

составить полного представления об отличавшей пейзаж того времени многогранности направлений при сохранении единства общей демократической основы.

В общем русле с реалистическим искусством развивалось в 80-х и в 90-х годах творчество такого художника, как К. А. Коровин, хотя его отношение к содержанию в живописи уже тогда несколько отличало его от многих современников, как пейзажистов, так и мастеров жанровой картины, а принятая им манера широкого письма нередко становилась предметом серьезной критики.

Коровин, как и Серов, не был только пейзажистом. Его дарование проявило себя в различных жанрах и видах живописи, но в 80-х и 90-х годах оно наиболее сильно выразилось в пейзажно-бытовом жанре и в лирическом пейзаже. Эти области искусства, тесно связанные между собой, прекрасно раскрывают своеобразие Коровина-пейзажиста и вводят в сферу его живописных исканий в области пленэра.

Как и многие московские живописцы, он прошел школу А. К. Саврасова в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Правда, Коровин пришел в его мастерскую значительно позже Левитана и Светославского, когда Саврасов, подавленный тяжелыми душевными переживаниями, работал уже без прежнего подъема и в Училище появлялся редко. Но атмосфера творческого воодушевления продолжала наполнять мастерскую, и молодежь увлеченно занималась живописью и в классе, и дома, и на натуре. Уровень ученических работ в мастерской Саврасова был в то время очень высок, и традиции искусства учителя сохраняли для молодежи свою действенную силу.

М. В. Нестеров вспоминает, что Коровин, «как и Левитан, обратил на себя внимание на 1-й ученической выставке в Училище живописи картиной «Весна», такой живописной, непосредственной, с большой вороной на обнаженном дереве»⁵¹.

Дошедшие до нас пейзажи Коровина, написанные в мастерской Саврасова, действительно очень интересны. Среди них в первую очередь должна быть названа небольшая картина «Ранняя весна» (Гос. Третьяковская галерея), говорящая о блестящих задатках начинающего живописца и о близости его искусства к искусству учителя. Как в предыдущем пейзаже, о котором вспоминает Нестеров, так и здесь собственно коровинские черты дают

себя чувствовать только в непосредственности передачи всего изображенного, а также в чистой гамме красок, тонко воспроизводящей цвет молодой зелени. Судя по манере исполнения, профессиональные навыки, приобретенные Коровиным в мастерской Саврасова, были уж не так малы.

К ранним, еще ученическим работам относится у Коровина этюд «Последний снег» (Музей-усадьба В. Д. Поленова), близкий по мотиву картине Саврасова «Грачи прилетели», но уже, несомненно, отличный и по запечатленному моменту наступления весны, и по тем живописным приемам, которые использует юный пейзажист, стремясь уловить что-то его взволновавшее в этом открывшемся перед ним весеннем пейзаже. Образная значимость коровинского этюда состоит в непосредственно запечатленном художником куске природы, тающем в себе приметы весны. зрительно видимые и эмоционально волнующие. Внешне это выражается свободными приемами живописи, повышенной ролью света и цвета в оттаявшей земле, голубых тенях на чуть потемневшем снегу, в прописанных цветом крышах сараев и в живописи самих деревьев, оказавшихся сверху в световоздушной среде.

Нельзя сказать, что этюд композиционно не построен. При всей кажущейся его фрагментарности и замкнутости пространства стоящими в глубине сараями в нем чувствуется выбранная точка зрения, выгодно выделяющая передний план с оттаявшей землей, широко прописанной коричневато-темным тоном, взятым в различных по свету оттенках и в различной фактуре самой живописи. Ею как бы передается живая плоть и шероховатость влажной, согретой солнцем земли, с голубоватым отражением неба в лужах воды. Занимая в композиции этюда едва ли не всю нижнюю половину холста, этот звучный по цвету мотив оттаявшей земли становится для зрителя своего рода трамплином в восприятии всего открывающегося за ним, и прежде всего, конечно, изображенных почти в центре берез с вершинами, срезанными рамой. Белизной своих освещенных стволов, серовато-теплых ближе к основанию, они кажутся связанными с передним планом единым дыханием весны. И при всем обобщении живописных приемов они так же, как и передний план, воспроизведены с исключительной реалистической убедитель-

ностью. Свет и цвет становятся здесь главными элементами эмоциональной и предметной действительности закрепленного в этюде куска природы, передающего одновременно и мир, замкнутый в нем, и широкий, необъятный мир жизни природы, раскрывшийся в процессе ее весеннего пробуждения.

При всей этюдности самих приемов живописи и как будто отходе от саврасовской школы в сторону принципиально иного живописного видения, не утраченными оказались в коровинском этюде не только эмоциональная природность восприятия природы, материальность ее трактовки, но и чувство красоты в неказистом и обыденном.

Московское Училище живописи, ваяния и зодчества Коровин окончил в 1886 году. Таким образом, большая половина 80-х годов падает на ученический период, на занятия под руководством Polenova. Особенно выделяя Коровина за огромный талант, Polenov следил за развитием молодого художника с отеческой нежностью. Видя пылкость его природы, неустойчивость взглядов и разбросанность в занятиях живописью, он старался по мере возможности, но без особого давления углублять его художественные интересы и прививать более серьезное отношение к вопросам мастерства. Известно, что в 1885 году Polenov, воспользовавшись приездом Коровина к нему на дачу в Меньшово, предложил поработать вместе с ним над одним и тем же пейзажным мотивом в деревне Тургенево, рассчитывая таким образом дать возможность молодому художнику вплотную познакомиться со своей системой работы на натуре. «...Коровин очень доволен, что попал к нам, — писала Е. Д. Polenova из Меньшова Е. Г. Мамонтовой 6 августа 1885 года, — работает с увлечением, и, кажется, у него начинают открываться глаза, видит, в чем состоят его главные недостатки в живописи...»⁵². Можно думать, что Е. Д. Polenova имела здесь в виду недостаточно серьезное отношение Коровина к работе над натурой и недостаточно углубленное осмысление сюжета. Это же заставляло и Polenova волноваться за своего любимого ученика и считать, что «много еще Константину надо работать, чтобы из его таланта выходили настоящие чудеса живописи, а не перепутанные с недописками и недохватками»⁵³.

В формировании искусства Коровина в 80-е годы направляющая роль Polenova была

очень велика. Несомненно, под его влиянием у Коровина развивается и крепнет любовь к систематической и длительной работе над этюдом с природы, углубляются и связи с национальными традициями живописи. Все оказалось очень важным и нужным для Коровина в тот период, все это переплавилось с его собственными художественными интересами, с его уже сложившимися тогда представлениями о задачах живописца.

Одновременно с отеческой заботой Polenova о развитии таланта Коровина в направлении, близком учителю, не менее актуальным стало для молодого художника его участие в многосторонней художественной деятельности так называемого мамонтовского кружка, объединившего в Абрамцеве художников различных поколений и жанров, живших общими поисками обновления традиций искусства. Безмерно активный и разносторонне одаренный меценат С. И. Мамонтов являлся в кружке его центральной фигурой, сумевшей претворить в жизнь эти еще, быть может, не вполне оформившиеся смелые идеи и увлечения и придать всем выступлениям членов кружка подлинно передовой характер, созвучный и духовным запросам того времени, и вновь складывающемуся эстетическому идеалу. Внешне совмещая это с энергией и деловитостью купца-предпринимателя широкого размаха, Мамонтов внутренне жил в основном интересами искусства и был полон такого же размаха в различного рода новаторских художественных замыслах. Ярче всего эта сторона его деятельности проявилась в области театрального искусства, в создании им Частной оперы, возникшей на основе любительских и скромных домашних студенческих постановок, с привлечением к их оформлению художников — членов кружка. Отводя их участию совершенно исключительную новаторскую роль в сценическом оформлении оперных спектаклей, Мамонтов это скромное начинание воспринимал, очевидно, как некий залог его возможной и более широкой сферы деятельности на путях обновления сценического декорационного искусства. Оно приближало эту область к жизненной правде, к большей сознательности живописи с музыкой в опере, к большей естественности создаваемого актером образа и его переживаний и к утверждению ведущей роли ансамбля в спектакле. Это явно противостояло устаревшему консервативному направлению официального декорационного

искусства, пользовавшегося покровительством царского двора.

Поскольку основной состав членов мамонтовского кружка состоял из художников-станковистов, Мамонтову предстояло направить их творческие интересы к этой совсем особой сфере деятельности и, главное, найти в их среде внутреннюю готовность претворить в жизнь смелую идею, во многом созвучную духовным запросам передовой общественности.

К этому именно времени и относится вступление молодого Коровина в мамонтовский кружок. Привлеченный к оформлению оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», поставленной в 1885 году на домашней сцене по эскизам В. М. Васнецова, Коровин неожиданно нашел в этом деле свое призвание к декорационному искусству, ставшему впоследствии одной из важнейших сторон его творческой деятельности. В этом первом опыте своей работы знаменательным оказалось содружество и соучастие его с Васнецовым, художником, иногда обращавшимся к народным сказкам и в станковой живописи.

Такой же, по сути дела, сказочный сюжет «Снегурочки» в исполненных Васнецовым декорационных эскизах был одновременно и как будто близок его станковым произведениям, и вместе с тем отличен от них найденной новизной образительного истолкования, придавшего необходимую сценическому искусству декоративность. Но и при этом сказочная условность, характерная для народного фольклора, обретала в эскизах черты достоверно выраженной жизни, заставлявшие не только восхищаться обаянием созданных художником образов, но и верить в реальность воплощенной народной мечты. Для Коровина это было особенно нужным и наглядным примером возможного и необходимого преобразования сказочного сюжета в сюжет, близкий жизненной правде, как бы лежащей в его основе, но вместившей в свое живописное выражение уже какие-то новые приемы, чуждые традиционной станковой картине.

Увлеченный, очевидно, самой возможностью обращения к фольклорному сюжету и поисками новых приемов его трактовки в живописи, Коровин именно в этот период неожиданно решает реализовать это свое новое увлечение и найти для картины сюжет, адекватный или близкий фольклорной тема-

тике. В этих условиях и возникает у художника замысел подлинно лирической картины «Северная идиллия». Коровина в этом выборе могло воодушевлять и васнецовское умение использовать пейзаж и для раскрытия душевного состояния человека, и для усиления в сказочном сюжете жизненного содержания. Была одновременно с этим и другая, уже чисто формальная задача, касавшаяся метода живописи, в чем-то отличного от станковой картины, но теперь в чем-то уже ориентирующегося на васнецовские декорационные эскизы.

Среди работ Коровина 80-х годов картина «Северная идиллия» (1886, Гос. Третьяковская галерея) занимает положение обособленное и своей живописной музыкальной образностью уже во многом превосходящее стилистические особенности будущей декорационной живописи, исполнявшейся художником для театров.

Пейзаж, несомненно, играет значительную роль в строении художественного образа этого произведения. Благодаря ему не так заметна некоторая стилизованность изображенного в картине сюжетного мотива. Несмотря на суммарность передачи пластической формы в пейзаже и сравнительно широкую живопись, Коровину удается дать почувствовать красоту цветущего луга, мягкие очертания деревьев, грустное очарование наступающих летних сумерек, легкость протянувшейся по небу гряды облаков, из-за которых встает молодой месяц. Художник находит нужную ему серовато-зеленую колористическую гамму, еще больше обостряющую трепетность восприятия природы. Главным в пейзаже Коровина является состояние природы, поскольку в гармонии с ним раскрывается настроение изображенных в картине людей. Ритмично вписана в пейзаж группа стоящих девушек; на фоне приглушенной зелени мягко алеют девичьи сарафаны. Их старинные национальные костюмы и облик пастушка, играющего на свирели, позволяют думать, что данное произведение было навеяно художнику образами народной поэзии. Это тем более вероятно, что именно в первое пятилетие 80-х годов художником старшего поколения В. М. Васнецовым был открыт в искусстве путь к темам народного эпоса, и молодое поколение московских художников в той или иной мере испытало на себе влияние картин Васнецова⁵⁴.

Этим путем пошел и Коровин в создании своей картины «Северная идиллия», однако образный строй ее оказался во многом иным. В то время как сказочный сюжет картины «Аленушка» вызывает жизненные ассоциации, ведет к обобщениям и воспринимается как олицетворение природной печали, картина Коровина менее конкретна и не столь глубока по своему социальному содержанию. Созданные им образы девушек доносят до нас очарование юности, грацию их внешнего облика, восприимчивость к музыке и, наконец, душевную мягкость. Но гамма чувств, выраженная в их задумчивых лицах, трудно уловима, она как бы сливается с мелодией пастушьей свирели.

Работы второго пятилетия 80-х годов представляют нам Коровина пейзажистом, уже свободно владеющим мастерством. Судя по записям Коровина, сделанным в альбоме в конце 80-х годов, область пейзажной живописи была близка тогда его художественным интересам и больше всего манил его к себе лирический пейзаж. «Пейзаж не имеет цели, если он только красив, в нем должна быть история души. — пишет художник 24 июня 1888 года, живя в имении Отрадное у Орловых. — Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словом, это так похоже на музыку»⁵⁵. «Музыкальное начало» Коровин стремился раскрыть через состояние природы — в пейзаже, через тонкие, едва уловимые движения души — в картинах пейзажно-бытового жанра. На пути своих исканий он оказывается в этот период во многом близким интересам современников и тесно связанным с реалистическим методом. Даже форма этюда, принятая им как основная форма художественного выражения, не ослабляет его связей с реализмом, поскольку длительность работы художника над этюдом всегда помогала ему добиться полноты истолкования природы. Близким к реализму делала тогда Коровина и пластически ясная художественная форма, в которую он облакал свои замыслы, и принятая им система пленэрной живописи, которой он пользовался с исключительным мастерством. Но если мы поставим его произведения рядом с пейзажами, написанными в то же время другими московскими художниками — Левитаном, Остроуховым или Серовым, — в этюдах Коровина будет особенно ощутима интимность его образов, тогда как в их карти-

нах сильнее чувствуются широта идейных обобщений и связи с традициями демократического искусства.

Среди многочисленных этюдов Коровина, написанных им в конце 80-х годов на даче у Поленовых, в имении Отрадное у Орловых и на Кавказе, особенно выделяются красотой живописи и завершенностью художественного образа такие произведения, как «В лодке» (1888, Гос. Третьяковская галерея), «Мальвы» (1888), «Осень. Аллея в Жуковке» (1888, оба этюда в Музее-усадьбе В. Д. Поленова), «Река Хопер» (частное собрание, Москва) и др. Все они в той или иной мере связаны с пейзажем и, несмотря на своеобразие трактовки выбранного художником мотива, позволяют уловить близость их живописного решения к пленэрстическим исканиям пейзажистов московской школы. Коровин в это время еще с увлечением и подолгу работает над лицом человека (портрет художницы М. В. Якунчиковой в этюде «В лодке»), добивается пластической выразительности и одухотворенности женского образа, дает почувствовать очарование и поэзию простого пейзажного мотива и, наконец, сохраняет в своих этюдах материальность и конкретность предметной формы.

По характеру живописи к произведениям этого круга примыкает и пейзаж «Мостик» (Гос. Третьяковская галерея), хотя время исполнения его точно не установлено⁵⁶. Мотив этюда заставляет вспомнить ряд таких же пейзажей, написанных художниками в тот период. Но в то время как в их произведениях видны попытки расширить этот крайне лаконичный и, казалось бы, неемкий сюжет изображением окружающей жизни, в «Мостике» Коровина этого отражения жизни ощущаешь меньше. Художник стремится прежде всего передать непосредственно увиденное и соответственно с этим все внимание сосредоточивает на разработке переднего плана. Правда, в пределах этой задачи он добивается полноты выражения природы. Он дает почувствовать красоту мостика, на ветхих кладях которого играет неяркое солнце, пышность зеленых кустов, сквозь которые видна светлая речка, плотность утоптанной земли. Все, что выходит за пределы ближнего плана, хотя и присутствует в пейзаже, помогая пространственному решению, не играет в содержании образа активной роли.

В течение этого десятилетия молодой художник не раз бывал за границей. Наиболее

сильное впечатление произвели тогда на Коровина в Париже не импрессионисты, а Бастьен-Лепаж, к искусству которого с большой симпатией относились и Поленов, и Серов, и другие живописцы московской школы. Русским художникам была близка демократичность искусства Бастьен-Лепажа, живописный и поэтический строй создаваемых им образов.

Из поездки в Италию в 1888 году Коровин привез ряд интересных этюдов, среди которых особенно выделяется мастерством исполнения маленький городской пейзаж «Улица во Флоренции в дождь» (Гос. Третьяковская галерея). Обратившись к теме городского пейзажа, столь распространенной тогда в искусстве импрессионистов, Коровин, однако, в решении этой новой для него художественной задачи оказывается связанным не с их живописными исканиями, а с традициями русской школы. Тончайшими градациями приглушенного цвета в сочетании с мягко выступающей зеленью спущенных на окна жалюзи и серебристыми отсветами дождя на сырой панели улицы Коровину удается передать воздушную атмосферу, влажность воздуха, окутывающего предметы, игру света на сырой от дождя мостовой, удается наполнить все изображенное трепетным восприятием жизни городского пейзажа, как бы овеванного дыханием оживших прошлых веков. Но этим не исчерпывается содержание созданного им образа. Давая почувствовать в нем очарование узкой улочки старинного города, строгий облик его архитектуры и размеренный ритм движения темных экипажей, художник придает пейзажу значительность типического образа. Этому помогает и выбранная художником точка зрения из окна гостиницы, и та исключительная деликатность живописи и завершенность художественной формы, которые отличают это замечательное произведение Коровина. Кажется, что маленький этюд проникнут теми же впечатлениями, которые вынес тогда Коровин от знакомства с Италией и памятниками старого искусства. «Античная скульптура просто поразила меня. Я даже не представлял себе ничего подобного. Живые, совсем живые!..»⁵⁷, — писал Коровин из Рима Поленову в 1888 году.

В 1889 году Коровин впервые выступил на 17-й Передвижной выставке в качестве экспонента. Его картина «У балкона» была принята тринадцатью голосами из шестнадцати

собранных членом Товарищества. На протяжении 90-х годов он почти ежегодно участвовал на передвижных выставках и своими картинами и этюдами сумел завоевать искренние симпатии у некоторых художников старшего поколения.

Пейзажи, написанные Коровиным в первое пятилетие 90-х годов, вносят нечто новое в представление о его творчестве. Он работает в этот период неровно и, видно, не удовлетворяется уже той живописной системой, которой придерживался в 80-х годах⁵⁸. Повышенный интерес к живописным исканиям связывается с назревающими у художника глубокими изменениями в его взглядах на задачи искусства, увлечением формально-декоративной стороной живописи. Противоречия, которыми было отмечено в те годы развитие русского искусства, все сильнее сказываются на его произведениях. В 1892 году Коровин уехал в Париж и провел там более длительное время, чем в первые поездки⁵⁹. Он уже с гораздо большим вниманием, чем раньше, присматривается там к живописной системе импрессионистов, стремясь найти поддержку своим исканиям. Правда, привезенные им из Парижа этюды еще не содержали в себе явно выраженных импрессионистических черт.

Возвращение на родину и работа вблизи Серова снова вводят Коровина в круг интересов передовых московских художников и помогают ему более остро ощутить связь своего искусства с национальными художественными традициями.

В 1894 году Коровин и Серов ездили на Север в качестве участников экспедиции, организованной С. И. Мамонтовым. Они посетили Архангельск, Мурманское побережье и северные границы Норвегии. Привезенные ими материалы являются вкладом в искусство северного пейзажа, особенно важным для начального этапа его развития. Коровину в этом деле принадлежит, несомненно, немаловажная роль, поскольку он и впоследствии много работал над темами Севера. Художественное воплощение изображенных им сюжетов доносит до нас типические образы пейзажа Севера. В его скромных по мотивам этюдах раскрываются и некоторые стороны уклада жизни, сложившегося в условиях суровой природы полярного края. Холодный серебристый колорит северных этюдов Коровина красив, строг и гармоничен, несмотря на кажущуюся монохромность.

И. Э. Грабарь в своей монографии о Серове высказал мысль о том, что в северных этюдах этого художника чувствуется влияние Коровина, которое особенно заметно выступает в «намеренной серости» колорита его произведений, в «культе серебряных гамм». Но ведь этот серебристый тон северного пейзажа мог быть увиден Серовым в природе точно так же, как был он увиден Коровиным. Может быть, глаз Коровина-колориста воспринимал более тонкие градации серебристых тонов световоздушной среды, окутывающей предметы, и более непосредственно переносил их на полотно.

Но если было возможным влияние Коровина на Серова, то не менее логично предположить и обратное, то есть влияние Серова на Коровина. Это кажется тем более вероятным, что в лучших этюдах Коровина («Зима в Лапландии», «Мурманский берег», «На дальнем Севере» и др.) обращает внимание пластичность трактовки выбранных мотивов, то есть качество, в котором Серов был неоспоримо сильнее Коровина. При тесном творческом содружестве искусство каждого из них, естественно, выступало более обогащенным.

Кроме северных этюдов Коровина, написанных с натуры, значительный интерес представляет картина «Гаммерфест. Северное сияние» (1894—1895, Гос. Третьяковская галерея), явившаяся как бы итогом впечатлений, накопленных художником во время поездки. Все в этом произведении кажется необычным, начиная от изображенного мотива. Это чувство усугубляется благодаря призрачности света северного сияния, заставившего выступить из темноты ночи силуэты городских зданий, расположенных на берегу канала, плывущие лодки и самый фиорд с тяжелой колеблющейся массой стального цвета воды, с мерцающими на ее поверхности отблесками света от огоньков фонарей и от холодного света сияния. При всем лаконизме изобразительных средств, довольно широкой манере письма содержание раскрыто в этом произведении многогранно и глубоко прочувствованно, а скромный рыбацкий городок со своим выступающим из темноты обликом кажется торжественным и одновременно строгим в соседстве с волшебным возникшим космическим сиянием, сливающимся с небом в глубине. На его фоне особенно впечатляющей воспринимается и преобладающая в композиции вертикальность, подчеркнутая силуэтами мачт ры-

бачьих лодок на переднем плане и в глубине, а также намеренно выбранным форматом картины. И из всех впечатлений, которые вызывает созданный Коровиным образ, наиболее сильным является впечатление от возникшего в темноте ночи сурового облика города, живущего в окружении безлюдного царства холода и длящейся долгими месяцами темноты.

Среди пейзажей, написанных Коровиным в первое пятилетие 90-х годов, особенно выделяется красотой живописи и обаянием лирического образа небольшая картина «Зимой» (1894, Гос. Третьяковская галерея).

В ней больше, чем в других пейзажах, художник сумел раскрыть поэзию повседневности и передать свою нежную привязанность к родному краю. Сюжет картины Коровина «Зимой» заставляет вспомнить зимние пейзажи Саврасова, Каменева и Поленова. Но вместе с тем ее образный строй дает почувствовать и то новое, что характерно для искусства Коровина. Его учителя придавали своим пейзажам в большей или меньшей мере повествовательный характер, отвечающий их стремлениям дать широкое отражение действительности. Соответственно с этим строили они и композицию, отводя в ней значительную роль дальним планам. В сравнении с их произведениями образ русской зимы у Коровина кажется фрагментарным по воссозданной в нем картине жизни. Однако сосредоточенная на малом действительная сила этого образа оказывается очень значительной. Она — в непосредственно переданном очаровании несложного мотива и в той удивительной гармонии, которая связывает воедино бревенчатую избу под раскидистыми деревьями, вороную лошадку, покривившуюся изгородь и белый снег кругом.

Картина не кажется монохромной по своему колориту, хотя снежный покров зимы составляет в нем основной цвет. Во взаимодействии с мастерски переданной световоздушной средой, как бы окутывающей предметы, цвет снега приобретает мягкие оттенки то серебристо-холодных, то чуть-чуть охристо-теплых тонов, созвучных с тональностью неба бессолнечного дня. С таким же живописным мастерством разработана в картине и гамма серых тонов, наделивших серебристостью цвет стен бревенчатой избы и вызвавших неуловимо различные серо-цветовые оттенки в досках старой изгороди. Колористический

дар Коровина выступает в пейзаже во всей своей силе. В творчестве Коровина этот образ русской зимы является едва ли не самым гармоничным и волнующим своим поэтическим содержанием. Тесно примыкая по характеру живописи к лучшим пейзажам Левитана и Серова, картина «Зимой» связывает творчество Коровина с традициями реалистической живописи второй половины XIX века.

Цикл северных пейзажей 1894—1895 годов и картина «Зимой» завершают важный этап в творческом развитии художника, обязывающий нас рассматривать его лучшие пейзажные работы в ряду произведений крупнейших мастеров реалистического пейзажа. В дальнейшем связи творчества Коровина с традициями демократического искусства постепенно начинают ослабевать, и художник, увлеченный живописными исканиями, все больше и больше утрачивает интерес к традиционному содержанию в своих произведениях.

В этюдах Коровина второго пятилетия 90-х годов в гораздо большей мере, чем раньше, ощущается интерес художника к формальной стороне живописи («Летом», 1895, Гос. Третьяковская галерея; этюды парижских кафе, 90-е годы; «Сарай», 1900, Гос. Третьяковская галерея). Правда, Коровин еще продолжает участвовать своими этюдами на передвижных выставках, но их живописная трактовка встречает теперь все более серьезную критику⁶⁰. Увлеченная работа в области декорационного искусства постепенно вытесняет интерес к систематическим занятиям станковой живописью. В его этюдах теперь все заметнее проявляется чисто декоративное любование цветом пятном, которое иногда давало себя чувствовать и в более ранних произведениях.

В начале 900-х годов в творчестве Коровина уже отчетливо выступают элементы импрессионизма. Художник привозит из Парижа написанные им городские пейзажи, в которых формы предметов приобретают еще большую эскизность за счет утраты пластичности; первостепенное значение получает в этюдах передача свето-воздушной среды и эффектов ночного освещения.

Прекрасным примером живописи этого круга работ может стать коровинский этюд «Парижское кафе» (Гос. Третьяковская галерея) с изображенным после дождя бульваром и пустыми мраморными столиками под тентом, отделенными от улицы деревьями в кадках. Жизненная очаровательность этого

городского, типичного для Парижа пейзажа, близкого как будто к бессобытийному жанру, здесь только предчувствуется, поскольку в нем все, начиная от выбранного мотива, кажется воспринятым и живописно воплощенным именно художником-пейзажистом, обостренно чувствующим и увлеченным моментом пленэрности состояния природы. Ею, собственно, и определяется свето-цветовой строй этюда с господствующей в нем дымкой влажного тумана. Она придает особый тон свето-воздушной среде и включенному в этюд пространству. Смягчает она и объемность предметов с их несколько сближенным цветом, и при ее действенном участии все изображенное в этюде приобретает зримое единство. Коровин оказывается первым художником из круга поленовских учеников, принявшим систему импрессионизма. В творческом развитии Коровина это обозначало начало нового этапа. С этого времени он становится признанным главой импрессионистического направления в русской живописи и вместе с тем крупнейшим художником театра.

В области декорационного искусства Коровин в эти годы находит свое настоящее призвание. Здесь полностью разворачивается и его колористическое дарование. Коровин стремится сделать свои декорации созвучными музыке оперы или балета и привести в гармонию музыку и живопись на сцене⁶¹. Эти стремления Коровина-декоратора к гармоническому синтезу живописи и музыки несомненно благотворно сказывались на его работах, поскольку в этом синтезе искусств определяющую роль выполняла классическая музыка. Подчиняя ей красочные симфонии своих декораций, Коровин на этом пути во многом оказывается новатором, хотя в его исканиях чувствуется теснейшая связь с исканиями, начатыми еще в 80-х годах В. Васнецовым и Поленовым.

Круг молодых пейзажистов, чьи произведения стали появляться на передвижных выставках в 80-х годах, не был широким. Но каждый из них представлял собой яркую творческую индивидуальность, каждый шел своим путем к утверждению того нового, что составляло общую черту передового реалистического искусства этого периода.

Неповторимо своеобразным предстает перед нами творчество С. И. Светославского