не менее их появление отчасти спасает небезупречное композиционное построение.

## Впечатления путешественника

**Б**огатым и в творческом, и в личном плане оказался для Коровина 1888. Он много путешествовал: вместе с Саввой Ивановичем Мамонтовым посетил Италию, где сделал несколько этюдов, преимущественно в жанре городского пейзажа; проехал по Испании, вдохновившей его на создание знамени-



*Портрет О. Н. Алябьевой. 1889*

той картины «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1888–1889, Государственная Третьяковская галерея, Москва). В этом небольшом по формату полотне обращает на себя внимание чуткость Коровина к испанскому менталитету. В запечатленных им образах узнаваемы и национальный тип лица, и мимика, и рисунок выходящих черных волос, убранных в пучки; в полной мере раскрыты особенности быта испанцев, а также их открытого и изменчивого характера. Воодушевленная Леонора и задумчивая Ампара стоят у двери балкона, с явным интересом наблюдая за какой-то уличной сценой. Парный портрет в интерьере – дополнительный «скрытый» смысловой план. Помещения, как известно, повествуют о своих обитателях и в их отсутствие. Вот и в этой картине убранство комнаты многословно: сдвинутый в правом углу стул с накинутой на него черной шалью, окантованной бахромой, срезает угол и ведет взгляд внутрь; на полу – цветастый ковер, в глубине комнаты – стол, накрытый скатертью, с вазой цветов, недалеко от которой – полуобгоревшая свеча и кофейная чашечка. Здесь нет ничего лишнего, но вместе с тем порядок вещного мира находится в гармонии с внутренним миром женщин. Характерно, что композиционное и цветовое решение, а также выбор образов этого полотна как бы продолжает тему «испанок на балконе», начатую Ф. Гойей в «Махах на балконе» и продолженную





*Зима в Лапландии. 1894*

## Цикл северных пейзажей

Э. Мане в «Балконе». Новизна заключается в новом прочтении движения. Коровин попытался показать героиню в переходном движении, вечном «полу-», не достигающем своей кульминации: Леонора, например, лишь слегка качнулась и чуть прислонилась к плечу подруги, чтобы лучше разглядеть уличную сценку. М. Ю. Герман замечательно охарактеризовал это «полу-» как «импрессионизм жеста», встречающийся и у В. А. Серова<sup>10</sup>. Годом позднее Константин Алексеевич представил «Испанку» на выставке передвижников, где картина имела успех.

В следующем году художник вновь много путешествовал с Мамонтовым по Италии, а летом даже побывал на Кавказе. Однако эти поездки не принесли значимых работ. В 1892 Константин Алексеевич уехал в Париж. Парижские впечатления стимулировали его творческие искания. Он познакомился с произведениями французских импрессионистов, завел личные знакомства с рядом европейских художников, на какое-то время даже попав под влияние шведского импрессиониста А. Цорна, и принял участие в выставке Салона. Но толчок к творческому росту Коровину дала, как ни странно, не богемная атмосфера артистического Парижа, а Русский Север.

С северных пейзажей начинается зрелый период в творчестве мастера. Первое знакомство художника с Севером состоялось в 1894, когда Мамонтов организовал ему и В. Серову совместную поездку по маршруту строительства железной дороги Вологда – Архангельск. Колорит северного пейзажа и специфика климата, влияющая на влажность воздуха и, соответственно, яркость цвета, суточное распределение света и его интенсивность, требовали для своей передачи совершенно иной палитры. Константин Алексеевич был очарован природой этого края: монохромностью ее красок, строгостью и минимализмом, столь полярными его экстравертной и темпераментной натуре. Позднее впечатления дополнились путешествиями по Швеции и Норвегии. С тех пор северные мотивы воплотились в целом ряде станковых работ Коровина, использовались при проектировании и оформлении павильона «Север» на Всероссийской выставке (1896) в Нижнем Новгороде.

В станковых работах художник подчеркивал холод северного края, изображая его зимним. Примечательно, что в пейзажах почти нигде не встречается первозданный природный ландшафт, в основном – антропогенный, обжитый человеком и несущий в себе





*Зимой. 1894*

приметы его присутствия, хотя бы косвенного. Еще со студенческих лет, будучи одним из лучших учеников А. К. Саврасова, Константин Алексеевич стремился развить способность целостного чувственного восприятия природы, определившего во многом и его пантеистическое мироощущение. В своих заметках он писал: «Я язычески поклоняюсь природе и восхищаюсь ею и думаю, что рай – на земле. Ад тут же делают люди по несовершенству нашему, так как жизнь есть радость и имеет много того, чтоб ей быть»<sup>11</sup>. В северных зимних пейзажах найденный педагогом (Саврасовым) тип демократического пейзажа смело интерпретируется учеником. В этом смысле интересен этюд «Зима в Лапландии» (1894, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Монохромная серая тональность, задающая основной колористический строй, определяет общую атмосферу зимнего вечера. Сгущающиеся сумерки вносят в скромный пейзаж розовые, голубые, желтоватые оттенки. Три деревянных сруба занимают средний план, создавая впечатление затерянного среди безмолвных просторов острова жизни.

В деревенском пейзаже «Зимой» (1894, Государственная Третьяковская галерея, Москва) художником запечатлена, по всей видимости, природа средней полосы России. На дальнем плане виднеется темнеющий лес, едва различимые крестьянские избы

тают в сизой дымке морозного воздуха. На переднем плане изображены запряженная в сани деревенская лошадка, ожидающая своего хозяина, фрагмент заснеженного двора, покосившаяся ограда и крестьянская изба. Неприятельный мотив удивительно свежо и непосредственно передан в обобщенной лепке формы, тонально нюансированном колорите, фактурном письме.

Годом позже Коровин написал картину «Гаммерфест. Северное сияние» (1894–1895, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Гаммерфест – норвежский городок, одна из самых северных точек мира. Живописец запечатлел его преображенным северным сиянием. Завораживающая световая и цветовая мистерия разбавляет темный фон ночного неба и зеркально отражается в воде, многочисленными оттенками теплых и холодных тонов скользит по невзрачным стенам прибрежных рыбацких хижин, лодок с оголенными мачтами. Световые контрасты и резкий переход между освещенными и затемненными участками – приемы, открытые еще романтиками, – также создают определенное впечатление и настраивают на романтически-мистическое восприятие таинств природы.





*Гаммерфест. Северное сияние. 1894–1895*

## Творческая зрелость

Начиная со студенческих лет, Константин Алексеевич сотрудничал с передвижниками, неоднократно участвовал в их выставках, но в объединение принят не был. Положение не изменили и две работы, представленные им на Двадцать четвертой передвижной выставке и получившие положительные отзывы. Это этюд «Летом. Сирень» и «Хозяйка». В этюде «Летом. Сирень» (1895, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Коровина интересовали те же задачи, что и в «Настурциях». Художник увлечен живописной законченностью произведения, словно оставив неточный рисунок критике. «Есть только цвет в форме. Рисунка нет»... Центральное место в композиции занимает женская фигура, но ее условная пластическая проработка, лицо, «утонувшее» в благоухающих цветах сирени, тень от шляпки, тоже отчасти скрывающая черты, превращают героиню в живописное пятно. Цветные тени, сочетание красного банта девушки и зелени листвы, светлого платья и охристой земли, а также многочисленные цветовые нюансы создают впечатление, что автора в большей степени волновало создание цветового ансамбля.

В «Хозяйке» (1897, Самарский областной художественный музей) Коровина интересует эффект от пламени свечи. Если на пленэре натура включается в круговорот световоздушной мистерии, которая ее преобразует, то искусственное освещение, особенно такое локальное, которое дает свеча, выхватывает лишь фрагмент реальности. Остальное же тихо и плавно тонет в полутьме.

Интерес к освоению выра-





*Летом. Сирень. 1895*

зительных возможностей локального света проявляли многие европейские и русские художники: Караваджо, Рембрандт, Стомер, Хонхорст, Латур, П. А. Федотов, Н. Н. Ге, И. Е. Репин. «Хозяйка», как ранее «Гаммерфест», продолжает воспеваемую Коровиным привлекательность огней и света ночи. Тем не менее образ героини картины реалистичен, убедителен, близок традиции передвижничества и действительно выпрыгивает в сравнении с этюдом. Поэтому неудивительно, что «Хозяйка» («Женщина с кувшином») взяла у жюри двадцать три голоса против семнадцати, отданных этюду «Летом. Сирень».

Следует отметить, что коровинский импрессионизм, особенно в зрелом периоде, начинает приобретать синтетический характер, включая ноты романтизма и декоративные элементы.

Не принятый в среду передвижников Коровин нашел горячую поддержку в объединении «Мир искусства». Несмотря на то что центр новой организации находился в Санкт-Петербурге, масштабная выставочная и издательская деятельность ее членов привлекала к объединению и москвичей. Совместно с мирискусниками Константин Алексеевич принял участие в выставке 1903, устроенной предприятием «Современное искусство», где выступил дизайнером мебели

и обоев для «Чайной комнаты». Их альянс нарушили разногласия в объединении, возникшие между петербуржцами и москвичами и приведшие к появлению московского «Союза русских художников», к которому позднее примкнул Коровин.

В середине 1890-х мастер в основном был известен и востребован как театральный декоратор, художник по костюмам. Будучи последователем В. Д. Polenova и В. М. Васнецова, он привнес в театрально-декорационное искусство приемы натурной станковой живописи, завоевания пленэра и импрессионизма; в театральный костюм, как страстный коллекционер предметов народного искусства, русского традиционного костюма, головных уборов, чуткий к этнической и национальной специфике быта и менталитета

*Хозяйка (Женщина с кувшином). 1897*







*Бумажные фонари. 1898*

различных стран, – правдоподобие и убедительность. В Частной опере С. И. Мамонтова художник проработал несколько лет и оформил для нее ряд оперных постановок. Кроме того, по эскизам В. Д. Polenova

он исполнил декорации к «Орфею» К. Глюка, совместно с коллегой по театру С. В. Малютиным – к опере-былине Н. А. Римского-Корсакова «Садко», а по эскизам В. М. Васнецова – к операм «Снегурочка» и «Псковитянка» того же композитора.

Неудивительно, что приемы декорационного искусства все в большей степени начали отражаться в станковом творчестве Коровина. Наиболее наглядно этот синтез проявляется в «Бумажных фонарях» (1898, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Художник усложнил задачу, поставленную им в «Хозяйке» и в этюде «Летом. Сирень»: он совместил пленэр и искусственное освещение, исследуя, как взаимодействуют два этих источника света одновременно. Странное сочетание дает удачный декоративный эффект, что для Коровина, как для художника-импрессиониста и театрального декоратора, несомненно, представляло интерес. Поэтому он не акцентирует внимание зрителя на внутреннем мире молодой девушки и смещает ее с переднего плана на средний, приблизив к зелени деревьев и виднеющемуся сквозь листву фрагменту светло-голубого неба. При этом цветовые переходы от красной кофточки героини, тронутой мягким теплым освещением фонаря, к изумрудной зелени, переливающейся охристыми оттенками, к нюансам голубого неба и вновь к голубому фонарю сочетают импрессионистическое чувство непосредственного переживания мгновения с тяготением к декоративизму. В этом, конечно, отличие коровинского импрессионизма от импрессионизма, например, К. Моне и К. Писсарро.

## Образ Парижа

Следующий важный этап в жизни Коровина связан с Международной выставкой, открывшейся в Париже в апреле 1900. Константин Алексеевич, которому поручили оформление отдела России, отдал этой работе около двух лет. Павильон русского кустарного отдела должен был представить национальный стиль. Коровин продумал архитектурный проект павильона, сделал эскизы для ряда образцов декоративно-прикладного искусства и тридцати декоративных панно, посвященных Сибири, Северу и Средней Азии. Работа художника на выставке получила высокую оценку: французское правительство наградило его орденом Почетного легиона, двумя золотыми и несколькими серебряными медалями.

В парижский период мастер создал также несколько живописных работ, выполненных преимущественно в жанре городского пейзажа. Столица импрессионизма предстала в них в разнообразии маленьких улочек, кафе, смене времени суток, освещения, интенсивности жизни. Образ Парижа вошел в творчество Коровина в 1890-х, вновь возник в 1900-х – в пейзажах, объединенных темой «парижских кафе»,





драматично и остро проявился в работах 1910-х, составляющих тематический цикл «огни Парижа», и остался одним из ведущих образов в эмигрантском периоде (о нем речь пойдет ниже). Колористический дар Константина Алексеевича раскрылся именно в

*Парижское кафе. 1890-е*

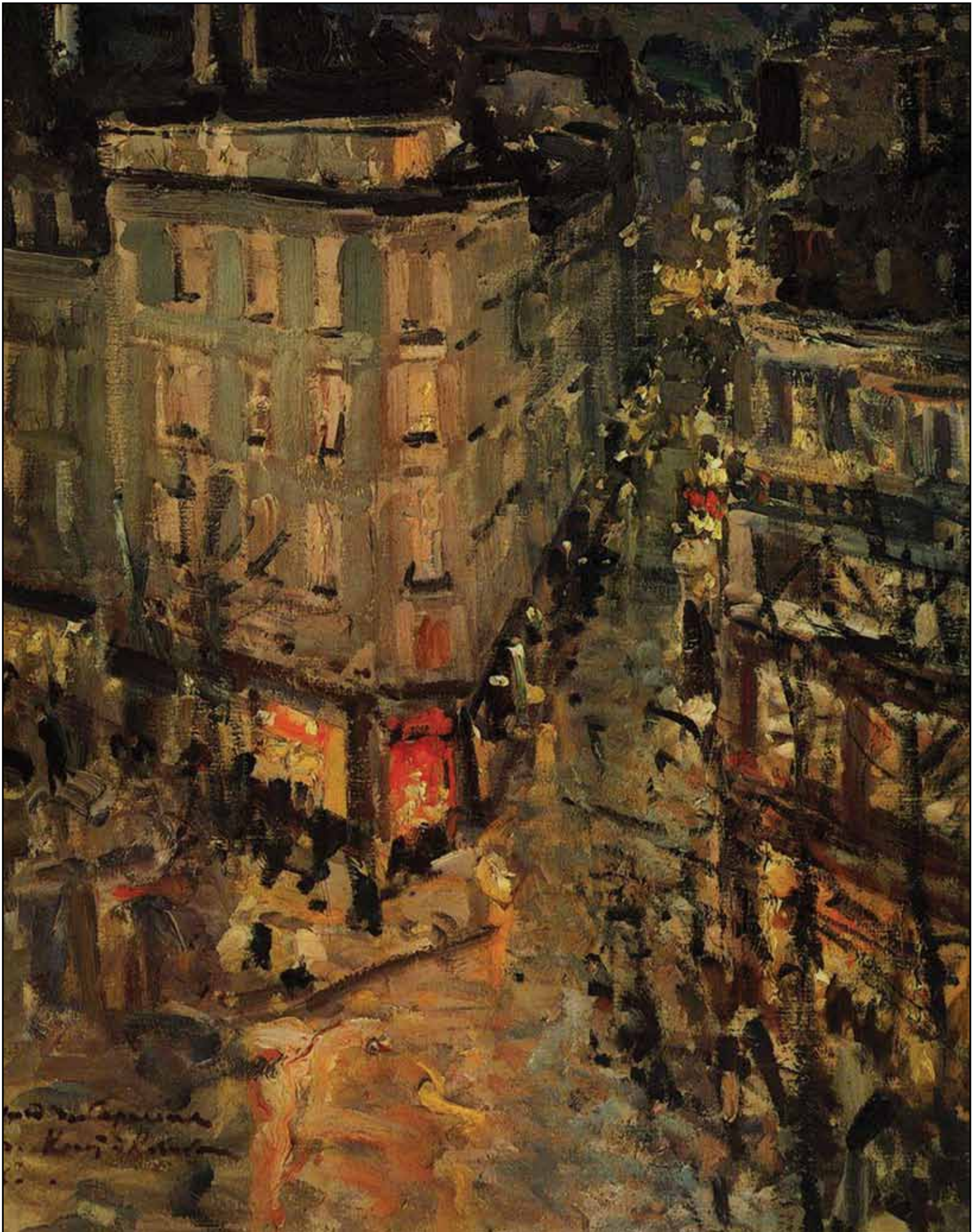
этих небольших пленэрных этюдах, большинство из которых написаны с балконов, из комнат отелей, где художник останавливался. Немногочисленные





*Париж. Утро. 1906*





Париж. Бульвар Капуцинок. 1906





*Вверху: Париж. Кафе де ля Пэ. 1906*

*Внизу: Париж. Бульвар Капуцинок. 1911*







городские пейзажи живописца, созданные в Москве и Париже, действительно очень различны. Невольно вспоминается, что импрессионизм возник в развивающейся урбанистической среде французской столицы, где время воспринималось в более динамичном ритме событийно наполненной жизни, и потому этот стиль воспевае ценность первого впечатления от пойманного мгновения. Москва же в то время еще была пропитана патриархальным духом, требовавшим размеренного, последовательного течения времени. Удивительно тонко и пронзительно звучит наблюдение М. Н. Эпштейна: «Каждое место на земле – это еще и особый ход времени. <...> Ведь чувство времени есть отношение двух скоростей: скорости сознания к скорости существования. <...> Чем больше действия приходится на единицу сознания, тем скорее течет время, чем больше сознания на единицу действия, тем медленнее»<sup>12</sup>.

В произведениях этой серии время утреннего, дневного и вечернего Парижа передано Коровиным в композиционном и колористическом решении. В работе «Париж. Утро», (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва) утренний город создан со-

*Ночной Париж. 1920-е*

четанием стальных жемчужных тонов, контрастирующих с теплыми цветами, разлитыми по поверхности крыш домов. И мазок здесь, соответственно, длинный, широкий. Значит, и форма цельная, обобщенная. Столица словно замерла на мгновение, прежде чем поспешить окунуться в привычный для себя повседневный ритм. На картине «Париж. Бульвар Капуцинок» (1911, Государственная Третьяковская галерея, Москва) город предстает из мелькающих автомобилей, спешащих прохожих; он более динамичный, чем утренний. Живописная поверхность соткана здесь мелкими разнонаправленными мазками, передающими хаос дневного мегаполиса. Очертания форм едва намечены – основной акцент сделан на передаче световоздушной среды. Этот этюд – очень тонкий и богатый по колориту – отчасти напоминает виды Парижа Писсарро. Однако Камиль Писсарро в отличие от Константина Алексеевича был в большей степени оптически расчетлив в организации художественного пространства. Россиянин, напротив, импульсивен,





*Эскиз декорации к балету Л. Минкуса «Дон Кихот». Фрагмент. 1900*

эмоционален, энергичен, не столько занят анализом и передачей впечатления, сколько его переживанием и «консервацией» в памяти, отсюда проистекает и известное стремление к обобщению впечатления. Париж, изображенный Коровиным на картине «Ночной Париж» (1920-е), искрится освещенными витринами магазинов, кафе, реклам, уличными фонарями, окнами домов. Свечение теплого тона на темном фоне создает интересный декоративный эффект, а общее настроение отсылает к ночным пейзажам романтика Тернера или постимпрессиониста Ван Гога.

## Работа декоратором

**М**еждународная выставка в Париже многое изменила в жизни Константина Алексеевича: он получил профессиональное признание, переосмыслил себя как художника-станковиста и театрального художника. Почти сразу по возвращении из Франции Коровин получил приглашения сотрудничать с императорскими театрами. Работа в Большом и Мариинском театрах была продуктивной и разнообразной: он оформил около ста пятидесяти постановок. В частности, создал декорации и костюмы к опере А. Г. Рубинштейна «Демон», которая в 1902 вышла на сцене Мариинского театра, а спустя два года в новом варианте – на сцене Большого, где в роли Демона

блистательно выступил Ф. И. Шаляпин. В 1903 Коровин сделал эскизы костюмов для оперы «Алеко» С. В. Рахманинова. Романтические тенденции, присутствовавшие в оформлении этих двух постановок, сменились обращением художника к историзму при работе над операми «Жизнь за царя» М. И. Глинки (1904), «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова (1908), «Хованщина» М. П. Мусоргского (1912), «Князь Игорь» А. П. Бородина (1914). Трудясь же над постановками «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки (1907), «Садко» (1906) и «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова (1909, все для Большого театра), он использовал фольклорные образы. Тонкое и чуткое восприятие материала позволяло мастеру изменять подход и почерк в декорационном искусстве в зависимости от поставленных перед ним задач.

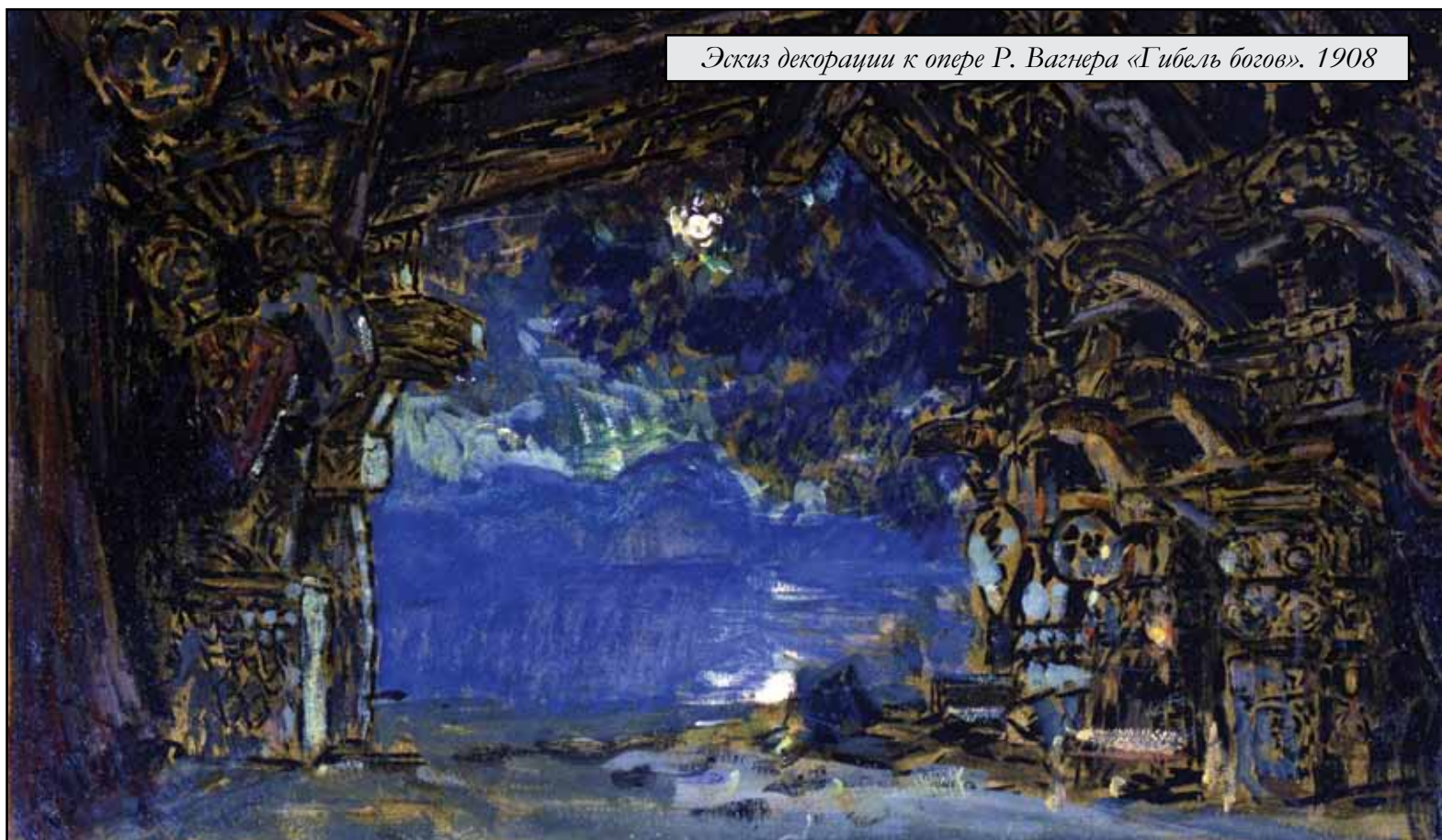
Константин Алексеевич оформил и целый ряд балетов, таких как «Дон Кихот» Минкуса (1900), «Дочь Гудуль» А. Симона (1902), «Саламбо» А. Арендса (1910, все для Большого театра), плодотворно сотрудничая с реформатором балетного искусства А. А. Горским.

Не менее интересны работы Коровина в драматическом театре. Еще в 1891 он сделал декорации к инсценировке повести «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского, выпущенной под названием «Фома». В 1905 оформил сразу два драматических спектакля – «Бурю» У. Шекспира (с Н. Клодом и К. Вальцем, для





*Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». 1908*



*Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Гибель богов». 1908*





*Зима. 1911*

Малого театра) и «Вишневый сад» А. П. Чехова (для Александринского театра). Успех Коровина на этом поприще привлек к нему внимание В. Э. Мейерхольда, увлеченного идеями условного театра. Их творческий тандем состоялся в постановке драмы «Живой труп» Л. Н. Толстого (1911, для Александринского театра).

Уже в 1910 Константин Алексеевич был назначен главным декоратором и художником-консультантом при Московской конторе императорских театров. Хотя нужно отметить, что «декорационное творчество Коровина связано прежде всего с музыкальным театром — оперным и балетным. Сама специфика этих театров, более условных, чем драматический, с первостепенным значением в них музыки, ритма, цвета, особенно отвечала природе живописного дарования художника, основными качествами которого являлись музыкальность, ритмичность, колоризм»<sup>13</sup>.

Богемная артистическая среда была близка темпераменту мастера. Несмотря на изменчивый характер отно-

шений, царящий в этом обществе, Константин Алексеевич крепко дружил с Федором Ивановичем Шаляпиным. Будучи с молодости знаком с артистом, прекрасно зная его характер и привычки, наблюдая его творческий рост и профессиональную зрелость, Коровин неоднократно писал портреты друга и даже посвятил ему страницы мемуарного очерка. В «Портрете Ф. И. Шаляпина» («Портрет в светлом костюме», 1911, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) раскрыты та порывистость и экстравертная выразительность натуры певца, которые вдохновляли многих художников: Б. М. Кустодиева, А. Я. Головина, В. А. Серова, И. Е. Репина, Л. О. Пастернака. «Портрет в светлом костюме» отличается от других шаляпинских портретов импрессионистическим чувством самоценности мгновения-впечатления, находящим свое воплощение в схваченной автором мимолетной позе артиста, в которой и скользит непринужденность с долей самолюбования, и вместе с тем обнаруживает себя душевная открытость Федора Ивановича, готовая через секунду со сменой положения скрыться. Коровинскому образу Шаляпина — статного, молодого,





*Портрет Ф.И. Шалыгина (Портрет в светлом костюме). 1911*

мужественного, свободного, которому созвучны и радость, яркость, сочность солнечного дня, льющегося через открытое окно, — соответствует и манера письма. Пластическая лепка лица и фигуры обобщенная, но вместе с тем характерные черты артиста акцентированы: мазок в обрисовке фигуры, натюрморта, зелени деревьев — фактурный, энергичный, а в передаче предметов интерьера, фона — напротив, сглаженный. Колористическое решение строится на контрасте охристых тонов костюма, дополненных характерными для живописи Коровина вкраплениями белил, и холодных оттенков, скользящих вдоль теплых тонов. Также немаловажно развитие оттенков зеленого в трепете листвы за распахнутым окном, зелени букета на столе и цветных тенях фона. Художник вновь обращается к полижанровости, сочетая портрет и натюрморт, который здесь, впрочем, лишь дополняет колоритный образ артиста и атмосферу солнечного дня настроением праздничности, упоением радостью бытия. Наряду с полижанровостью в картине присутствует и многоплановость, причем со свойственным Коровину интересом к различному

заполнению планов. Визуальное расширение пространства за счет формирования ряда планов, событийно различно наполненных, встречается и в его «Чашепитии».

В начале 1900-х Константина Алексеевича, получившего в свое время в Училище живописи, ваяния и зодчества диплом «неклассного художника», пригласили преподавать в alma mater. Среди его учеников были будущие символисты П. В. Кузнецов, Н. Н. Сапунов, авангардист М. Ф. Ларионов, его влияние очевидно сказалось на творчестве П. П. Кончаловского, Б. М. Кустодиева и К. Ф. Юона. В 1905 Коровин удостоился звания академика.

## Крым

Начало Первой мировой войны отразилось на работе театров. 1914 оказался трагическим и для семьи Коровиных: произошел несчастный случай с сыном Алексеем, сам Константин Алексеевич долго и





*Вверху: Алупка. 1912*

*Внизу: Гурзуф вечером. 1912*







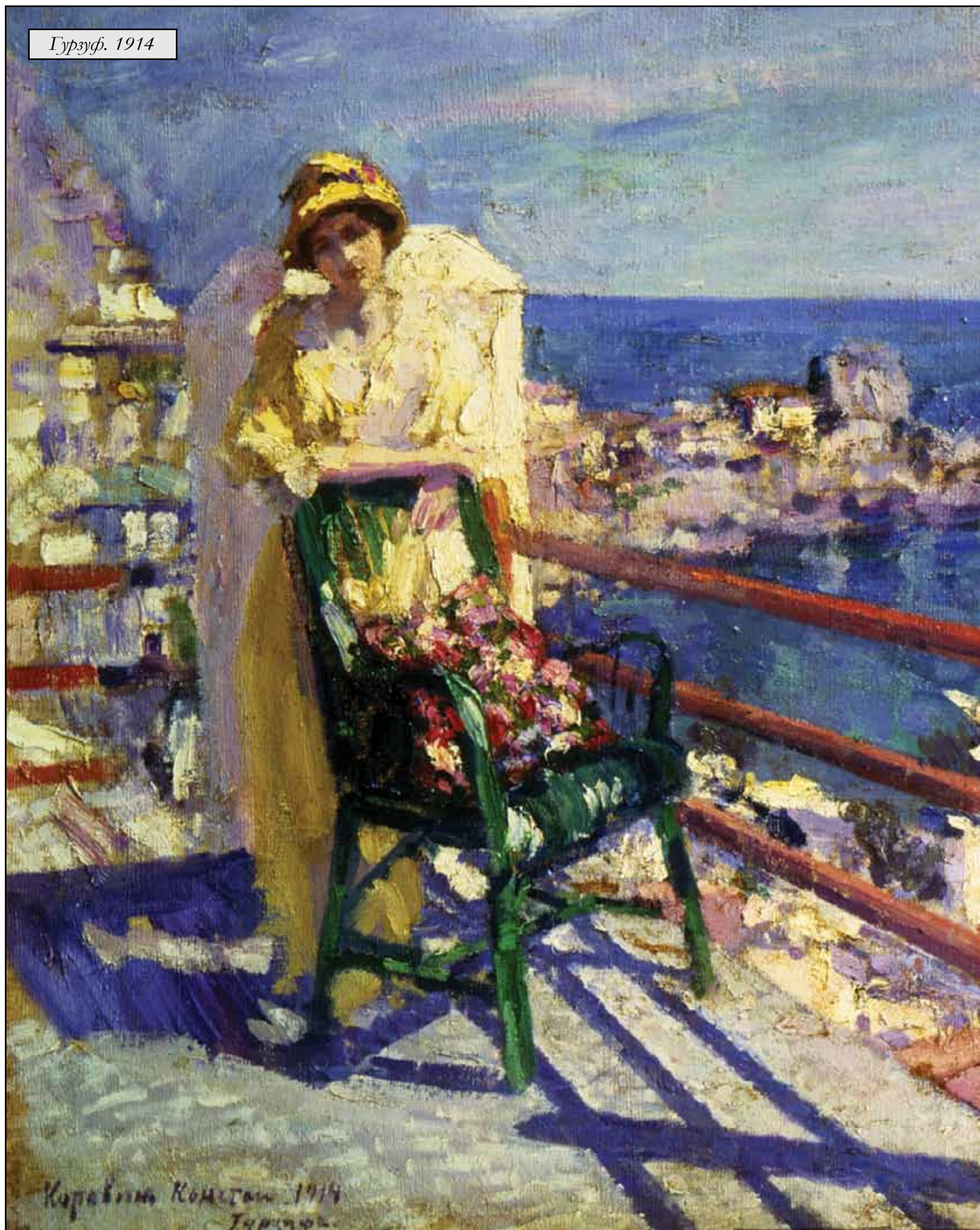
Вверху: Розы. 1912

Внизу: Пристань в Гурзуфе. 1914





Гурзуф. 1914







тяжело болел. Было принято решение на какое-то время переехать в Крым. Климат и природа юга положительно повлияли на художника, он много и плодотворно работал. Крымские картины Коровина жанрово разнообразны: это и пейзажи, и натюрморты, и портреты. Их объединяет энергичное и восхищенно-радостное отношение ко всему окружающему. Именно эти полотна дали основание для возникновения определения «эмпирический» применительно к коровинскому прочтению импрессионизма.

Одна из работ этого периода – «Гурзуф» (1914, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Первое, на что обращает внимание зритель при приближении к ней, – образный строй: на картине изображена девушка, которая стоит за зеленым креслом, слегка опершись на спинку; на сиденье лежит, пестря оттенками красного и сиреневого, подушка; за балконом открываются данный с верхнего ракурса чудесный вид моря, фрагмент пляжа, береговая коса. Высокая линия горизонта вновь возвращает глаз к переднему и среднему планам, акцентируя внимание на несколько алогичной – если, конечно, намерением художника было создание пленэрного портрета – организации пространства. Однако ряд приемов свидетельствует об обратном. Смысловый и композиционный центр смещен влево, светло-лимонное платье девушки, тронутое солнечными рефlekсами, почти сливается с белым каменным выступом балкона за ней; зеленое пятно кресла колористически «вытягивает» план, обогащая систему цветовых переходов. В колористическом решении здесь преобладают охра, белила, оттенки красного, зеленого, голубого, а также знакомые по другим работам мастера сочетания и переходы оттенков зеленого, голубого, желтого или голубого, красного и зеленого. Обобщенная лепка формы, несколько вязкий мазок свидетельствуют, что в «Гурзуфе», как и в «Настурциях», изображение предметного мира – условие для передачи чего-то другого. В самом деле, композиция столь «случайна», что возникает представление о «промежуточном кадре», непреднамеренно запечатленном перемещающимся фотообъективом. Но если все компоненты, организующие пространство и



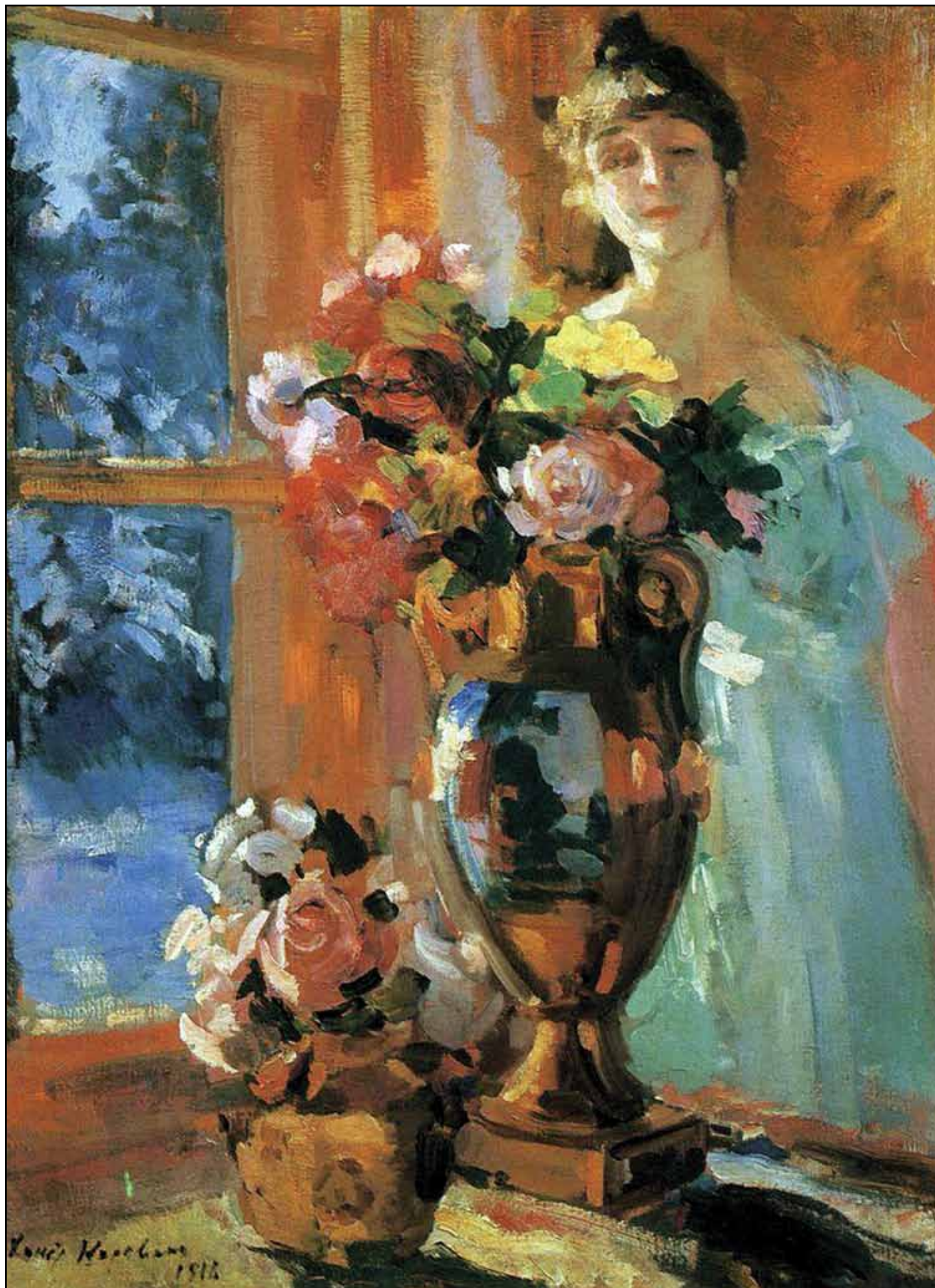


*Вверху: Москворецкий мост. Фрагмент. 1914*

*Внизу: Гурзуф. 1915*







Натюрморт с портретом З. Н. Перцевой. 1916





*Натюрморт. Розы. 1916*

выстраивающие планы, являются второстепенными и по сути придаточными, то основой, которая концентрирует внимание благодаря применению ряда этих вспомогательных приемов, становится свет. Свет и оказывается главным предметом изображения в работе. Свет, заливающий все пространство балкона, скользящий цветными тенями по фигуре девушки и отмечающий поверхность всех материальных форм некоторой дрожащей зыбкостью (фактурное письмо отвечает данной задаче), – с одной стороны; с другой – пронизанный светом морской влажный воздух, обостряющий цвет предметов и создающий эффект пульсации единой красочной поверхности. То есть задачи, которые ставил перед собой художник, близки импрессионистическим. В своих записях Коровин как-то отметил: «Чувствовать красоту краски, света – вот в чем художество выражается немного, но правдиво; верно брать. Наслаждаться свободно; отношения тонов. Тона, тона правдивей и трезвей – они содержание. Надо сюжет искать для тона. <...> Творчество в смысле импрессионизма. Нужно так брать предмет, чтобы удобно его видеть»<sup>14</sup>. Однако русский вариант импрессионизма отличается от первоисточника: здесь отсутствует так называемый дигитальный прием, предполагающий кладку чистыми цветами, которые смешиваются в глазах зрителя. Достаточно плотный красочный слой тоже не





*Розы. 1910-е*







Рыбы. 1916





типичен для импрессионистической манеры касания.

В первой четверти XX века в творчестве Коровина наблюдается заметный интерес к жанру натюрморта. Он упоенно, энергично писал цветы, фрукты, рыбу. Однако от импрессионистической полижанровости к жанру натюрморта художник шел постепенно. Сначала он включал натюрморты в жанровые сцены, пейзажи и лишь в зрелом творчестве попробовал работать с «мертвой натурой» так, чтобы она не дисгармонировала с живой дышащей средой, но и не виделась неодушевленным миром, ментально совершенно чуждым коровинскому духу.

Натюрморт «Рыбы» (1916, Государственная Третьяковская галерея, Москва) в этом ряду очень примечателен. Константин Алексеевич писал его в Севастополе, поэтому здесь представлено все природное богатство Юга. Композиция в основе своей крестообразна. Ракурс сверху определяет тип считывания планов. Передний план формируется на цветовом контрасте рыб, выполненных в холодных тонах, и рассыпанных полукругом алых яблок. Средний план, более перегруженный компонентами, чем передний

*Рыбы, вино и фрукты. 1916*

и задний, имеет тот же тип цветового контраста теплых тонов овощей, среди которых эффектно выделяются спелые помидоры, и холодных тонов двух чайных чашечек, с преобладанием голубых тонов и белил. Задний план, совмещая в себе колористическое решение переднего и среднего, выстроен по отношению к ним перпендикулярно. Непривычную для натюрмортов художника загруженность элементами он снимает цветовыми переходами и созвучиями, которые обобщают и гармонизируют цветовое звучание целого.

Интересно, что в способе построения планов, лепке формы цветом и манере обобщения отчасти (гипотетически) угадывается переживание сезанновской традиции или удивительная близость ей. Впрочем, поздний импрессионизм Коровина являет своеобразный переход к постимпрессионизму. Логика подобного развития отмечает также творческие искания учеников Коровина, ведущих представителей «Бубнового валета».



*Гурзуф. 1916*





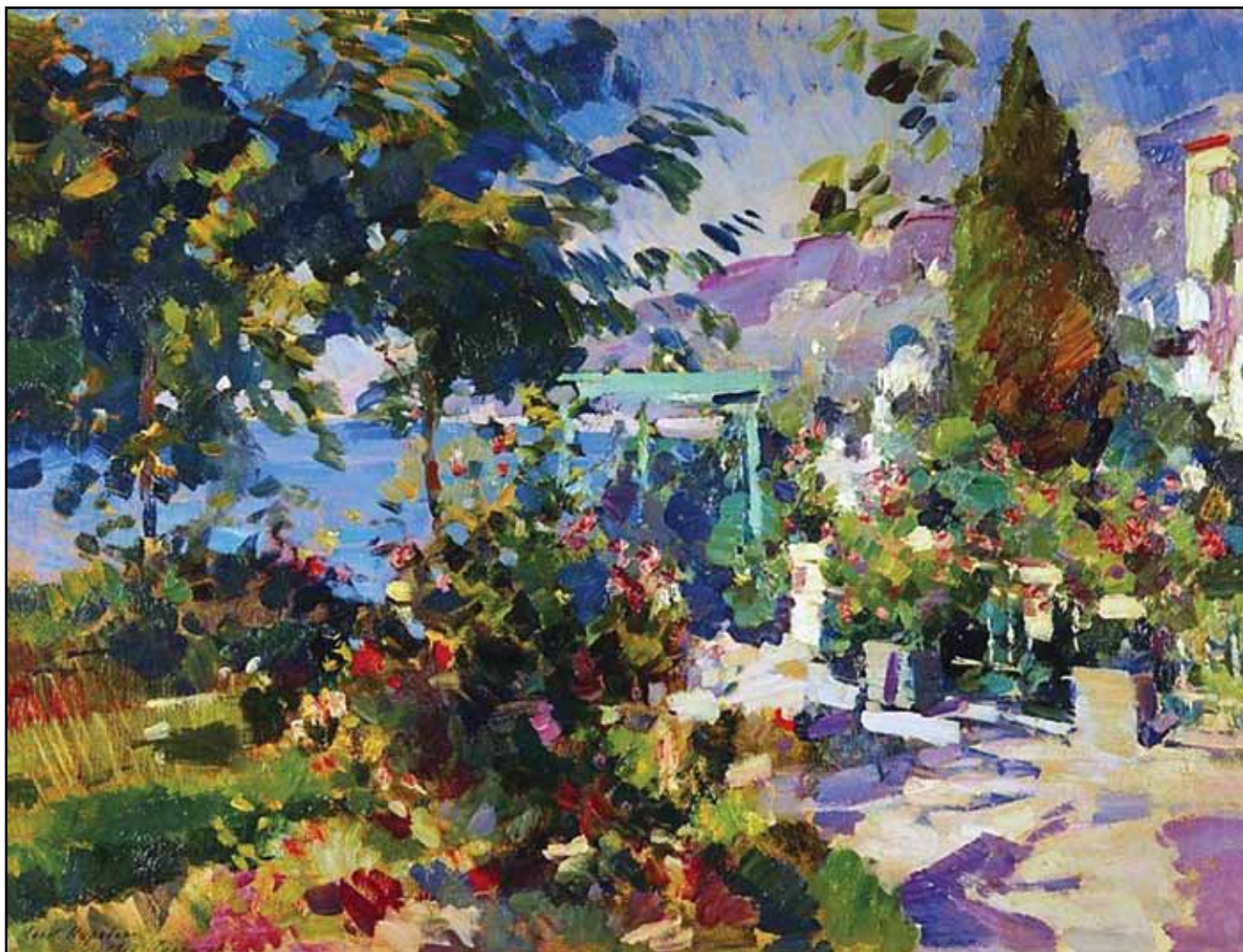






*Весна. 1917*



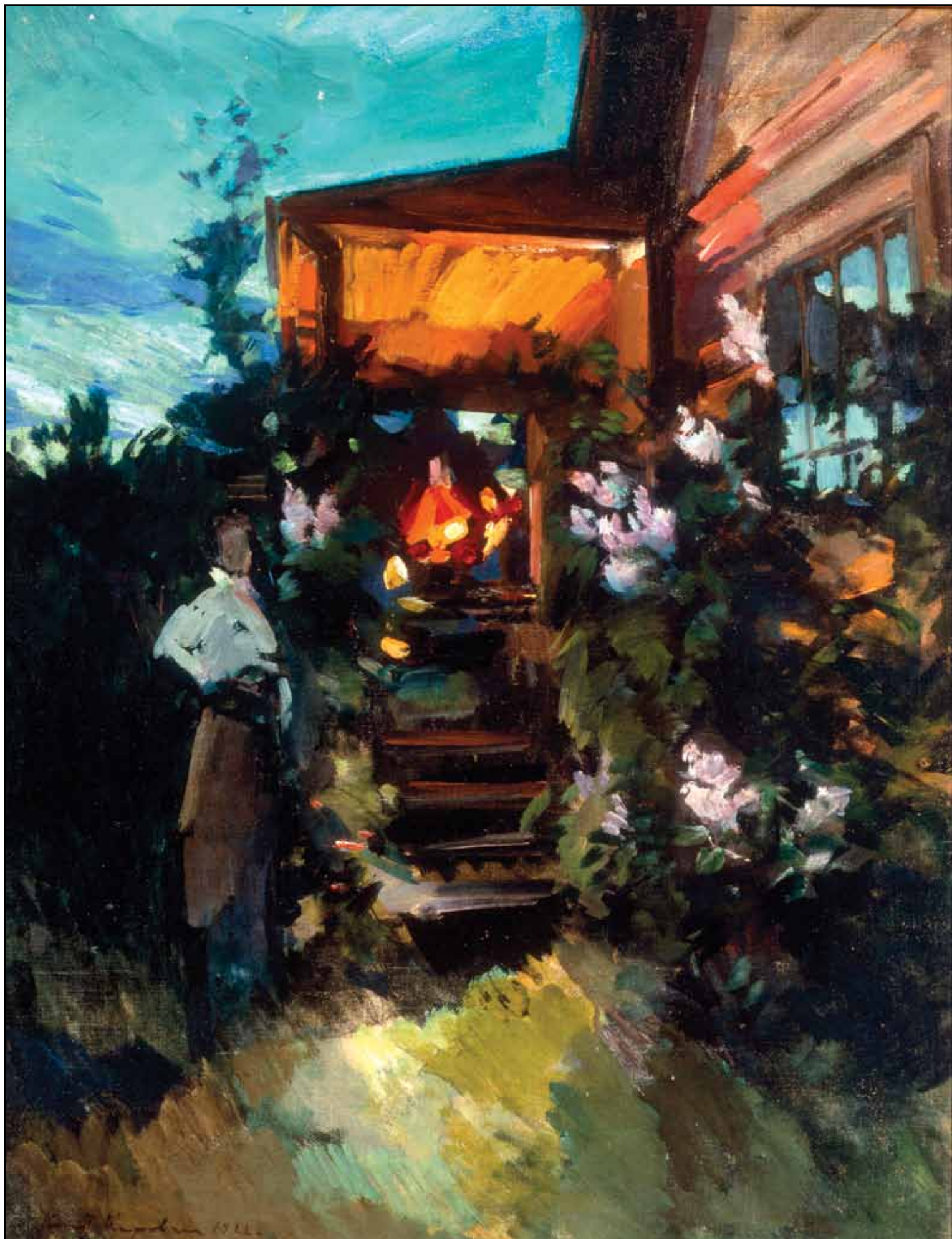


*Вверху: Крым. Гурзуф. 1917*

*Внизу: Пейзаж с изгородью. 1919*







*Летним вечером у крыльца. 1922*





## Эмиграция

Несмотря на аполитичность Константина Алексеевича, Октябрьская революция затронула и его жизнь. В 1918 художника включили в состав «Отдела пластических искусств», комиссии по охране памятников искусства и старины при Совете рабочих и крестьянских депутатов. В 1921 при содействии Главполитпросвета даже была организована персональная выставка его живописных работ, годом позднее состоялась еще одна масштабная выставка в Государственной Третьяковской галерее. По разрешению правительства в 1923 Константин Коровин выехал для организации персональной экспозиции в Париж. Но поездка оказалась неудачной: задуманное мероприятие не состоялось, болезни супруги и сына сильно осложнили его материальное положение, да и в новой Стране Советов изменения шли настолько стремительно, что не вернувшийся в срок мастер был причислен к эмигрантам. Шестнадцать лет вынужденной эмиграции — последний жизненный и творческий рывок Константина Алексеевича Коровина. Ему так и не удалось войти в парижскую художественную среду, и выставка 1929 в галерее «Студио» никак не изменила этого положения. Правда, он активно трудился как театральный художник над оформлением преимущественно русского оперного и балетного репертуаров для театров Лондона, Нью-Йорка, Турина; ему посчастливилось работать над декорациями опер «Князь Игорь» и «Снегурочка», проходивших в 1929 в рамках «русских оперных сезонов» в Париже. Но это был уже творческий спад мастера, который ускорили нужда, болезнь и попытка самоубийства сына. Желая под-

### *В кафе. Фрагмент. 1918*

держат последнего, а позднее — в целях дополнительного заработка, Константин Алексеевич обратился к литературному творчеству. Он пробовал себя здесь в различных жанрах: рассказе, очерке, автобиографии. Когда-то в столь же широком жанровом спектре проходил его путь становления в живописи. Особое место в рассказах Коровина занимает пейзаж, который в основном относится к типу унылого пейзажа, близкого по настроению к его живописным изображениям Севера и средней полосы России 1880-х. Таким образом, искусство слова для художника и ностальгически воскресило образ потерянной родины, и соединило историю его жизни, невольно оказавшуюся разорванной эмиграцией, продлившейся до дня его кончины 11 сентября 1939.

Творчество Константина Алексеевича Коровина значительно определило сценарий развития русского искусства первой половины XX века. Отход от сюжетного повествования и социальной проблематики, с одной стороны, культ этюда, полижанровость, с другой, подготовили глаз к новому типу считывания художественного пространства, которое в дальнейшем было воспринято экспериментаторами модернизма. Известный «коровинский мазок», то легкий, то пастозный, переходящий от лепки формы к едва заметному касанию, удивительно точно и правдиво передает ощущение полнокровного жизненного движения, любования натурой. Поэтому не случайно за коровинским импрессионизмом закрепились такие определения, как «импрессионистический пантеизм» и «эмпирический импрессионизм».



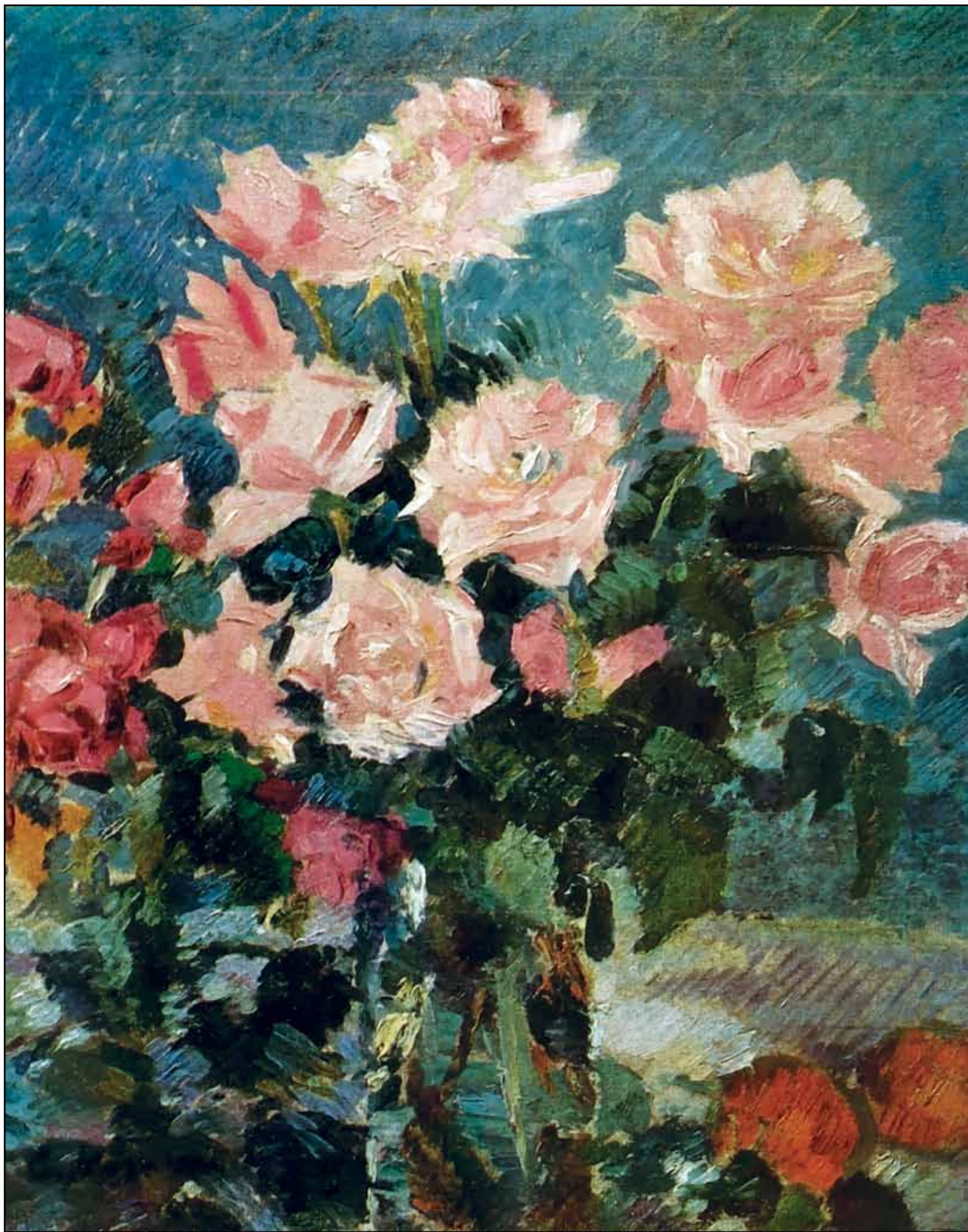


Вверху: Натюрморт с рыбами. 1930

Внизу: Натюрморт с омаром. 1930-е







*Розы. 1930-е*



## Примечания:

- 1 Коровин К. Моя жизнь / Коровин К. Константин Коровин вспоминает. – М.: Изобразительное искусство, 1971. С. 59.
- 2 Там же. – С. 42.
- 3 Коровин К. Моя жизнь / Коровин К. Константин Коровин вспоминает. – М.: Изобразительное искусство, 1971. С. 86.
- 4 Коган Д. Константин Коровин. – М.: Искусство, 1964. С. 14.
- 5 Бенуа А. Беседы художника // Искусствознание, 1999, № 2. С. 610.
- 6 См. Сапего И. Опюст Ренуар и импрессионизм // Искусство, 1966, № 7. С. 62-71.
- 7 Сарабьянов Д.В. К вопросу о специфике русского импрессионизма / Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М.: Советский художник, 1980. С. 178.
- 8 Герман М. Фантомы и реалии «русского импрессионизма» // Искусствознание, 1999, № 2. С. 337.
- 9 Сарабьянов Д.В. К вопросу о специфике русского импрессионизма / Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М.: Советский художник, 1980. С. 180.
- 10 Герман М. Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи. – СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 341.
- 11 Коровин К. Записи о ранних годах жизни, учителях и об искусстве / Коровин К. Константин Коровин вспоминает. – М.: Изобразительное искусство, 1971. – С. 120.
- 12 Эпштейн М.Н. Ход времени / Эпштейн М.Н. Все эссе: В 2 т. Том 2: Из Америки. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 43, 44.
- 13 Коган Д. «Константин Коровин». – М.: Искусство, 1964. С. 288.
- 14 Коровин К. Записи о ранних годах жизни, учителях и об искусстве / Коровин К. Константин Коровин вспоминает. – М.: Изобразительное искусство, 1971. С. 132–133.

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Речка Воря. Абрамцево.** 1880-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Ранняя весна.** Средин. 1870-х. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 4 – **Село на севере России.** Средин. 1880-х. Холст, масло. Рязанский областной художественный музей
- стр. 5 – **Портрет хористки.** 1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Портрет художницы М. В. Якунчиковой.** Средин. 1880-х. Холст, масло. Серпуховской художественно-исторический музей
- стр. 6–7 – **Северная идиллия.** 1886. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 8 – **Портрет Т. С. Любатович.** 1886–1887. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 10 – **За чайным столом.** 1888. Холст на картоне, масло. Государственный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тульская область
- стр. 11 – **В лодке.** 1888. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 12 – **Настурции.** 1888. Холст, масло. Государственный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тульская область  
**Терраса в Жуковке.** 1888. Государственный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тульская область
- стр. 13 – **Осенью. Девушка в саду.** 1891. Холст, масло. Нижегородский Государственный художественный музей
- стр. 14 – **У балкона. Испанки Леонора и Ампара.** 1888–1889. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 15 – **Портрет С. С. Мамонтова.** Начало 1890-х. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург  
**Портрет О. Н. Алябьева.** 1889. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 16 – **Зима в Лапландии.** 1894. Дерево, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 17 – **Зимой.** 1894. Холст на картоне, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 18 – **Гаммерфест. Северное сияние.** 1894–1895. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 19 – **Летом. Сирень.** 1895. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Хозяйка (Женщина с кувшином).** 1897. Холст, масло. Самарский областной художественный музей
- стр. 20 – **Бумажные фонари.** 1898. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 21 – **Парижское кафе.** 1890-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22 – **Париж. Утро.** 1906. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 23 – **Париж. Бульвар Капуцинок.** 1906. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 24 – **Париж. Кафе де ля Пэ.** 1906. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
**Париж. Бульвар Капуцинок.** 1911. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Стр. 25 – **Ночной Париж.** 1920-е. Холст, масло.
- стр. 26 – **Эскиз декорации к балету Л. Минкуса «Дон Кихот».** Фрагмент. 1900. Картон, гуашь. Кисловодский художественный музей им. Н. А. Ярошенко
- стр. 27 – **Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».** 1908. Картон, масло.  
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва  
**Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Гибель богов».** 1908. Картон, темпера. Харьковский художественный музей
- стр. 28 – **Зима.** 1911. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 29 – **Портрет Ф. И. Шаляпина (Портрет в светлом костюме).** 1911. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 30 – **Алупка.** 1912. Холст, масло. Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля  
**Гурзуф вечером.** 1912. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 31 – **Розы.** 1912. Холст, масло. Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля  
**Пристань в Гурзуфе.** 1914. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 32–33 – **Гурзуф.** 1914. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 34 – **Москворецкий мост.** Фрагмент. 1914. Холст, масло. Государственный Исторический музей, Москва  
**Гурзуф.** 1915. Холст, масло. Екатеринбургский музей изобразительных искусств
- стр. 35 – **Натюрморт с портретом З. Н. Перцевой.** 1916. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 36 – **Натюрморт. Розы.** 1916. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань
- стр. 36–37 – **Розы.** 1910-е. Московский Государственный педагогический университет
- стр. 38 – **Рыбы.** 1916. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 39 – **Рыбы, вино и фрукты.** 1916. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 40–41 – **Гурзуф.** 1916. Холст, масло. Нижнетагильский художественный музей изобразительных искусств
- стр. 42 – **Весна.** 1917. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 43 – **Крым. Гурзуф.** 1917. Холст, масло. Государственный художественный музей им. М. В. Нестерова, Уфа  
**Пейзаж с изгородью.** 1919. Холст, масло. Костромской государственный объединенный художественный музей
- стр. 44 – **Летним вечером у крыльца.** 1922. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 45 – **В кафе.** Фрагмент. 1918. Холст, масло. Днепрпетровский художественный музей
- стр. 46 – **Натюрморт с рыбами.** 1930. Холст, масло. Ярославский художественный музей  
**Натюрморт с омаром.** 1930-е. Холст на картоне, масло. Ярославский художественный музей
- стр. 47 – **Розы.** 1930-е. Холст, масло. Ярославский художественный музей



Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Багамян*  
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*  
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*  
Автор текста: *В. Мамонова*  
Корректор: *А. Плескачев*  
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: *editor@directmedia.ru*  
*www.directmedia.ru*

---

**ТОМ 58 «Константин Алексеевич Коровин»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2010  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки  
Обложка: **Константин Алексеевич Коровин.**  
**«Гурзуф. Фрагмент»**

Издатель:  
**ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,  
г. Ярославль

Подписано в печать 26. 10. 2010  
Формат 70х100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л. 3,0  
№