



ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 7.036.2  
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.085-096

## А.И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

## ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Saratov State Conservatoire  
named after L.V. Sobinov  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

## Метаморфозы импрессионизма на рубеже эпох

Понятие «серебряный век» обычно соотносят с определёнными явлениями русской художественной культуры рубежа XX века. Но совершенно ясно, что это не было сугубо национальным феноменом и его «географию» естественно распространить на аналогичные артефакты всего европейского пространства того времени. При внимательном рассмотрении оказывается, что под эгидой «серебряного века» развивались многие эстетические составляющие конца XIX и начала XX столетия: поздний романтизм, символизм, так называемое декадентство, стиль модерн и т. д., — всё, для чего были характерны ярко выраженные личностные акценты, индивидуально-субъективные пристрастия и различная степень эстетизированности художественного творчества.

Автор статьи считает, что аналогичные утверждения применимы и в отношении многих сторон импрессионизма — одного из самых влиятельных художественных направлений тех лет, особенно на его поздней стадии. Но прежде всего в статье уточняются некоторые вопросы эволюции этого направления и его сущности, поскольку зачастую приходится сталкиваться с излишне расширительным пониманием этого понятия.

### Ключевые слова:

импрессионизм, декадентство, стиль модерн, серебряный век в искусстве.

## The Metamorphoses of Impressionism at the Turn of the Centuries

The concept of the “Silver Age” is usually correlated with certain phenomena of the Russian artistic culture of the turn of the 19th and 20th centuries. However, it is absolutely clear that this was not a purely national phenomenon and it is appropriate to spread its “geography” onto analogous artefacts of the entire European space of that time. Upon close examination it turns out that many aesthetic components of the late 19th and early 20th century developed under the auspices of the “Silver Age”: late Romanticism, Symbolism, the so-called Decadence, the Moderne Style, etc., — everything which were characterized with brightly expressed personalized accents, individual-subjective predilections and various degrees of aesthetization of artistic creativity.

The author of the article considers that similar assertions are also applicable in regard to many sides of Impressionism — one of the most influential artistic directions of these years, especially in its late stage. But first of all the article specifies certain questions of evolution of this direction and its substance, since we must frequently confront with an excessively expansive understanding of this conception.

### Keywords:

Impressionism, Decadence, Moderne Style, the Silver Age in art.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Метаморфозы импрессионизма на рубеже эпох // ИКОНИ / ICONI. № 1. 2019. С. 85–96. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.085-096.

Согласно общепринятому положению, *импрессионизм* складывался на рубеже (или даже в самом начале) 1870-х годов во французской живописи. Его элементы вызревали, однако, уже не только в предыдущее десятилетие, но ещё и в середине века у барбизонцев и Коро. В первой половине столетия наиболее ярко это проявилось в творчестве Тёрнера и Констебла, не говоря уже о неизмеримо более далёких предвосхищениях: к примеру, у позднего Тициана во второй половине XVI столетия и в отдельных работах Рубенса и Рембрандта первой половины XVII века.

Ядро французского импрессионизма составили главным образом пейзажисты: Клод Моне, Камиль Писсарро и Альфред Сислей. Импрессионизм в живописи — это прежде всего пейзаж, и именно эти три живописца наиболее последовательно утверждали основополагающие принципы направления, начиная с обязательной работы на пленэре. Но к числу импрессионистов относят и тех французских художников второй половины XIX века, для которых пейзаж отнюдь не был основополагающим жанром. Наиболее крупные среди них — Эдгар Дега, Огюст Ренуар, Эдуард Мане (последний не входил в группу импрессионистов). У этих живописцев весьма ощутимо заявляла о себе реалистическая составляющая.

И в целом для французского импрессионизма этого времени возникает закономерная параллель с русским передвижничеством, знаменем которого был реализм. В обоих случаях находим противостояние молодых художников к академической рутине официального искусства, горячее стремление выразить правду жизни (любопытно, что в одном

и том же 1863 году будущие передвижники организовали в Петербурге Артель художников, а в Париже картины независимых художников были выставлены в «Салоне отверженных»). И по существу достаточно многое в творчестве французских импрессионистов смыкалось с реалистическими исканиями. Это начиналось с того, что они настойчиво добивались живой достоверности изображения. Импрессионисты совершили подлинный переворот в выборе сюжетов, повернувшись лицом к реальному миру, причём зачастую в его повседневных, бытовых формах. Они впервые создали многогранную картину жизни современного им города: улицы и окрестности Парижа, индустриальные пейзажи, маклеры на бирже, сцены в кафе, уличные балы, катание на лодках и яхтах, скачки на ипподроме, толпы отдыхающих на пляже или в городском саду.

Таким образом, всем этим импрессионизм второй половины XIX века несомненно принадлежал своему времени, тем более что отнюдь не всё у тех, кого называют импрессионистами, действительно импрессионистично и нередко соприкасается с главенствующей на том историческом этапе реалистической манерой. И говоря об этом, следует подчеркнуть: многое у них создавалось под знаком того, что можно обозначить фразой *поэзия реальности*. Свойственная их манере светлая и яркая красочная гамма с поразительным богатством валёров и рефлексов порождала настоящее празднество света и цвета. И нередко происходило чудесное преобразование реальности, когда обыкновенное, привычное и даже обыденное превращалось в сказку, волшебство. В этой романтизации и в

акцентированно жизнерадостном тоне (импрессионистов привлекали главным образом праздничные, красочные стороны бытия) проявляли себя увлечённость чувственной красотой мира и особого рода гедонизм. Следовательно, подобными устремлениями импрессионизм уже во второй половине XIX века, раньше многого другого (кроме символизма французской поэзии) пестовал культуру «серебряного века». С этой культурой, полномасштабный разворот которой предстоял на рубеже XX столетия, импрессионизм роднило ещё одно важное свойство — тяготение к определённой изысканности и даже рафинированности художественного выражения.

Художники добивались особой тонкости живописания. Передавая вибрацию световоздушной среды, гамму «скользящих» оттенков психологических настроений, импрессионисты применяли технику беглых пятен-мазков, добивались трепетности красочного слоя. Следствием присущей им субъективности мировосприятия становятся эскизность, неуравновешенность, фрагментарность композиции, неожиданные точки зрения и сложные ракурсы, зыбкость очертаний, размытость мазка. Это исходило и от стремления передать состояние природы и человека во всей их подвижности и изменчивости, и от желания зафиксировать мимолётные мгновения быстротекущей жизни, от остроты непосредственного чувства, от импульсивности отклика на впечатления от внешнего мира.

Формально импрессионизм во французской живописи существовал немногим более десятилетия: от первой групповой выставки 1874 года до последней, восьмой по счёту, состоявшейся в 1886-м. И как раз с середины 1880-х годов начинали открываться горизонты рубежной эпохи, которую в том числе представляли такие художественные течения, как поздний импрессионизм и постимпрессионизм. Как видим, оба эти течения непосредственно связаны с импрессио-

низмом по самой этимологии терминов, однако и тот, и другой скорее были именно *пост-*, то есть *после* импрессионизма. Единственное, что безусловно связывало с ним, состояло в следующем: их представители нередко начинали в русле импрессионизма (к примеру, будущий постимпрессионист П. Сезанн принимал участие в первой выставке импрессионистов 1874 года), а затем в различной степени стремились (осознанно или интуитивно) дистанцироваться от него.

Если говорить о позднем импрессионизме в отношении французского изобразительного искусства, то наиболее примечательно он заявил о себе в сфере того, что получило различные обозначения: неоимпрессионизм, пуантилизм, дивизионизм. Первое из них нежелательно ввиду того, что приставка *нео-* предпочтительна для наименования явлений, которые отстоят от своих исторических прототипов на достаточно большом отрезке времени (неопрIMITИВИЗМ, неофольклоризм, неоклассицизм и т. п.). Это касается и импрессионизма, когда отдельные его элементы стали возрождаться во второй половине XX века. Два других обозначения — пуантилизм и дивизионизм — в сущности, синонимичны, но несколько различаются в способах передачи особенностей одной и той же техники живописи.

Термин *дивизионизм* (от фр. *разделение, дробление*) менее предпочтителен, так как разделение цветового мазка было достаточно характерным приёмом и самого импрессионизма. *Пуантилизм* (от фр. *точка, или писать точками*) выражает суть нового типа живописного письма и, кроме того, именно это понятие закрепилось впоследствии применительно к музыкальному искусству. Во всех трёх случаях подразумевается одно и то же. Ряд открытий, совершённых в 1860–1870-е годы в области оптики, подал импрессионистам идею писать отдельными мазками. Они наносили краски на холст, почти не смешивая их и

оставляя эту работу глазу зрителя, подобно тому, как он совершает её в жизни. В середине 1880-х Жорж Сёра и Поль Синьяк довели эту тенденцию до предельного выражения, придав данному приёму законченно методичный характер: полотно заполнялось мелкими раздельными чётко различимыми мазками точечной или прямоугольной формы.

К технике пуантилизма частично приближался такой мэтр классики импрессионизма, как К. Писсарро, что говорит о закономерности её возникновения. Затем она получила некоторое распространение за пределами Франции: Т. ван Рейселберге в Бельгии, Д. Сегантини в Италии, отчасти И. Грабарь в России.

Следует признать, что заведомая расщепленность пуантилизма как метода живописи приводила к преобладанию холодного интеллектуализма, к определённой сухости и отвлечённости образов, что нередко усиливалось ввиду чуждой импрессионизму плоскостной трактовки изображений и дробности живописной поверхности. С другой стороны, в творчестве отдельных художников (П. Синьяк, А. Кросс) красочная система трансформировалась в сторону всё большей эмоциональности и цветовой насыщенности, а также подчёркнутой декоративности, что подготовило почву для появления фовизма.

В иных ответвлениях позднего импрессионизма обнаруживались такие признаки отхода от привычной системы живописного импрессионизма, как нарастание черт зыбкости и неустойчивости или увлечение различными колористическими эффектами. Это могло приобретать изошрёпный, чисто экспериментальный характер, включая тенденцию к дематериализации видимого мира, к абстрагированию от него, что означало уже прямые подступы к беспредметному искусству.

Таким образом, всё отмеченное оказывалось весьма удалённым от импрес-

сионизма как такового — следовательно, можно говорить об исчерпании его принципов на почве французской живописи. Однако именно тогда, уже на выходе в историческое измерение рубежа XX века, импрессионизм обрёл новое дыхание в изобразительном искусстве других национальных школ и в других видах художественного творчества. Но прежде чем обратиться к рассмотрению второй волны жизни этого направления, подтвердим сказанное обзором эволюции французской живописи от исходного периода импрессионизма до его поздней фазы на материале творчества двух самых характерных фигур: Клода Моне и Огюста Ренуара.

Опираясь на материал творчества двух этих художников, начнём с конкретизации высказанного утверждения о том, что отнюдь не всё в творчестве тех, кого именуют импрессионистами, было действительно импрессионистично. Даже у Моне, которого, казалось бы, можно причислить к «сто процентным» представителям данного направления, находим достаточно много работ, где он не использует приёмы, типичные для импрессионистической живописи, и где по манере изображения всё вполне реально, достоверно, привычно («Зима, повозка», 1867; «Сорока», 1875). В ряде его картин элементы импрессионизма подключаются только частично, для «освежения» колорита, для привнесения того светоносного начала, которое столь характерно для импрессионизма как определённого типа умонастроения и жизневосприятия («Завтрак на траве», 1866; «Домик таможенника близ Варанжвиля», 1882).

С точки зрения реалистической доминанты весьма примечательна серия картин, связанных с наблюдением за таким совершенно обыденным, «зауряднейшим» объектом, как стог сена. Эту «прозу» художник внимательно наблюдал в разное время суток и в разные времена года, проявив поразительную «толерантность» по отношению к столь «серому»

факту повседневного бытия («Стога сена», 1884; «Сток сена в Живерни», 1886; «Сток, закат солнца»; «Стога. Конец лета», «Сток сена зимой», «Сток сена в снегу. Хмурый день» — все 1891 г.).

В отличие от Ренуара, Моне редко обращался к портретному жанру. Но, как и у Ренуара, в данной сфере его прежде всего интересовал образ женщины. И воссоздавая этот образ, он явно был предрасположен к его реалистически точной обрисовке («Мадам Моне», 1871), хотя нередко подчёркивал в своих моделях яркое, парадно-эффектное («Мадам Годибер», 1868) или экзотически-броское («Японка», 1876).

Реалистически точное воспроизведение женского облика не меньше присуще и Ренуару. Другое дело, что ему в высшей степени была свойственна приверженность той манере, которую с полным основанием можно назвать поэтическим реализмом. Это касается его творчества в целом и обрисовки женщины — в особенности. Выделить в её образе лучшее, наиболее привлекательное и притягательное, подчёркнуть её обаяние и красоту — таков неизменный акцент ренуаровского живописания. Порой художник даже монументализировал модель: длинное широкое платье, свободно стелющееся в виде волны, становится как бы пьедесталом для венчающей её красивой головы («Мадам Шарпантье с детьми», 1878).

С точки зрения возвеличения женщины весьма символично то, что художник всегда выдвигает её на передний план, если она находится в паре с мужчиной или в людской толпе («Ложка», 1874; «Зонтики», 1886). Нередко ему вполне достаточно средств реалистической палитры, чтобы с неотразимой силой передать красоту и особую прелесть юности («Портрет девушки», 1878).

Одно из самых больших достижений ренуаровского реализма состояло в способности с поразительной живостью и непосредственностью воспроизводить

различные жизненные ситуации. Как правило, это были сцены досуга, отдыха, развлечений. И воссоздаваемая художником «живая жизнь» (В. Вересаев) является безусловной принадлежностью именно реалистического искусства («Бал в „Мулен-де-ла-Галетт“», 1876; «Завтрак после прогулки на лодке», 1881).

Разговор о сути импрессионизма как художественного метода начнём с женских портретов Ренуара. Среди них есть лишь несколько работ, где импрессионистично всё целиком, во всех отношениях и сторонах. Свободной, воздушной кистью, лёгким светоносным мазком художник передаёт и фон, и фигуру с одеждой, и лицо («Девочка-цыганка», 1879; «Женский портрет (Марго)», 1882). Но обычно он соединяет в одной картине чётко обрисованное, реалистически поданное лицо с импрессионистической «размалёвкой» всего остального. И это нежно вибрирующая, совершенно свободная по мазку «размалёвка» становится световоздушным обрамлением одухотворённого, прекрасного женского лика («Мадам Моне на софе», 1872; «Мадам Анриетт Анрио», 1876; «Жанна Самари», 1877; «Портрет девушки», «Задумчивость», 1878).



Ил. 1. Огюст Ренуар.  
«Жанна Самари», 1877

Изредка Ренуар обращался к жанру натюрморта. Художник убеждал его реалистической трактовкой, неизменно подчёркивая яркую зелень и великолепную красочность букета («Цветы в вазе», 1869). Но значительно чаще этот букет под его кистью «расплывается» в живописнейшие цветовые вибрации, превращаясь в своего рода фейерверк горящих пятен («Розы из Варжмона», 1882; «Натюрморт с хризантемами», 1900).

А вот натюрморты Клода Моне всегда безусловно импрессионистичны, им свойственны зыбкость, движение массива листьев и лепестков, как бы колышущихся от лёгкого ветерка («Ваза с цветами», 1880; «Подсолнухи», 1881), либо изнутри трепещущих своей чудесной воздушной аурой («Натюрморт с анемонами», 1885).



Ил. 2. Клод Моне.  
«Натюрморт с анемонами», 1885

Вибрация, трепет и колыхание природной материи импрессионисты особенно любили фиксировать, наблюдая

жизнь водной глади, ряби и волн. Создавались всевозможные живописные ковры цветовых нюансов, бликов, рефлексов, играющих на водной поверхности. В этой игре активно участвуют отражения небес, прибрежных строений и растительности («Сена близ Анёра (Лодка)» Ренуара, 1879).

Знаменитый речной пейзаж Моне дал название всему направлению: «Впечатление. Восход солнца» (1872). Слово *впечатление* встречается в названиях нескольких картин художника, что побуждает лишний раз вдуматься в его смысл и значимость для творческой концепции Моне и других импрессионистов.

Для большинства живописцев до и после импрессионизма неукоснительным постулатом являлось тщательное изучение объекта изображения с той целью, чтобы в конечном результате добиться высокого художественного обобщения. У импрессионистов — иначе: они чаще всего доверялись первому импульсу, определявшему последующее стремление запечатлеть увиденное, следовательно, больше полагались на интуицию. Их задачей было схватить предмет со всей свежестью и непосредственностью его восприятия субъективным видением художника. Таким образом, *впечатление* становилось синонимом уловленного единичного момента, мгновения, мимолётности, и его «юрисдикция» обеспечивала ощущение неповторимости схваченного движения, изменчивости, текучести состояния окружающей среды.

Моне и его собратья открыли для живописи обличье современного города, наделив его поэтикой цветовоздушных вибраций и ярких контрастов света и тени («Бульвар капуцинок в Париже», 1873). Но главным для импрессионистов был садовый и сельский пейзаж, особенно ландшафт нетронутой природы. Здесь мазок и краски совершали чудеса: как никто они умели любоваться и наслаждаться роскошной прелестью моря зелени и цветов, вибрирующего мири-

адами оттенков всего спектра («Уголок сада в Монжероне», 1877; «Пейзаж. Парк Монсю», 1884; «Сад художника в Живерни», 1900).

Если в этом кипении цвета и света у Моне иногда появляются человеческие фигуры, то они всегда оказываются далеко на втором плане («Дама в саду», 1867) либо в различной степени растворяются в пейзажной среде, что говорило не только о том, насколько импрессионисты боготворили природу, но и о заметно пантеистическом наклонении их жизневосприятия: «Утёс Уэлк в Пурвилле», 1882; «Тополя в солнечном свете», 1887; «Сад Моне в Живерни», 1895; «Маки», 1873). В последней просматривается прямой аналог пейзажной живописи Ренуара («Тропинка в высокой траве», 1874).

Такова была представленная именами Клода Моне и Огюста Ренуара *классика импрессионизма*. Оба они прожили весьма долгую жизнь (первый: 1840–1926; второй: 1841–1913), и вполне естественно, что на последних стадиях их творческой эволюции произошли существенные перемены. Связаны они были у этих живописцев либо с исчерпанием, либо с коренным перерождением принципов импрессионизма.

Как известно, одной из главных эстетических установок данного направления являлось отрицание линии как таковой («всё есть цвет!»). Поздний Ренуар не раз возвращал линии и рисунку право на существование в живописи, причём возвращал, подчас почти нарочито подчёркивая их значимость («Портрет Люси Берар (Девочка в белом переднике)», 1884; «Девочка в соломенной шляпе», 1885; «Мадемуазель Жюли Мане с кошкой», 1887).

Свободную, лёгкую, воздушную кисть прежних лет у Ренуара теперь очень часто сменяет густая, маслянистая, порой как бы «жирная» цветопись. Это придавало изображениям материально-осязаемый, чувственно-декоративный характер и, с одной стороны, сближало с салон-

ным искусством, а с другой — намечало подступы к фовизму («Сидящая девочка», 1890; «Девушка, расчёсывающая волосы», 1894; «Коко рисует», 1903). Пейзажи позднего Ренуара становятся всё более причудливыми, напоминая подчас сказочные миражи («Фигуры в саду», 1890; «Пейзаж с видом на Сакре-Кёр», 1896). Тенденция, отмеченная выше у Моне основного периода по части «растворения» человека в окружающей среде, доводится в поздних пейзажах Ренуара до той грани, когда человеческая фигура уже совершенно теряется в буйстве цветочного марева природного хаоса («Этак», 1892; «Пейзаж близ Кань», 1902; «Весенний пейзаж», 1900-е).



Ил. 3. Огюст Ренуар.  
«Весенний пейзаж», 1900-е

Переходя к метаморфозам стиля позднего Моне, следует отметить прежде всего более или менее сохраняющуюся связь с прежним импрессионизмом в его огромной серии полотен с неньюфарами (французское название кувшинок, водяных линий), которую он выполнял на протяжении нескольких десятилетий в возделанном по его проекту большом саду со множеством прудов и перекинутых через них лёгких мостиков.

Эту серию можно воспринимать и как некий прекрасный атавизм исчезающей классики, и как своего рода ностальгию по временам цветения импрессионизма

(«Кувшинки (Облака)», 1903; «Ненюфары», 1906; «Кувшинки», 1916; «Ненюфары (Жёлтая нирвана)», 1920; «Кувшинки. Зелёное отражение», 1923; «Нимфеи», 1926).

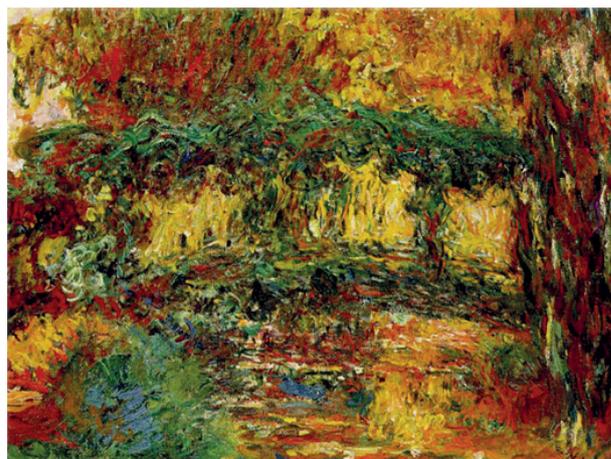
В двух известных сериях позднего этапа художник доводит некоторые устремления своего классического периода до предела. Отображая в 1892–1894-х годах облик западного фасада Руанского собора, он менее всего увлечён фиксацией готических очертаний старинного памятника архитектуры. Почти единственно его интересует игра света и цвета в этих очертаниях каменного кружева. В итоге живописные полотна превращаются буквально в цветоцветовые симфонии, причём в ряде случаев автор сознательно вводит соответствующие музыкальные обозначения: «Руанский собор (Портал в свете восходящего солнца, гармония в голубом)», «Руанский собор. Портал и башня Сен-Ромен. В свете вставшего солнца. Гармония в голубом и золоте», «Руанский собор (Симфония в сером и красном)», «Руанский собор. День», «Руанский собор на закате», «Руанский собор вечером» и т. д.

В серии «Виды Лондона» (с конца 1890-х до середины 1900-х годов) художника более всего занимают уникальные явления, связанные с особыми метеорологическими условиями английской столицы, то есть свойственный «туманному Альбиону» и почти тотальный для восприятия Моне «Эффект тумана» (подзаголовок одной из этих работ).

Туманы на его картинах всё более поглощают предметную среду, дематериализуя её едва ли не до нуля. Так намечался путь абстракции, выводящей в бездну Ничто. Подобно будущим монохромным сериям «Чёрное на чёрном» и «Белое на белом», инициатором которых выступил Казимир Малевич, эти полотна Моне можно именовать как «Серое на сером» («Лондон, здание парламента. Луч солнца в тумане», «Мост Ватерлоо. Эффект тумана», «Большой мост в Лондоне» и др.).

В близкой манере могли интерпретироваться и родные художнику фран-

цузские ландшафты, что подтверждало закономерность развёртывания данной художественной линии в его позднем творчестве («Утро на Сене», 1897). Наконец, исходя из возможностей преобразуемого импрессионизма, ещё более явно Моне намечал перспективы красочной абстракции, развиваемой параллельно исканиям Василия Кандинского. Вязь цветоцветовых потоков становится на ряде полотен настолько интенсивной и фантазийной, что совершенно теряется связь с реальными прототипами пейзажного мира, и всё оборачивается самодостаточной игрой красочного слоя картин («Японский мостик», 1914; «Visteria», 1918; «Водяной сад с прудом», 1920; «Плакучие ивы», 1923).



Ил. 4. Клод Моне.  
«Японский мостик», 1914

Как можно было убедиться на примере творчества Клода Моне и Огюста Ренуара, на рубеже XX века импрессионистические принципы во французской живописи действительно оказались во многом исчерпанными. Но её миссия состояла и в том, чтобы дать мощный толчок развитию этих принципов на почве других национальных школ и в других видах искусства на следующем историческом этапе. Если начать с живописи, которая в основном сохраняла за собой положение лидера импрессионистиче-

ского движения, то оно захватило многие страны Европы и вовлекло в свою орбиту даже американский континент (к примеру, помимо художников США, можно назвать таких аргентинских пейзажистов, как Ф. Фадер и М. Мальярро). В России оно по-разному затронуло творчество целого ряда живописцев (В. Борисов-Мусатов, Д. Бурлюк, С. Виноградов, Н. Ге, М. Добужинский, В. Кандинский, Д. Кардовский, Б. Кустодиев, Е. Лансере, М. Ларионов, И. Левитан, К. Маковский, К. Малевич, Л. Пастернак, И. Репин, В. Серов, И. Ционглинский, К. Юон, М. Яковлев), но выдвинуло и двух «абсолютных» импрессионистов — Константина Коровина и Игоря Грабаря.



Ил. 5. Игорь Грабарь.  
«Февральская лазурь», 1904



Ил. 6. Огюст Роден.  
«Вечная весна», 1884

Вслед за живописью и другие виды искусства обратились к изучению специфически переходных и текучих состояний, прониклись стремлением к передаче крупным планом «мимолётных» ощущений и настроений, фиксируемых как в состояниях природного мира, так и в психологической ауре романтизированной жизни. Мастера скульптуры пытались запечатлеть изменчивость природы и беглость впечатлений, придать пластике живописную аморфность и трепетность форм, добиться мягкости объёмов и световой восприимчивости фактуры, поэтому сознательно оставляли композицию как бы незавершённой и нередко предпочитали работать в податливом материале (гипс, воск). Подобные устремления с различной степенью интенсивности заявили о себе в исканиях О. Родена (Франция), М. Россо (Италия), П. Трубецкого и А. Голубкиной (Россия).

В литературных жанрах импрессионистичность сказалась по целому ряду параметров: отсутствие чётко заданной формы, фрагментарность изложения, усиление роли случайности и внимание

к как бы схваченным наугад деталям; «философия мгновения», которая акцентирует ценность первого впечатления, трепет и живописное мерцание нюансов настроения, что вызывает к жизни изоощрённую технику вербальной выразительности. Смутность, неопределённость субъективных ощущений, их неуловимость и невыразимость имеют своим следствием недосказанность, поэтику намёков и умолчаний. В этой области можно выделить несколько стиливых разновидностей:

– «поэтический импрессионизм» (певцы мимолётных ощущений П. Верлен, А. Рембо, Ш. Бодлер, С. Малларме, К. Бальмонт);

– «психологический импрессионизм» («поэты нервов» братья Ж. и Э. Гонкуры, К. Гамсун, Т. Манн, С. Цвейг, Р.М. Рильке, И. Анненский);

– «пленэрный импрессионизм» (Э. Золя, Е. Якобсон, Д. Лиленкрон);

– «экзотический импрессионизм» (главным образом на английской почве — Р. Стивенсон, Д. Конрад и вплоть до рассказов С. Моэма);

– «декадентский импрессионизм» (А. Шницлер, Г. Бар, Я. Каспрович, К. Петмайер).

Условность подобной дифференциации становится особенно очевидной, если припомнить имена тех, кто входил в соприкосновение с данным направлением: М. Метерлинк, О. Уайльд, Х. Гофмансталь, А. Чехов, И. Бунин. Импрессионизм обогатил словесность XX века искусством описаний, предвосхищениями литературы «потока сознания», рядом стилистических приёмов (один из них — изображение не самого предмета, а главным образом впечатления от него). С ним преимущественно связан современный субъективно-психологический роман. Хрестоматийный пример — образ Венеции в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»: несколько раз воспроизводится один и тот же город, и каждый раз он выглядит совершенно иным, поскольку

меняется взгляд героя, его настроение и мировосприятие.

Есть основания для того, чтобы говорить об импрессионизме в *сценическом искусстве* рубежа XX столетия. В это время заметно усилилось внимание режиссёров и актёров к передаче атмосферы действия, к выявлению неповторимого настроения той или иной сцены, к раскрытию её подтекста. Беглые характеристики персонажей в сочетании с отдельными ярко выраженными деталями, внезапные перемены ритмов, использование звуковых и живописно-цветовых акцентов служили раскрытию внутренних переживаний героя и драматизма, скрытого ходом обыденной жизни. Подобные подходы были присущи постановкам А. Антуана («Свободный театр», Франция), М. Рейнхардта (спектакли «Сон в летнюю ночь», «Укрощение строптивой», Германия), Ф. Комиссаржевского (постановки пьес А. Чехова в МХТ, Россия). Соответствующие черты и выразительные средства обнаруживались в игре Г. Режан (Франция), Э. Дузе и Э. Циккони (Италия), С. Маисси и Г. Эйзольдта (Германия), В. Комиссаржевской и П. Орленева (Россия).

В *хореографии* проявилось стремление к фиксации отдельно взятого мгновения, что опиралось на импровизационность. Размывались не только контуры сценической формы, но и структура самого танца. На смену большому спектаклю всё чаще приходит миниатюра, многое базируется на смене волнообразных движений с их изгибами и переливами. Признаки импрессионизма наиболее ярко сказались в так называемом свободном танце (А. Дункан), в постановках М. Фокина и К. Голейзовского.

Большую и чрезвычайно колоритную главу в историю импрессионизма вписало *музыкальное искусство*. Здесь впечатляет уже само по себе обилие имён, целиком или частично связанных с данным художественным направлением, напрямую или опосредованно соприкос-



нувшихся с соответствующей эстетикой: К. Дебюсси, П. Дюка, М. Равель, Ж. Роже-Дюкас, А. Руссель и Ф. Шмитт (Франция), С. Василенко, А. Лядов, С. Рахманинов, В. Ребиков, А. Скрябин, И. Стравинский и Н. Черепнин (Россия), А. Казелла, Д. Малипьеро, Д. Пуччини и О. Респиги (Италия), И. Альбенис и М. де Фалья (Испания), Ф. Дилиус и С. Скотт (Великобритания), Э. Григ (Норвегия), Р. Штраус (Германия), К. Шимановский (Польша), Л. Яначек (Чехия), П. Владигеров (Болгария), Э. Вила-Лобос (Бразилия).

Композиторское творчество рубежа XX века с максимальной концентрированностью обобщило те свойства, которые свидетельствуют о принадлежности импрессионизма культуре «серебряного века»:

– выдвигание на первый план беглых, мгновенных впечатлений, повышенное внимание к детали, нюансу, передача изменчивых настроений, едва уловимых состояний, что повлекло за собой теку-

честь формы и зыбкость, прихотливость всех очертаний;

– культ красоты, поэтичность и артистизм, получившие выражение как в созерцательном наклонении (главным образом, в красочном воспроизведении картин природы), так и в тяготении к воплощению радости жизни, возвышенного гедонизма;

– сопряжение с духом особой утонченности, изысканности художественного изъяснения, доводимой подчас до рафинированности и даже изопренности.

В конечном счёте перечисленное служило тому, что касательно произведений Клода Дебюсси В. Каратыгин попытался обозначить следующим образом: «Самые нежные вибрации самых тонких струн души нашей... Из причудливых гамм и аккордов, как бы в беспорядке разбросанных по музыкальному холсту, возникли картины упоительной, невиданной доселе красоты и очарования...» [7, с. 128].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Г. Импрессионизм. М.: МГУ, 1980. 249 с.
2. Бертолина Д. Течения в искусстве от импрессионизма до наших дней: пер. с итал. М.С. Тарасова. М.: Омега-Пресс, 2011. 384 с.
3. Бродская Н.В. Импрессионизм. СПб.: Аврора, 2002. 254 с.
4. Герман М.Ю. Импрессионизм: основоположники и последователи. СПб.: Азбука-классика, 2008. 516 с.
5. Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
6. Демченко А.И. «Серебряный век» русской художественной культуры. Саратов: Pan-Art, 2011. 168 с.
7. Каратыгин В.Г. Избранные статьи. М., Л.: Музыка, 1965. 351 с.
8. Луков В.А., Ерофеева Н.Е. Импрессионизм // Знание. Понимание. Умение. 2012, № 4. С. 320–324.
9. Ревалд Д. История импрессионизма = The History of Impressionism [пер. с англ.]. М.: Республика ТЕРРА, 2002. 415 с.
10. Серюль М., Серюль А. Энциклопедия импрессионизма. М.: Республика, 2005. 295 с.
11. Синельникова Н.А. Импрессионизм. Очарованное мгновение. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2014. 143 с.
12. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 319 с.
13. Brettell R. Impression: Painting Quickly in France, 1860–1890. New Haven, London, Yale University Press, 2001. 240 p.
14. Clancy J. Impressionism: Historical Overview and Bibliography. New York, Editor, 2014. 215 p.
15. Herbert R. Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society. New Haven, London, Yale University Press, 1988. 360 p.
16. Rubin J. Impressionism. London, Phaidon, 1999. 420 p.

Об авторе:

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),

**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

 REFERENCES 

1. Andreev L.G. *Impressionizm* [Impressionism]. Moscow: Moscow State University, 1980. 249 p.
2. Bertolina D. *Techeniya v iskusstve ot impressionizma do nashikh dney* [Directions in Art from Impressionism to the Present Day]. Translated from the Italian by M.S. Tarasov. Moscow: Omega-Press, 2011. 384 p.
3. Brodskaya N.V. *Impressionizm* [Impressionism]. St. Petersburg: Avrora, 2002. 254 p.
4. German M.Yu. *Impressionizm: osnovopolozhniki i posledovateli* [Impressionism: Founders and Followers]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. 516 p.
5. Demchenko A.I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Art Culture as a Systemic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
6. Demchenko A.I. «Serebryanyy vek» *russskoy khudozhestvennoy kul'tury* [The “Silver Age” of Russian Artistic Culture]. Saratov: Pan-Art, 2011. 168 p.
7. Karatygin V.G. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, Leningrad: Muzyka, 1965. 351 p.
8. Lukov V.A., Erofeeva N.E. Impressionizm [Impressionism]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2012, No. 4, pp. 320–324.
9. Revald D. *Istoriya impressionizma = The History of Impressionism* [trans. from English]. Moscow: Respublika TERRA, 2002. 415 p.
10. Seryull' M., Seryull' A. *Enciklopediya impressionizma* [Serulle M., Serulle A. Encyclopedia of Impressionism]. Moscow: Respublika, 2005. 295 p.
11. Sinel'nikova N.A. *Impressionizm. Ocharovannoe mgnovenie* [Impressionism. The Enchanted Moment]. Moscow: OLMA Media Grupp, 2014. 143 p.
12. *Enciklopediya impressionizma i postimpressionizma* [Encyclopedia of Impressionism and Post-Impressionism]. Moscow: OLMA-PRESS, 2001. 319 p.
13. Brettell R. *Impression: Painting Quickly in France, 1860–1890*. New Haven, London, Yale University Press, 2001. 240 p.
14. Clancy J. *Impressionism: Historical Overview and Bibliography*. New York, Editor, 2014. 215 p.
15. Herbert R. *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society*. New Haven, London, Yale University Press, 1988. 360 p.
16. Rubin J. *Impressionism*. London, Phaidon, 1999. 420 p.

About the author:

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov State Conservatoire named after L.V. Sobinov (410012, Saratov, Russia),

**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru