

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой  
истории западноевропейского искусства  
\_\_\_\_\_ /ДМИТРИЕВА А. А. /

Председатель ГАК,  
профессор  
\_\_\_\_\_ /КАРАСИК И. Н. /

Выпускная квалификационная работа на тему:

***ПРОБЛЕМА ИМПРЕССИОНИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ  
ИСТОРИОГРАФИИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ***

по направлению 035400 история искусств  
профиль истории западноевропейского искусства

Рецензент:  
научный сотрудник Отдела  
западноевропейского изобразительного  
искусства Государственного Эрмитажа  
Дёмина Наталья Борисовна  
\_\_\_\_\_ (подпись)

Выполнила:  
студентка 4 курса  
очной формы обучения  
по направлению бакалавриата  
Заховайко Анастасия Дмитриевна  
\_\_\_\_\_ (подпись)

Работа представлена в комиссию  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 201 \_\_\_\_ г.  
Секретарь комиссии: \_\_\_\_\_ (подпись)

Научный руководитель:  
д-р филос. наук, канд.  
искусствоведения, доцент,  
проф. кафедры истории  
западноевропейского искусства  
СПбГУ  
Рыков Анатолий Владимирович  
\_\_\_\_\_ (подпись)

Санкт-Петербург

2016

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение.....	3
Историография.....	6
Глава I. Дореволюционный и ранний советский периоды	
§ 1.1. Теоретические концепции .....	21
§ 1.2. Философия и идеология импрессионизма.....	28
Глава II. Теоретические проблемы импрессионизма в искусствоведении 60-80-х гг. XX века	
§ 2.1. Проблематика импрессионизма в историографических исследованиях.....	31
§ 2.2. Историко-художественные связи импрессионизма.....	37
§ 2.3. Социальные аспекты импрессионизма.....	41
Глава III. Проблема импрессионизма в современном теоретическом искусствоведении.....	44
Заключение.....	50
Список использованной литературы.....	52

## ВВЕДЕНИЕ

Изобразительное искусство Франции второй половины XIX – начала XX в. носит особый отпечаток, как в художественной, так и в мировой культуре в целом. Это время, когда появилось совершенно новое и необычное течение в искусстве – импрессионизм. Это течение являет собой особое представление мира и человека. Оно встревожило и ошеломило, привело в восторг и негодование, весь мир заговорил о нем. Для главных его представителей характерна новая техника, которая основывалась на оптическом смешении цветов, свойственен другой взгляд на сюжет, что обусловлено распространением пленэра. Это направление, которое сформировалось на сломе общественно-исторических эпох, образуя свою собственную философско-эстетическую концепцию.

Важным в изучении любого периода в искусстве для каждого искусствоведа является тот материал, с которым приходится работать. Перед современными исследователями открывается великолепный выбор по части литературы об искусстве, особенно об импрессионизме, о его становлении, развитии. Этому обширному выбору материала предстояли определенные этапы изучения. В зависимости от исторического, временного, территориального аспектов, складывался определенный подход в сложении и формировании научного метода понимания импрессионизма как уникального явления.

Интерес к этому направлению начался с того самого момента, когда возникли одни из первых выставок, презентующих новую живопись. Обращение к новому вызвало широкую полемику в общественных кругах того времени, что повлекло за собой пристальное внимание критики и публики. Резкая смена интересов ставила под сомнение и перечеркивала все старые догмы и утверждения, характерные для традиций классического салонного искусства первой половины XIX века. Это дало основания для возникновения сложностей в понимании программы импрессионистов, сути их живописи, что

объясняет появление крайне негативных, необоснованных критических статей, относящихся ко второй половине XIX столетия.

Времена меняются, изменяется социальная основа и взгляды человека на то или иное выражение не только в искусстве, но и в обществе в целом. Наблюдается динамика в изучении импрессионизма: появляются монографические работы, крупные труды по искусству, которые открывают новые грани этого направления. С каждым трудом пересматриваются положения, высказанные прежними исследователями, меняются точки зрения, всплывают новые факты, утерянная информация путем долгого и тщательного изучения восстанавливается. Собственные исследования натолкнули на то, какими многогранными являются все эти публикации, каждая из которых претендует на собственную уникальность.

Написано множество литературы на разных языках, где авторы, на протяжении всего времени существования рассматриваемого направления, стремятся разрешить определенные проблемы, чтобы приблизиться к истинному пониманию творчества художников-импрессионистов. Каждая книга, монография или статья отличается от иной, в которой историк или ученый определяет свою собственную точку зрения, концепцию среди прочих других, несомненно, научных и обладающих своеобразной ценностью.

**Актуальность** темы предопределена проблемой, которая наиболее остро стоит в отечественном искусствознании. На протяжении всего периода изучения импрессионизма никто не занимался изучением русской традиции историографии, в особенности теоретическая составляющая не становилась объектом изучения.

**Научная новизна** состоит, прежде всего, в том, что здесь впервые обобщаются главные факты, имеющие отношение к теоретическому вопросу в контексте историографического исследования, посвященному искусству импрессионизма.

**Целью** данной работы является осмысление опыта современников и предшествующих исследователей, для выявления проблематики отечественной историографии импрессионизма.

Таким образом, достижением поставленной цели является решение нескольких **задач**:

- 1) Изучить необходимую литературу в рамках данного исследования
- 2) Обозначить основные этапы развития советского и современного искусствознания
- 3) Провести анализ теоретических работ об импрессионизме, установить их специфику и своеобразие
- 4) Рассмотреть изменение теоретических концепций авторов, эволюцию их идей и положений об импрессионизме
- 5) Определить значение и место рассмотренных трудов в отечественном искусствознании

**Хронологические рамки исследования** (начало XX в. - наши дни) обусловлены временем появления первых теоретических изданий об импрессионизме и заканчиваются последними опубликованными трудами XXI века современными исследователями.

**Объект исследования** – теоретические проблемы отечественной историографии по искусству импрессионизма.

**Предмет исследования** – искусствоведческая литература об импрессионизме.

В качестве основного **метода** работы будет применен системный подход, а также сравнительный анализ.

## ИСТОРИОГРАФИЯ

Широкий спектр искусствоведческого материала опубликован на иностранных языках. Несмотря на доступность публикаций для изучения, равноправные условия для их использования, различия в искусствоведении и в научном подходе к исследованию русских и зарубежных авторов на лицо. Это касается не только структуры и содержания, но и взглядов на те, или иные проблемы, а также их решения.

Для понимания общей картины импрессионизма в историографических исследованиях кажется оптимальным в начале пути обратить внимание на первоначальные наиболее важные труды западных авторов, мысли которых нашли отражение в литературе отечественных авторов.

Таким примером служит книга Р. Гамана «Импрессионизм в искусстве и жизни». Она состоит из семи глав и представляет собой скорее философский труд, чем искусствоведческий. Много внимания автор уделяет принципам философии импрессионизма, называя так не только течение в искусстве, но и образ жизни общества, замечая, как изменяется взгляд на некоторые аспекты исторического изучения, описывая современную для импрессионистического мышления модель человеческих взаимоотношений.

Главным направлением в импрессионистическом познании он считает сенсуализм, объясняя это типом, характерным для описываемой эпохи. Человек находится в поиске, довольствуясь многообразными наслаждениями, чрезвычайно часто сменяющих друг друга. Одним из таких наслаждений является употребление наркотических и опьяняющих веществ, благодаря которым обостряются чувства, возбуждающие фантазию.<sup>1</sup> В его труде мы не найдем более информации об этом, но без сомнения такой сюжет нашел отражение в полотнах художников середины XIX – начала XX в. Они изображают дам, любительниц абсента, сидящих за столиками в кафе, обремененных своими тяготами и проблемами.

---

<sup>1</sup> Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. М., 1935. С. 58

Кроме этого, Гаман пишет о социальной подноготной в импрессионистической культуре, которая находит себя в ритме большого развивающегося города. Здесь человек свободен от рамок и закореневших устоев, он волен выбирать то, что он хочет, контроль отпадает.<sup>2</sup> Такое мнение автора скорее понимается в негативном ключе, хотя на самом деле эту тему можно интерпретировать двойственно. Париж – столица Франции, являющаяся законодательницей культуры и искусства в этот период – нашел отражение в полотнах художников-импрессионистов. Многочисленные работы, дошедшие до нас, отражают довольно насыщенную, веселую жизнь общества, впечатление от которых усиливается звучной палитрой живописцев, но, кроме этого, обнажают пороки современного поведения, показывая внутреннюю атмосферу одинокого, иногда душевно больного человека, замкнутого в своем собственном мире, не согласным на какое-либо проявление или участие других людей в своей жизни.

Также Гаман видит истоки импрессионизма от венецианского и голландского искусства. Действительно, оно в некоторой степени может быть названо своеобразной отправной точкой новых исканий и нового видения, сформировавшегося окончательно в XIX в., но всё же, здесь можно проследить только отдельные черты. Главными предшественниками он видит, конечно, реалистов.

Аналогичное мнение высказывает и немецкий искусствовед Ю. Мейер-Грефе. Он также предполагает, что влияние на импрессионизм, на приверженцев к этой группе, повлияли старые мастера, такие как Коро, Курбе, Констенбл и Делакруа. Делакруа он отводит первостепенное значение, говоря о том, что «весь круг художников обязан ему стремлением обогатить колорит, не только сделать богатой саму палитру, но добиться также мудрого употребления и правильного способа накладывания краски».<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Гаман Р. Импрессионизм... С. 79

<sup>3</sup> Мейер-Грефе Ю. Импрессионисты. Гис. Мане. Ван Гог. Писсарро. Сезанн. М., 1913. С. 18

Еще одним примечательным изданием служит книга К. Моклера «Импрессионизм. История, эстетика, мастера». Он стремится доказать, что «импрессионизм не есть ни протестующее выступление изолированной группы, ни дерзкое отрицание традиций французского искусства, но именно логический возврат к этим традициям, вопреки мнению их нарушителей».<sup>4</sup> Предшественники оказали своим искусством импульс, который дал в дальнейшем развитие искусству импрессионизма. «Их движение [предшественников] может быть определено таким образом: реакция против греко-латинского духа и схоластической организации живописи, какую установили после второго возрождения и итальянско-французской школы Фонтенбло век Людовика XIV, римская школа, вкус времен консульства и империи. К этой реакции присоединяется еще и другая: протест импрессионизма не только против классических сюжетов, но еще и против черной живописи эпигонов романтизма. Наконец, оба эти протеста уравниваются возвратом к французскому идеалу, к реалистическим и характеристическим традициям, зародившимся в искусстве Жана Фуке и Клуэ и поддерживаемым далее Клодом Лорреном, Пуссеном, Шарденом, Ватто, Латуром, Фаргонаром, затем изумительными граверами XVIII в., вплоть до торжества вкуса к аллегорическому и римскому направлению искусства эпохи революции»<sup>5</sup>.

Моклер считает, что художники, относящиеся к этому направлению, слишком часто возносили на пьедестал обыденные и повседневные сюжеты, ставя их наравне с мифологическими или историческими картинами. Отвергая академические аллегории, они становились рядом с предубеждениями против символов, из-за чего их искусство оставило без внимания многие из художественных идей.<sup>6</sup>

На самом деле, импрессионистам не нужны были эти аллегории и высокий смысл в используемых сюжетах. Главное, что хотели показать

<sup>4</sup> Моклер К. Импрессионизм. История, эстетика, мастера. М., 2011. С. 9

<sup>5</sup> Там же. С. 11

<sup>6</sup> Там же. С. 140

художники – это живопись, мастерство, с которым они воспроизводили природу на своих холстах. Свет – основа, на которой базируются их произведения, с помощью него образуется и цвет, и форма предметов, где глубина, перспектива и прочие художественные эффекты претворяются с помощью градации от темного к светлому.

Моклер говорит о том, что первостепенное значение имеет краска, которая рождает за собой рисунок, а цвет представляет собой сочетание семи тонов спектра, о чем впоследствии будут упоминать многие другие авторы и современные нам исследователи. Все, что прежде называлось локальным тоном – заблуждение, а свои выводы подкрепляет аргументами, где считает, что ствол дерева не коричневый, листья – не зеленые, прочие детали, привычные для нашего глаза, не имеют узко сведенного тона. Получаемый предметами цвет обусловлен преломлением лучей, зависит от времени суток. Именно Моне стал одним из тех художников, который прославился своими сериями, целью которых как раз и стало наблюдение и запечатление малейших световых изменений, отражающих принцип более или менее сильного наклона солнечных лучей. В этих картинах показано и то, о чем пишет Моклер: падающая тень – это не значит отсутствие света. Тень цветная и цвет ее зависит от располагающихся рядом предметов, а так же от преломляющихся солнечных лучей. В целом автор пишет о базовых положениях импрессионизма.<sup>7</sup>

Одной из значимых трудов в советском искусствознании была книга А. Д. Чегодаева «Импрессионисты», вышедшая в 1971 г., где он обозначает свои взгляды на критику второй половины XIX в., считая, что не меньше вреда для художников принесли «защитники». Критики, которые определяли себя как поклонников этого направления, стали усердно доказывать, что импрессионисты не имеют в своей живописи ничего, «кроме светлых красок и свободных мазков, что их совершенно не интересовало, что писать, что они были безразличными созерцателями жизни и принципиально безыдейными

---

<sup>7</sup> Моклер К. Импрессионизм... С. 142

художниками и ограничивали свои задачи только нарочито случайными впечатлениями, мгновениями, световыми эффектами».<sup>8</sup>

Он уделяет внимание историографии импрессионизма. Об этом можно говорить не в полной мере, так как он лишь упоминает о некоторых авторах, таких как Гаман и Моклер, которые занимались теоретическими вопросами импрессионизма. Он описывает особенности их трудов, но делает поправки на счёт правомерности их высказываний. Так, автор обращает внимание на некоторые, по его мнению, ошибочные суждения, вгоняющие импрессионизм под философское определение искусства XIX в.

Кроме этого, он даёт оценку статье Франкастеля «История культурного и научного развития человечества». Для многих исследователей, особенно работавших на начальном этапе становления искусствоведческой мысли об импрессионизме, характерны некоторые упущения, связанные с выдвиганием на историческую сцену более или менее значимых художников. Чегодаев замечает тот факт, что Франкастель не включает в контекст развития импрессионизма, казалось бы, такое значимое для истории живописи имя Эдуарда Мане. Исследователь уточняет, что причиной такого невнимания служило его «подвешенное», переходное состояние – художник по своим художественным особенностям не подходил ни к реализму, ни к импрессионизму. Тем не менее, несправедливо со стороны Франкастеля и, некоторых других авторов, такого важного для истории развития живописи персонажа отодвигать на второй план по причине невозможного соотнесения его к определённому направлению.<sup>9</sup>

О. Я. Кочик в статье «Импрессионизм» задается не только вопросами развития импрессионизма как характерного явления второй половины XIX в., но, так же, уделяет отдельное внимание уже существующим трудам. Она рассматривает их и анализирует, определяя собственное видение на концепции разных исследователей.

---

<sup>8</sup> Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма // Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976. С.

7

<sup>9</sup> Там же. С. 18

Она изучает теорию Освальда Шпенглера, рассматривающего «сфумато» Леонардо как приём, который нашёл определённое отражение у импрессионистов. Также Р. Гамана, создавшего собственную концепцию, определяющими чертами которой стало понимание импрессионистического искусства как отражение стиля, который взял своё начало со времён античной культуры. М. Серюлля тоже неверно трактует понятие импрессионизма. Он видит его только как искусство впечатления. Такое положение нашло отражение не только у этого автора, но и у многих других как зарубежных, так и отечественных. Здесь же следует сказать и о К. Моклере, который рассматривал достижения импрессионистов с технической стороны.<sup>10</sup> Но все эти статьи, по её мнению, к сожалению, вводят читателя в заблуждение. Они не дают всеобъемлющего понимания импрессионизма, который на самом деле несет в себе более глубокое содержание, не являясь таким видом искусства, смысл которого лежит на поверхности.

С середины 1950-х гг. появляются переведенные иностранные труды зарубежных авторов, которые, с одной стороны, определяют свое дальнейшее влияние на развитие советского искусствознания, с другой, они важны для нас, чтобы понять разницу между европейскими и русскими взглядами на одинаково волнующие вопросы касательно искусства импрессионизма. Такими трудами являются: Л. Вентури «От Мане до Лотрека», «Импрессионизм. Письма художников», Дж. Ревалд «История импрессионизма», «Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы», О. Рейтерсверд «Клод Моне», «Импрессионисты перед публикой и критикой». Все они были переведены и опубликованы в период 50-70-х гг., хотя первоначальная публикация их относится к более раннему времени. Тем не менее, показалось наиболее полезным и важным для данного исследования рассмотреть некоторые из них в контексте смежном со временем их выхода в России, чтобы можно было четче и яснее обрисовать ситуацию, сложившуюся в искусствознании рассматриваемого периода.

---

<sup>10</sup> Кочик О. Я. Импрессионизм // Западноевропейское искусство второй половины XIX века. М., 1975. С. 18

Все они популярны среди современных исследователей и не потеряли своей актуальности. Хотя иностранная литература получила широкий размах в более ранний период, в то время как особенный интерес среди отечественных авторов возник лишь начиная с 60-х гг. Кажется, что одной из причин меньшей популярности в России является политическая обстановка в стране, жесткий тоталитаризм, насильственное насаждение и принуждение определенных взглядов, выгодных государству в определенное время и в определенном месте. Пропаганда и цензура не позволяли сильно погружаться в изучение рассматриваемого течения, не проходило выставок, все было скрыто и яро осуждалось. Тем не менее научная деятельность на прекращала работу.

Критика и непонимание остались позади, наступило время активных исследований и публикаций, различных монографий и научных статей, которые иллюстрируют в 60-е гг. резонанс между восприятием импрессионизма зарубежных и русских исследователей.

Вступительная статья А. Г. Барской к книге О. Рейтерсверда «Клод Моне» основана не только на конкретном освещении ее содержания, автор предисловия определяет свои собственные позиции по отношению к шведскому ученому и его взглядов на проблемы импрессионизма. Она серьезно возражает концепции Рейтерсверда касательно творчества Моне, считает заблуждением позиционировать его как художника-сенсуалиста. Несомненно «стихийность» нашла отражение в его творчестве, но этими положениями Рейтерсверд отводит на второй план другие, более значимые аспекты творчества. На основании выдвинутых высказываний она также протестует против понимания Рейтерсвердом отношения первых защитников импрессионизма – натуралистов. Сторонники «старой школы» салонного искусства обвиняли импрессионистов в их «невежестве, в непонимании законов живописи, в пренебрежении реальными предметами, в попирании принципов красоты», в свою очередь натуралисты оправдывали художников нового течения тем, что видели в них последователей реализма, которые, с

помощью овладения законами оптического смешения красок, создают что-то совершенно новое и революционное.<sup>11</sup>

Кроме того, Барская не согласна с мнением зарубежных искусствоведов, которые считают, что в позднем творчестве Моне проявился характер абстракционизма. Абстракционистам присущ субъективизм и принцип ассоциаций, что для Моне, например, было неестественно, так как он до конца своих дней оставался верным «непосредственным впечатлениям от наблюдений внешнего мира».<sup>12</sup>

С 1890-х гг. в художественном сознании начинают появляться такие термины как «декоративный» и «декор», которые, в частности, были применены к картинам Моне. В концепции некоторых исследователей импрессионизма, таких как Моклер или Барская, декоративность серий Моне не представляла какого-либо значения, она показывала недостаток в художественных качествах. Для других авторов, таких как Жорж Лекомт или Гюстав Жеффруа, о которых пишет Герберт, декоративность в сериях имела весомое значение.<sup>13</sup>

Моклер считал, что при таких изменениях искусство импрессионизма больше не несёт в себе ничего, кроме очарования для нашего глаза. Их искусство, основанное на получении удовольствия от цвета, согласно главным принципам живописи искажает реальность предметов. Это вечное столкновение мнений приводит к противоположным точкам зрения, в которых новая идея цвета, провозглашает лучшее представление и понимание декоративности, с помощью сложных гармоничных свето-цветовых переходов и эфемерных естественных эффектов.

Фундаментальный труд Роберта Герберта «Искусство импрессионизма, досуг и парижское общество» («Impressionism Art, Leisure, and Parisian Society») более всего направлен на социальную историю импрессионизма. Многие современные исследователи стали чаще обращаться к его

---

<sup>11</sup> Барская А. Г. Предисловие // Рейтерсверд О. Клод Моне. М., 1965. С. 7

<sup>12</sup> Herbert R.L. From Millet to Leger. London, 2002. P. 10

<sup>13</sup> Там же. P. 79

социальному контексту. Эти положения стали прослеживаться еще в 60-70-х гг. XX в., еще большее распространение они получили в дальнейшем развитии, как русского, так и европейского искусствознания.

Особняком от этого течения стоит книга Тимоти Кларка «Живопись современности» («The Painting of Modern Life») Здесь автор пытается сформулировать социальные структуры и отношения, которые характеризовали Париж в третьей четверти XIX в., а так же показать интерпретацию картин Мане в этом свете.

Герберт не ставит своей целью вернуть картины к их социокультурному контексту, так как это не может составить объективной истории импрессионизма. Невозможно отрешиться от собственной субъективности, от общих предубеждений, но вполне вероятно быть максимально объективными. Герберт отводит немного места для биографии художников, он использует отчасти некоторые факты из их жизни, как помощь в интерпретации.

Герберт большое внимание уделяет социальной стороне в изучении импрессионизма, так как невозможно дать объективную оценку любому периоду в искусстве, не зная контекста, в котором он развивался. Социальная жизнь прямо перекликалась с импрессионизмом.

Париж середины XIX века – прогрессирующий город, характеризующийся яркой жизнью, со стремительно изменяющимися событиями. Развлечения и досуг были неотделимой частью парижанина этого времени, о чем особенно свидетельствуют выпущенные путеводители. Выбор здесь был большой: театры, опера, водевиль, мюзик-холл, кафешантан, бары и рестораны, цирк, экскурсии, а также всевозможные пикники и прогулки с вечерними танцами.

Личная жизнь парижан тоже претерпевала изменения. Об этом еще писал Гаман в книге «Импрессионизм в искусстве и жизни». Традиционные взгляды не имели прежнего значения, ценности семейной жизни подвергались коренному пересмотру. Для данного поколения становится типичным иметь сторонние связи втайне от собственного мужа или жены. Скромность и

честолюбие высмеиваются. В контексте повсеместного развития и модернизации появляются социальные проблемы человека в большом городе. Люди все чаще становятся запертыми в своем внутреннем мире наедине с собственными мыслями и размышлениями, изолированные и одинокие, интересующиеся поверхностными удовольствиями и находящиеся в постоянных лишениях. Именно это стало толчком к появлению фланёров и маргиналов – социальной группы, находящейся вне характерных для данного общества рамок социальных отношений, норм и традиций.<sup>14</sup>

Мане не был «политическим» художником и вскоре отошел от проведения в своих картинах мифологических параллелей. Однако, на протяжении всей художественной жизни сюжетами его картин будут сцены современного буржуазного общества с их досугом и развлечениями – театрами, кафе, ресторанами и прочими заведениями, наполненными куртизанками, актрисами и актерами, а также прочими людьми искусства, а также аристократического круга людей.

Кафе было значимым местом для художников-импрессионистов не только тем, что здесь они вели активную полемику, касающуюся насущных вопросов и проблем их жизни и творчества, но, кроме того, такие заведения сосредотачивали в себе специфически особенный контингент парижского общества, который находит свое отражение на полотнах мастеров-живописцев. Популярным напитком в кафе и ресторанах стал абсент. Французы не уважали этот напиток, как вино, зная о его опасных свойствах и качествах.

Другой стороной общественных заведений был *café-concert* – место, где имело место быть эстрадное выступление певцов и артистов не самого привилегированного общества. По большей части это были выходцы низших классов, но которые гордились своим происхождением. Для этих персонажей характерным было употребление уличного сленга, развязное поведение, которое позволяло развлекать публику. Творчество, развивающееся в стенах

---

<sup>14</sup> Herbert R. L. Impressionism. Art, Leisure and Parisian society. London, 1988. P. 59

*café-concert*, по существу несло в себе радикальный и революционный протест, что в принципе объясняет контингент отдыхающих там людей.<sup>15</sup>

В целом, это было место, в котором сосредотачивался всякий сброд, однако наряду с дешевыми и вульгарными заведениями сосуществовали элитные и модные кафе, в котором проводили свой досуг господа высшего сословия и среднего класса. Кафе Амбассадор и Фоли-Берже не раз становились сюжетами картин Дега или Мане, отражая привилегированный мир парижского общества. «Для живописцев, журналистов, писателей и музыкантов *café-concert* было источником идей, полезных рефренов, чудных мелодий, популярных фраз и импозантных костюмов – плодотворной частью времяпрепровождения». Здесь Мане нашел параллели для своей сверкающей живописной манеры, способности быстрого восприятия и оппозиции чопорных условий официальной живописи.<sup>16</sup>

В 1860-х гг. импрессионисты развернули свой интерес к театру, опере и кафешантану. Они часто посещали театр, концерты, оперу, и, иногда, цирк и кафешантан. Среди их друзей были актеры, актрисы, музыканты, композиторы и драматурги. Художники, тем не менее, не использовали эти сюжеты в своих картинах вплоть до 1970-х гг. Это связано с тем, что каждый из них находился на относительно ранней стадии карьеры и использовал сюжеты, разрешенные предыдущим поколением и соответствующие установленной традиции.<sup>17</sup>

Театр и опера были распространенным досугом в жизни парижанина. Социальная жизнь была обусловлена не только походами на спектакли, важным было показать себя. Аристократический слой общества арендовал ложи, каждая из которых открывалась в коридоры, которые также имели большое значение. Общественная деятельность имела место быть не только между представлениями, но и до, после, а иногда и во время выступлений. Поскольку известные и богатые зрители часто сидели в ложах, которые

<sup>15</sup> *Herbert R. L. Impressionism...* P. 87

<sup>16</sup> *Там же.* P. 88

<sup>17</sup> *Там же.* P. 93-94

ограничивали просмотр для посторонних глаз, они были второстепенными по отношению к аудитории, располагавшейся ниже. Каждый стремился видеть, кто с кем был, кто как одет согласно последнему слову моды. В середине XIX столетия театральные ложи были главной темой в изобразительном искусстве. По сохранившимся изображениям можно судить о разнице между классами, где в одной из таких лож женщины более опрятно и модно выглядят, носят дорогие украшения.<sup>18</sup> Театральная ложа несет в себе огромное социальное значение. Многие зрители проявляли довольно похотливый интерес к делам других зрителей: они полны оценками социального неравенства общества, заключенные в суждениях о количестве их денег, публичном выставлении своего богатства и непомерной роскоши.

В искусствознании характерно существование не только каких-то монографических работ, посвященных определенным художникам, течениям и стилям, но и статей, направленных на анализ и обзор деятельности своих коллег, а также материала, который они публикуют.

Первым наиболее полным историографическим исследованием для своего времени является статья Н. В. Яворской «Проблема импрессионизма в советском искусствознании и художественной критике последних десятилетий».<sup>19</sup> Она рассматривает и анализирует все труды своих соотечественников, авторы которых задавались целью разрешить наиболее остро стоящие вопросы об импрессионизме. Широта исследования Яворской заключается не только в оценке той или иной научной литературы, но и в глубоком понимании материала, знание которого определило большую значимость ее работы для отечественной науки. Кроме подробного анализа статей, докладов и монографий своих коллег, она включает в описание свое собственное понимание импрессионизма. За исключением живописи, которая является очевидным примером в рассмотрении искусства второй половины

---

<sup>18</sup> *Herbert Robert. L. Impressionism...* P. 96

<sup>19</sup> *Яворская Н. В. Проблема импрессионизма в советском искусствознании художественной критике последних десятилетий // Из истории советского искусствознания о французском искусстве XIX-XX веков. М., «Советский художник», 1987. 256 с.*

XIX в., Яворская иллюстрирует данные о скульптуре и графике, но скорее эпизодично, кратко обозначая их существование.

Чегодаев написал прекрасную статью, посвященную В. Н. Прокофьеву, одной из важнейших фигур в отечественной науке, который внес неоценимый вклад в развитие искусствознания. Среди ученых он обладал «даром подлинного и глубокого постижения сокровенного смысла и гуманистического содержания искусства, его исторических судеб».<sup>20</sup>

Он с необыкновенной теплотой и глубоким уважением относится к наследию Валерия Николаевича, подчеркивая его оригинальность, которая сложилась благодаря его учителям В. Н. Лазареву и Б. Р. Випперу. Под их влиянием он «выучился пристально и непредвзято проникать в дух эпохи и узнавать ее во всей ее реальной достоверности».<sup>21</sup>

Для его научной деятельности особенно характерны две наиболее значительные темы: искусство романтической эпохи и искусство второй половины XIX и XX вв. Он является автором большого количества статей и монографий, которые актуальны и по сегодняшний день. Чегодаев пишет, что Прокофьев по-новому раскрывает сущность и подлинное достоинство Гойи, пересматривает ранее существующие факты и материалы, после чего художник предстает перед зрителем и читателем в ином свете. Он провел стилистический анализ работ и творчества живописца, благодаря чему из второстепенного персонажа Гойя превратился в значимую фигуру для своей эпохи.<sup>22</sup>

По мере того, как развивается искусствознание, громче звучат имена историков искусства, которые достойно занимают свое место в науке, вытесняя на второй план своих предшественников. Как зачастую бывает, важные слова уже прозвучали, но по каким-то причинам об авторстве их забыли. И в этом отношении следует обратиться к статье И. Н. Карасик,

---

<sup>20</sup> Чегодаев А. Д. В. Н. Прокофьев, историк искусства // Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. М., 1985. С. 9

<sup>21</sup> Там же. С. 10

<sup>22</sup> Там же. С. 11

которая возрождает страницы истории такого важного искусствоведа как Н. Н. Пунин.<sup>23</sup>

Карасик не просто анализирует деятельность Пунина, но и рассматривает его как личность, что вместе дает нам более полное представление о человеке. Она пишет, что «Пунин любил искусство серьезное, т.е. осознанное и осмысленное. Таким же – серьезным – было и его отношение к искусству», для него всегда было важным чувствовать присутствие «жизни».<sup>24</sup> Это понятие всегда находило отражение в его научных трудах, это «одно из самых существенных категорий в системе его взглядов, сердцевина пунинского искусства и миропонимания».<sup>25</sup>

А. В. Рыков также рассматривает Пунина как теоретика авангарда. Рыков сходится с теорией Карасик, что философия «жизни» Пунина является «стилистической основой его искусствоведческих и политологических работ».<sup>26</sup> Он обращает внимание на некоторые труды Николая Николаевича, в которых выявляет формализм искусствоведческой теории.

А. В. Королев посвятил диссертацию социологу искусства И. И. Иоффе и его труду «Синтетическая история искусства», где рассматривает основные принципы его теории, взгляды автора на историю искусства и ее развитие, анализирует программу развития стилей, предлагаемых Иоффе, а также устанавливает связи и расхождения между теориями Иоффе и Маца.<sup>27</sup>

Определенно есть разница в подходе к изучению искусства, так и в сфере научных интересов искусствоведов. Импрессионизм – довольно обширное явление, которое нашло свой отклик не только в искусстве Франции, но и распространилось в живописи других стран. Кроме того, импрессионизм не только занял нишу живописи, но также отразился в скульптуре, музыке,

<sup>23</sup> Карасик И. Н. Н. Пунин и «новое искусство» // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5. Искусство XX века. Под ред.: проф. Н. Н. Калитиной. СПб., 1996

<sup>24</sup> Там же. С. 58

<sup>25</sup> Там же. С. 60

<sup>26</sup> Рыков А. В. Формализм. Социология искусства. СПб., 2016. С. 17

<sup>27</sup> Королев А. В. Синтетическая история искусства И. И. Иоффе и проблематика изучения социалистического реализма: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук (17.00.09) / Королев Александр Валерьевич; СПбГУ – Санкт-Петербург, 2006. – 26 с.

литературе. В рамках данного исследования охватить всю литературу не представляется возможным, но есть смысл указать на некоторые примеры, которые бы обозначили и подтвердили многосоставность рассматриваемого направления.

Здесь можно выделить книгу Л. Г. Андреева «Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выражать», в которой автор главным образом рассматривает литературное наследие импрессионизма, отдельное место занимает и живопись.<sup>28</sup> Также статья Е. М. Евниной «Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX и начала XX века»<sup>29</sup>, статья Р. Куницкой о музыкальном импрессионизме Дебюсси, а также тенденциях и путях его развития, что обусловлено «отходом от традиционных формальных признаков» драматургии.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Андреев Л. Г. Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выражать». М., «Гелеос», 2005. 320 с.

<sup>29</sup> Евнина Е. М. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX и начала XX века // Импрессионисты, их современники, их соратники. М., «Искусство», 1976. 320 с.

<sup>30</sup> Куницкая Р. И. «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси // Импрессионисты, их современники, их соратники. М., «Искусство», 1976. 320 с.

## **Глава I. Дореволюционный и ранний советский периоды**

### **§1.1. Теоретические концепции**

Обращаясь к стороне историографических исследований, главной задачей в этой области является анализ существующих трудов, так или иначе затрагивающих искусство импрессионизма. Искусствоведы, художественные критики и историки искусства быстро среагировали на развивающееся течение середины XIX – начала XX в., так что с самого его зарождения рядом с художниками и их творчеством появлялись источники об импрессионизме. В контексте данного исследования акцент делается на отечественных авторов и их труды, в частности, посвященные теоретическому аспекту.

Чтобы составить ясную картину меняющихся концепций и взглядов ученых и исследователей, следует начать с наиболее ранних публикаций, отражающих проблемы и цели нового течения.

В период, когда критическая мысль искусствоведов только начинала складываться в науку, сформировалось мнение, что кроме впечатления импрессионизм ничего в себе не несет. Огромный шаг для развития и его понимания сделал Н. Н. Пунин. Он один из первых отечественных искусствоведов, занимающихся французским искусством середины XIX – начала XX в., поднял вопрос о теоретическом аспекте, который осветил в своем докладе «Импрессионизм и проблема картины» на творческой пятнице Ленинградского Союза советских художников, 13 апреля 1946 г.

Пунин рассматривает проблему импрессионистической картины на примере Эдуарда Мане и других художников, наиболее ярко выразивших своим творчеством это направление, подкрепляя это суждениями, которые формируют систему понимания импрессионизма как своеобразного течения с собственными, но разными традициями. Сложно говорить о программной составляющей, так как то, что применительно к одному мастеру, может быть не применено к другому, но есть смысл выделять определенные черты и проблемы, которые решаются художниками.

Прежде всего, стоит сказать о том, что Пунин не отрицал, что импрессионизм – это впечатление, но лишь отчасти, так как «не играет столь существенной роли в формировании нового движения».<sup>31</sup> Поднимая проблему картины импрессионистической, он определяет это направление не как систему и свод каких-то положений, а как желание отказаться от старых традиций, заменяя их новыми.<sup>32</sup> Главной целью для всех импрессионистов было создавать новое, современное, то, что было бы характерно для их времени. Он развенчивает стереотипное мнение критиков и искусствоведов, считавших Мане, Моне, Дега и прочих виновными в разрушении станковой картины как таковой, забывая, что они просто шли в ногу со временем, которое в эпоху стремительного промышленного развития диктовало свои правила. Они больше не могли применяться к царившему в середине XIX в. миропониманию и ощущению. Архаические принципы построения и видения становятся страницей в истории, а на первый план выходит что-то совершенно новое. Все художники «пошли на то, чтобы вырвать картину из старого мира и передать ее будущему, они по-новому поняли характер формы, они отказались от моделировки, отказались от темноты, от старого понимания цвета как локального цвета, они хотели найти цвет, который свободно и просто передавал их живописное современное впечатление».<sup>33</sup>

Импрессионизм не может быть выделен в систему, так как для одних важным будет проблема света, для другого – проблема ракурса, а третий выберет что-то свое. Пунин выделяет нескольких главных, по его мнению персонажей, которые наиболее ярко показывают своими произведениями принципы импрессионизма. Таким образом, можно выделить несколько проблем, которые поднимает в своем докладе Н. Н. Пунин:

- проблема свето-теневой моделировки
- проблема света и цвета

---

<sup>31</sup> Пунин Н. Н. Импрессионизм и проблема картины. Л., 13 апреля 1946 // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5. Искусство XX века. СПб., 1996. С. 6

<sup>32</sup> Там же. С. 13

<sup>33</sup> Там же. С. 16

- проблема композиции
- проблема пленэра
- проблема импрессионистической картины

На примере нескольких полотен Эдуарда Мане Пунин демонстрирует аспекты, отражающие главные художественные черты импрессионистической картины. В творчестве Мане прослеживается очевидное влияние, как некоторых старых мастеров, так и его современников, в частности Клода Моне, но как по-разному он проецирует их живописное представление через свою призму творчества. От старых мастеров он берет манеру, но истолковывает ее по-другому, меняя традиционный образ, он эволюционирует, создавая современную картину.<sup>34</sup>

Импрессионисты стремятся преодолеть композиционную систему старых мастеров, их традиций, делая попытки пересмотреть задачи построения картины, взглянуть на решение этих проблем по-другому. Искусствоведы пытаются индивидуально трактовать решения художников, объясняя выбранные ими принципы через определенные системы и художественные взаимодействия.

Так, Пунин прослеживает некую эволюцию, переходит от одного художника к другому, чтобы яснее выстроить понимание решения у них этой проблемы. Главное в том, что каждый решает ее по-своему. Сначала он приводит в пример принцип работы Мане, как первого члена этой группы, который осмелился возразить этому консерватизму. Данный художник был тесно связан в особенности с венецианскими мастерами, что прослеживается в некоторых его работах, но если тематика их могла быть близка, то композиционное решение разнилось основательно. Для Мане характерно более концентрированная компановка предметов на картине, линии более свободные, что в итоге собирает холст в единое целое. Клод Моне в этом отношении шагнул дальше, но окончательно решить проблему не смог, тем не менее, он преодолел четкую композицию планов и осей. Ренуара в некотором

---

<sup>34</sup> Пунин Н. Н. Импрессионизм и проблема картины. С. 8

отношении можно назвать консерватором, так как он хотел сохранить композиционную организацию пространства холста, но построить ее «на новой базе современного ощущения».<sup>35</sup> Пунин пишет, что при той хрупкой степени живописности, которая присуща картинам Ренуара, в композиционном плане это работы довольно крепко сложенные, и понимать их как картины мгновений и впечатлений сложно. У Дега было совершенно иное понимание. Во-первых, по композиции его работы очень сильно напоминали фотографии, во-вторых, он намерено шел на то, чтобы в картине оставалось какое-то незаполненное пространство – пустоты, но пустоты эти он создавал преднамеренно, он делал их «активной силой в своих картинах».<sup>36</sup>

Однако, у И. Л. Маца другая позиция. Для него главным в формообразовании и построении структуры картины является свет, который выступает как мотив, разрывая композицию. Он, в принципе, не собирает привычных для нас художников в одно целое, а делит их на три группы по степени важности, а точнее показывает, кто из них более последователен и верен своим творчеством к определению импрессионизма. Маца относит к третьей группе преимущественно графиков, в их число входит и Дега, считая, что художник отходит от привычного композиционного решения, свойственного самому импрессионизму, то есть он преодолевает не только принципы академического построения картины, иначе анализирует проблему композиции внутри самого течения, «у него своеобразная смесь субъективизма и объективных требований оформления».<sup>37</sup>

Для Пунина проблема картины заключается в напряженности. Здесь он обращает внимание на Сезанна, как последователя Моне, который пошел дальше и попытался еще больше приблизиться к решению тех проблем, которые ставили перед собой импрессионисты. Сезанн эту напряженность еще больше концентрирует, привычных решений, которые отчасти использовали Мане, Ренуар и Дега, нет. Он отказывается от всего свойственного картине

---

<sup>35</sup> Пунин Н. Н. Импрессионизм и проблема картины. С. 9-14

<sup>36</sup> Там же. С. 15

<sup>37</sup> Маца И. Л. Искусство эпохи зрелого капитализма на западе. М., 1929. С. 46

первой половины XIX в.: разбивает «старые принципы композиции и старое понимание картинного поля».<sup>38</sup>

Кроме композиции в проблему картины входит и мотив, сюжет. Для реалистов, прочих предшественников импрессионистов, мотив был на первом месте, затем он стал утрачивать свои позиции. В момент становления нового искусства возрастает роль пейзажа, которая отобразилась в жанровых картинах, а также на исторические сюжеты. В частности, участники группы «Мир искусства», отводят пейзажу большую роль, смещая акцент на природу. А. А. Федоров-Давыдов хоть и говорит о русском искусстве, но здесь важна его концепция. Он приводит в пример таких художников, которые своим творчеством становятся близкими если не по техническим критериям, то по идейному содержанию. Жанровые картины, исторические полотна, несмотря на свою смысловую составляющую, становятся больше пейзажными, так как пейзажные элементы преобладают над остальными в картине, смещается смысловая и эмоциональная нагрузка в сторону природы. Иногда стаффаж настолько не согласовывается с прочим рисунком, что актуальность его теряется, становится бессмысленной, «границы между пейзажем и жанром стирались, и выработывался некий новый полу-пейзаж, полу-жанр».<sup>39</sup>

Непрерывно, прежде чем прийти к каким-то объективным выводам и суждениям о том или ином течении в искусстве, исследователи методом проб и ошибок, иногда более верно, иногда нет, трактуют свое понимание тех или иных поставленных проблем в живописи художников. Например, Пунин спорит с тем фактом, который укоренился в сознании не только отечественных критиков и исследователей, но и в умах некоторых зарубежных авторов, которые утверждали о том, что импрессионизм – это пленэр. В противовес Пунин представляет в пример картину Эдуарда Мане «Завтрак на траве», которая была написана художником в мастерской, поэтому «пресловутая теория о том, что импрессионизм есть пленэр, эта теория должна быть

---

<sup>38</sup> Пунин Н. Н. Импрессионизм и проблема картины. С. 23

<sup>39</sup> Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929. С. 12-16

подвергнута критике, и более точно определено, что пленэр для импрессионизма не обязательное свойство».<sup>40</sup> В качестве примера можно предложить рассмотреть еще множество картин разных авторов, которые предпочитали делать зарисовки или этюды на пленэре, а основную работу выполняли непосредственно в мастерской. К слову, тот же Клод Моне, который большую часть своей жизни посвятил работе именно на пленэре, имел опыт работы в мастерской, когда писал серию «Руанских соборов» из окна арендуемой комнаты.

В каждом искусстве есть какая-то определенная черта или проблема, которая характеризует определенное художественное направление. Даже если художники принадлежат одному стилю, в котором рассматривается их искусство, то их характеристики все равно будут разными по отношению к одним и тем же темам. Основной проблемой в контексте данного исследования, которая волнует каждого исследователя, является решение задачи света и цвета, их взаимоотношения в импрессионистической картине.

Каждый из авторов, так или иначе, затрагивает эту проблему света и дает ей собственную трактовку. И. И. Иоффе в обосновании рассматриваемой проблематики опирается главным образом на физиологию сетчатки глаза, которая обуславливает восприятие цвета посредством управления зрительным нервом. Свет воспринимается сетчаткой так, что глаз видит не сам свет, а то, какие предметы он освещает, но импрессионисты преодолевают данное положение, подходят к вопросу с интеллектуальной точки зрения. Они анализируют пространство, которое освещается, чтобы вместо привычного восприятия предметов, прийти к выражению живописи посредством цветовых вибраций и мерцания света. Чтобы передать этот трепет, они дематериализуют краску, путем оптического смешения они накладывают чистые краски спектра рядом друг с другом, чтобы избежать намеренного смешивания и искусственно созданного колорита. Благодаря чему отдельно положенные

---

<sup>40</sup> Пунин Н. Н. Импрессионизм и проблема картины. С. 7

мазки соединяются в глазу и дают колеблющийся ритм, который создает мерцающее впечатление и движение, а также напряжение в картине.<sup>41</sup>

Главным объектом в картине становится свет. Для художника нет интереса в наблюдении за типичным и обыденным состоянием жизни, все темы, которые отражает в своих полотнах автор, приобретают свое значение за счет наблюдения световых изменений. Важно, как изображаемые предметы трансформируются под разным освещением, в определенное время суток и время года. Отсюда становится ясным появление многочисленных серий. Таким образом, смысловое содержание, которое характерно для предыдущих стилевых направлений в живописи, в данном случае становится ненужным, отходит на второй план. Для живописи Клода Моне характерно особое внимание к свету. Если его привлекает вода, то интерес выражен к передаче атмосферы, его целью является показать зыбкость поверхности, которая отражает свет. Везде, чтобы он не изображал, главным для художника остается свет.<sup>42</sup>

Пунин сводит такое изменение в живописи со стремлением импрессионистов быть современными. В его понимании Моне разложил рефлекс, а не цвет на основные цвета спектра. Он заимствует систему высветления тени с помощью рефлекса, как у Делакруа, но придает этому ощущение впечатления, где общая передача этих рефлексов зависит не от внутреннего цветового содержания, а связывается с реальной действительностью.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Л., 1934. С. 390-391

<sup>42</sup> Там же. С. 393-394

<sup>43</sup> Пунин Н. Н. Импрессионизм и проблема картины. С. 11-12

## §1.2. Философия и идеология импрессионизма

Многие искусствоведческие теории, которые имеют место быть в ранний период советского государства, так или иначе несут на себе отпечаток, характерный для этого времени как в искусствоведении, так и в литературе, музыке, живописи, скульптуре, критике и общественной жизни. Для исследователей импрессионизма рассматриваемого хронологического периода характерен подход с точки зрения рассмотрения искусства через призму социализма. В их понимании это течение хоть и не отражает себя как пролетарское, но, тем не менее, в нем есть корни пролетарского искусства, которое они стремятся выявить и показать.

Капиталистические процессы, рост промышленности, укрепление буржуазных отношений, развитие индустриальной культуры дает толчок к переосмыслению искусства. В общественном сознании меняются приоритеты, изменяется и сама жизнь. Человек индивидуализируется, усиливается чувство имманентности общественных отношений. Если до этого, главным был разум и воля, то теперь они «отстают перед стихийными процессами производства мирового хозяйства».<sup>44</sup> Отсюда следует идеологическое истолкование импрессионизма.

Каждый из исследователей по-разному понимает то или иное течение, интерпретирует его значимость, выясняет, на каком фоне стиль появился, а затем менялся и развивался. И. Л. Маца видит импрессионизм не как направление, которое можно назвать самостоятельным, а как продолжение реализма, его завершающийся этап. Иван Людвигович склоняет суть вопроса к социальному значению. Он связывает импрессионизм с буржуазным классом, видит в искусстве отражение его принципов.

Каждый стиль и направление имеет социальный вес, собой искусство выражает борьбу за или против чего-то или кого-то. Также и импрессионизм. Здесь он проводит параллель между путем, которым шло искусство, и классовым завоеванием власти. Школа Давида как «демонстрация классовых

---

<sup>44</sup> Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. С. 386

идеалов», реализм – «демонстрация власти над действительностью», и, наконец, финальная точка – «демонстрация того, что класс завладел всем полем общественной деятельности».<sup>45</sup>

По мнению как И. Л. Маца, так и И. И. Иоффе, импрессионизм выражает собой индивидуальное и субъективное, связан с символизмом, с теми идеями, которые он несет, но противоречит ему мистицизмом, который импрессионизму чужд.<sup>46</sup> Для импрессионистического искусства присуще чувственное мироощущение, здесь нет места разуму и логически выстроенному принципу, вместо него - впечатления, ощущения, мгновения и их фиксация. Сенсуализм восторжествовал над материализмом, в основу понимания входит ряд качеств, которые в комплексе отождествляют связь чувственных ощущений. «Импрессионистическое искусство изгоняет разум, готовые представления и телесность из своих тем».<sup>47</sup> Все сосредотачивается на мгновении и впечатлении, обрывках и выхваченных событиях, отрицается закоренелое устойчивое понимание старой системы живописи с линейностью и локальными цветами, здесь имеет возможность обрести главенствующее значение цвет, свет, колористические пятна, которые дематериализуют предметы, пробуждая движение.

И. Л. Маца строит теорию импрессионизма на философской базе. Для него реализм – это завершение стиля, после которого на первый план выходят импрессионисты, именно в этот момент представляется возможность проследить отличия между ними, уяснить разницу и прийти к пониманию того, как новое и современное по-другому воспринимается. Так как для реализма свойственна опора на эмпиризм, где господствует интеллектуальное начало, то в отношении импрессионизма художник и его искусство становятся ближе друг к другу, как субъект и объект они воспроизводят своим тандемом чувственное мироощущение. «Субъективный сенсуализм», о котором говорит

---

<sup>45</sup> Маца И. Л. Искусство эпохи зрелого капитализма... С. 27

<sup>46</sup> Иоффе И. И. Культура и стиль. Системы и принципы социологии искусств. Л., 1927. С. 249

<sup>47</sup> Иоффе. И. И. Синтетическая история искусств. С. 388

Маца, рассчитывает на понимание только какого-то конкретного момента времени, «в том виде, как он в данный момент воспринимается»<sup>48</sup>.

Как уже говорилось ранее об интеллектуальной составляющей, то для импрессионизма характерно не столько отсутствие ее, как выделение псевдоинтеллектуализма. Это объясняется тем, что художник пытается скрыть свой субъективизм различными теоретическими учениями, объясняя это как критерий своего собственного понимания и видения искусства<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Маца И. Л. Искусство эпохи зрелого капитализма... С. 25

<sup>49</sup> Там же. С. 25

## Глава II. Теоретические проблемы импрессионизма в искусствознании 60-80-х гг. XX в.

### §2.1. Проблематика импрессионизма в историографических исследованиях

Если искусствоведы первой половины XX в. рассматривали импрессионизм как целостный феномен, то в трудах исследователей второй половины столетия очевиден поворот в сторону его неоднородности. А. Д. Чегодаев напоминает о том, что в составе объединения жили и существовали довольно разнохарактерные художники, обладавшие собственным персональным стилем.<sup>50</sup> Также О. Я. Кочик придерживается позиции, где определяющим моментом является многосоставность группы, хотя и преследующей общие идеи и цели.<sup>51</sup>

Несмотря на то, что наука развивалась, многие концепции ученых пересматривались, на данной стадии изучения сохранялись расхождения, касающиеся некоторых вопросов проблематики искусства. В частности, определенные авторы неодинаково видели в хронологических рамках расцвет и окончание этого направления.

О. Я. Кочик заканчивает историю седьмой выставкой, последний раз собравшей ведущих его представителей в 1882 г. Параллельно она выводит суждение, которое объясняет, что за завершением основного этапа, следует фаза позднего импрессионизма.<sup>52</sup>

Среди ученых наблюдается повышенное внимание к этому периоду. Многие почему-то упускают тот факт, что, несмотря на некоторую разобщенность группы, ее участники, тем не менее, продолжали творить и искать свое место в истории. Искусствоведы, если еще не в полной мере анализируют и изучают завоевания художников после 1880-х гг., то, по крайней мере, не исключают их существование.

---

<sup>50</sup> Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма. С. 16

<sup>51</sup> Кочик О. Я. Импрессионизм. С. 18

<sup>52</sup> Там же. С. 19

В. Н. Прокофьев исследует импрессионизм, начиная с распада группы, завершившейся заключительной восьмой выставкой в 1886 г. Каждый из импрессионистов сделал известный выбор в пользу наиболее заинтересовавшего их явления. Писсарро стал искать свой способ выражения в содружестве с более молодыми живописцами, Ренуар вернулся к старым традициям Энгра и развивал их в контексте импрессионистической живописи, только Дега и Моне остались до конца преданными избранному методу, не сворачивали с намеченного пути.

Ренуар с конца 1880-х гг., работая над некоторыми своими полотнами, сделал шаг в сторону другого направления – «неотрадиционализма», которое особенно полно раскрылось в творчестве более позднего автора Мориса Дени. Камиль Писсарро обратился к методу пуантилизма, или дивизионизма, смыслом которого было придание научного оборота живописи. Отход их связан с тем, что в 1880-е гг. импрессионизм достигает своих вершин, его принимает общество, живописцы добиваются своей цели – быть понятыми. В указанное время свойственно распространение этой линии не только территориально, она начинает проникать в скульптуру, литературу, музыку.<sup>53</sup> Таким образом, концентрация художественной силы во Франции ослабла, что характерно некоторым кризисом в искусстве. Для этого периода присуще стремление художников к обновлению.

Одновременно рядом с ними стали появляться другие живописцы, которые символизировали собой новое искусство, но вобравшие в себя черты и отталкивающиеся от импрессионистической живописи. Постимпрессионизм вступает в силу после импрессионизма и, в то время, когда он теряет свои позиции, у него начинается эпоха подъема.<sup>54</sup>

Прокофьев считает, что постимпрессионизм начался на заре импрессионизма. Два этих направления связывают некоторые проблемы, но тем дальше они отходят друг от друга, решая их в соответствии с

---

<sup>53</sup> Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. М., 1985. С. 5

<sup>54</sup> Там же. С. 6

собственными приоритетами и суждениями. Постимпрессионисты полностью противопоставляли себя буржуазному обществу, в то время как импрессионисты были настроены более позитивно, сочетая в своем творчестве, как положительные черты, так и отрицательные, образуя «выразительную антитезу».<sup>55</sup>

Моне и Дега создали традицию «скептического исследования парижской жизни», которой придерживался Тулуз-Лотрек. Но, все же, хотел изменить положение, в котором она находилась. Постимпрессионисты стремились к объединению, что возможно могло бы дать больший толчок в отношении развития их искусства, но в историческом контексте этого не требовалось. Салон больше не имел того значения, которое у него было во времена выхода на авансцену импрессионистов. Вести какую-либо борьбу было бессмысленно.<sup>56</sup>

Многие авторы наблюдают важную для своего времени проблему, касающуюся теории импрессионизма. А. Д. Чегодаев, О. Я. Кочик, В. Н. Прокофьев сделали большой шаг, чтобы развенчать сложившееся стереотипное мнение, которое шло еще из XIX в. и перешло к следующим исследователям, например, как Гаман и Моклер, считавших импрессионизм искусством, построенным исключительно на чувственном восприятии. Кроме них еще множество обвинений и насмешек поступало в сторону художников, ложных выводов и оценок. Таким образом, они в своих статьях пересматривают прежние существующие положения, чтобы исключить всякие ошибочные доводы.

Во всей непосредственности и повышенному вниманию к миру, импрессионистов нельзя называть художниками, которые своей целью ставили только технические достижения. А. Д. Чегодаев категорически спорит с тем фактом, который особенно укоренился в исследованиях первой половины XX в., что живописцы поднимали только технические проблемы,

---

<sup>55</sup> Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. С. 8

<sup>56</sup> Там же. С. 6

тесно связанные с взаимодействием солнца и цвета. Существование этих проблем не дает оснований утверждать, что искусство представляет собой нечто поверхностное, когда на самом деле основывается на серьезных и глубоких воззрениях, сопряженных с особенным мироощущением.<sup>57</sup> А. Г. Барская тоже является приверженцем более глубокого понимания импрессионизма, чем ему приписывают на самом деле.<sup>58</sup> Чегодаев логично ставит под сомнение позиционирование импрессионистов как художников впечатления. В их холстах «ничего случайного», так как они тщательно подходили к выбору сюжета для своих картин, трепетно и, в тоже время, требовательно относились к своему творчеству, по несколько раз приезжали в уже до боли знакомые места, чтобы приблизиться к заветной цели.<sup>59</sup>

Для импрессионистов большое значение получает стремление не просто передать мгновение и ощущение от увиденного, они намереваются отразить в своих полотнах переходные состояние предметов «с устойчивого бытия объекта в пространстве на текучесть его существования во времени».<sup>60</sup>

Подтверждение этому есть у О. Я. Кочик. Она видит в импрессионистической живописи почти бесконечное, непрекращающееся движение, желание создать вечное мгновение, которое с невероятным чувством живет и дышит, переливаясь многоцветными зыбкими и мерцающими солнечными живописными мазками. Предметы в таком безвременном пространстве теряют материальность, вместе с тем становясь наполненными внутренним движением.<sup>61</sup> Ранее такое положение вещей не могло иметь даже малейший шанс для существования в картинной плоскости, а теперь все эти состояния, характерные для реальной жизни, переносятся на холст и занимают свое достойное место.

Прокофьев представляет их как художников, которые не просто рисуют предметы, а придают им непривычное для прежних стилей и направлений

<sup>57</sup> Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма. С. 17

<sup>58</sup> Барская А. Г. Предисловие // Рейтерсверд О. Клод Моне. М., «Прогресс», 1965. 224 с.

<sup>59</sup> Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма. С. 20

<sup>60</sup> Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. С. 13

<sup>61</sup> Кочик О. Я. Импрессионизм. С. 27

отображение. Трепещущее пространство и его содержимое сливается воедино. Благодаря новому принципу цветосветовой живописи, они приобретают промежуточное состояние, создается эффект «растянутой мимолетности».<sup>62</sup> И этот результат они ставят во главе, который замедляет время и дает возможность увидеть обывателю эфемерные состояния природы.

Импрессионисты в эволюции своего творчества все более приходят к тому положению, когда очертания предметов в картине полностью растворяются, становятся едва различимыми для глаза. Таким примером могут служить серии Клода Моне, выполненные художником на рубеже XIX-XX вв. Осмыслив это понимание мира и настроение, они вывели собственную творческую концепцию.<sup>63</sup>

Восприятие действительности художника в отличие от человека, не приобщенного к живописи, разнится в физическом отношении. Глаз художника крайне сконцентрирован, его работа неотделима от рассудка. Главное, что попытались сделать импрессионисты – перейти грань «зрительных способностей человека» и показать синтез опыта и чувственного подхода.<sup>64</sup> Это волнует и А. Д. Чегодаева, который отрицает импрессионизм как что-то мимолетное и мгновенное. «У них было превосходное знание того, что они видели и изображали».<sup>65</sup>

Они обладали особенным чувством видеть вещи, сумели отойти от использования цветов в привычном понимании. Представление того, что небо – голубое, трава – зеленая, а земля – коричневая их не устраивало. Каждый предмет приобретает цветные тени и рефлексy, что отличает их от прочих художников, да и обычных людей «более тонкой организацией» зрения.<sup>66</sup>

Несмотря на чувственность и чувствительность, импрессионисты строят свое искусство на основе эмпиризма, что было связано непосредственно с теми обстоятельствами, которые витали в воздухе на протяжении второй половины

<sup>62</sup> Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. С. 24

<sup>63</sup> Кочик О. Я. Импрессионизм. С. 27-28

<sup>64</sup> Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. С. 28

<sup>65</sup> Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма. С. 18

<sup>66</sup> Кочик О. Я. Импрессионизм. С. 25

XIX в. Это было обусловлено и промышленным развитием, и выдвиганием на первый план буржуазного класса, и процветанием науки. Все это в комплексе давало толчок для возникновения импрессионизма как искусства современности, с определяющими тенденциями к отображению жизни такой, какая она есть.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Кочик О. Я. Импрессионизм. С. 21

## §2.2. Историко-художественные связи импрессионизма

Многие рассматривают импрессионизм как искусство, логично вышедшее из предшествующих им направлений и продолжившее их развитие. Почему многие критики и авторы ранних статей определяют импрессионистов как последователей реалистов? А. Н. Изергина объясняет это близостью авторов ко времени, в котором творили художники.<sup>68</sup> Люди видели протекающие процессы современной жизни и то, как импрессионисты передавали эти сюжеты в своих холстах. Вокзалы, балы, кафе и кафешантаны вызвали реалистические ощущения, потому что для человека XIX в. это было действительностью, которая его окружала.

Для импрессионистов в момент расцвета их творчества свойственно расхождение с официально принятыми правилами и предпочтениями. А. Д. Чегодаев подчеркивает, что это негативное чувство было вызвано не столько необычной живописной техникой, что тоже имело место быть, а другим мироощущением. Они вызвали негодование от того, что имели дерзновение выступить против всяческих правил «Салона», что кардинально шло против устоявшихся и в целом привычных принципов, которые являли собой отражение «нравственной несостоятельности, непристойности, аморальности».<sup>69</sup>

В. Н. Прокофьев также поднимает в труде «Постимпрессионисты» эту тему, но рассматривает ее на примере Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Сезанна и Гогена, которые были еще более радикальны в этом отношении. Они поставили под сомнение человека и его положение, который прежде был центром вселенной, для них все объекты – человек, животное, дерево – концентрировались в общие материальные элементы мира.<sup>70</sup>

В другой своей статье «Импрессионисты и старые мастера» он соотносит каждого из импрессионистов с определенной линией: классической,

<sup>68</sup> Изергина А. Н. Страницы из истории импрессионизма // Вентури Л. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Л., 1969. С. 14

<sup>69</sup> Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма. С. 12-13

<sup>70</sup> Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. С. 21

романтической, реалистической. Каждый из художников в старых мастерах находил что-то близкое себе, от чего впоследствии и происходят истоки определенных мастеров, которых рассматривает Прокофьев.

О. Я. Кочик рассматривает импрессионизм, опираясь на философские учения и научные теории, авторы которых призывают к связи с природой, непосредственному наблюдению, к правдивому воспроизведению жизни, подводя, таким образом, к реализму как предшествующему направлению. Она сравнивает два течения, где на ранних этапах импрессионизм практически тождественен реализму, только после 1860-х гг. он становится самостоятельным, в нем отмечается «устремленность к новому».<sup>71</sup>

Прокофьев видит в реализме две теории, на которых базируется новое искусство. Выбирая для своего развития опору, они отдают предпочтение той, которая более полно и широко отражает окружающую действительность, более активное социальное существование. Импрессионизм становится анализирующим искусством.

Конечно, импрессионисты достигли большего и продвинулись дальше, чем их предшественники, и это заключается в разных подходах к восприятию мира. Если реалисты были настроены против города и всего, что было с ним связано, то их последователи сумели соединить в своем творчестве нежную и трепетную любовь к деревне и пригородам, а также к центру и сосредоточению всей культурной жизни – Парижу. Они черпали отсюда многочисленные темы, которые показали их как современных художников не только в отношении живописной техники.<sup>72</sup>

В Дега он видит продолжателя классической традиции, Ренуара – последователя романтизма, Мане – реализма. Он также выстраивает цепочку, дающую представление об истоках и происхождении пейзажа, который начинается от XVIII в., продолжается Клодом Лорреном, Пуссеном и переходит к Констеблю. Также пишет об увлечении XVII в., в частности

<sup>71</sup> Кочик О. Я. Импрессионизм. С. 23

<sup>72</sup> Прокофьев В. Н. Импрессионисты и старые мастера // Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М., 1985. С. 26

Караваджо, Рембрандтом и Веласкесом, а затем переходит к истинным истокам – Возрождению с зарисовками и копиями Беллини, Боттичелли, Джотто, которые делали импрессионисты.<sup>73</sup>

Чегодаев пишет, что импрессионисты хоть и были новаторами, тем не менее, они отталкивались от старых традиций, которые легли в основу их творчества, но видоизмененные посредством нового ощущения себя в мире. Он видит их творчество не как индивидуальное направление, а как часть общего развития искусства XIX века.<sup>74</sup> Об этом в частности говорит то, как, например, Мане любил заимствовать некоторые сюжеты Веласкеса и привносить в них что-то новое. Не только Мане, но и другие представители импрессионизма часто обращались к интерпретации картин Джорджоне, Тициана и пр. Тем не менее, они преследовали другие цели и задачи: они стремились опозитизировать через призму современности с виду непримечательные сюжеты, которые без классицистической окраски потеряли бы свою сущность и смысл. Этим сближалось положение импрессионистов с романтиками, но в отличие от них, они не использовали крайней степени отчаяния героев, наоборот, они видели подлинное романтическое чувство через скромное и тихое, но чувственное ощущение природы.<sup>75</sup>

В. Н. Прокофьев кроме привычного понимания импрессионизма как искусства, вышедшего из рамок академизма на пленэр, выдвигает под обзор две не менее значащие тенденции: стремление к близости природы и человека и интерес к частному, индивидуальному, которые проявляют собой повышенную значимость мелочей окружающей действительности.<sup>76</sup> Их картины при непосредственном и простом сюжете наполнены глубоким содержанием и душевностью. А. Г. Барская тоже видит близость к натуре, считая, что импрессионисты берут свои истоки у реализма, впитывают его

---

<sup>73</sup> Прокофьев В. Н. Импрессионисты и старые мастера. С. 44-50

<sup>74</sup> Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма. С. 14

<sup>75</sup> Прокофьев В. Н. Импрессионисты и старые мастера. С. 31-32

<sup>76</sup> Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. С. 12-13

черты и, как следствие, выражают собой живопись в смысловом содержании более наполненную и глубокую.

Каждый из импрессионистов не был конкретным представителем или последователем определенных художников, но сочетал в своей живописи определенные традиции старых мастеров, что позволило им «повторить к концу Нового времени единство художественного освоения действительности»<sup>77</sup>.

Импрессионисты не копировали, а создавали новое, они понимали, что прежние традиции невозможно соблюсти в контексте ускоряющегося времени, они стремились к созданию неповторимого, своего собственного, индивидуального.

---

<sup>77</sup> Прокофьев В. Н. Импрессионисты и старые мастера. С. 51

### §2.3. Социальные аспекты импрессионизма

Прокофьев один из первых в отечественном искусствознании поднимает социальную проблему общества в творчестве импрессионистов и постимпрессионистов. У Лотрека, Ван Гога и Гогена эта тема, по его мнению, отразилась больше, чем у их предшественников, тем не менее, эти художники так или иначе либо прошли через импрессионизм, либо начали с него. Так, Дега в некоторых своих произведениях обращается к жизни современников, преподнося ее зрителю без прикрас. Уже тогда художников не могли не волновать эпизоды, связанные с повседневной жизнью и поведением парижских буржуа, которые вели зачастую аморальный образ жизни, вызывавший отвращение. Импрессионисты первые предприняли попытку обнажить людские пороки, и открыто указать на них, «противопоставить социальным условностям естественную безусловность вечно обновляющейся природы».<sup>78</sup> В этом отношении постимпрессионисты шагнули дальше. Поэтому они снискали славу одиночек, которые ставили себя в конфронтацию буржуазному обществу.

Можно отчасти возразить тому факту, что импрессионисты не в полной мере отразили своим искусством социальные проблемы. Просто по сравнению с постимпрессионистами они не так явно шли в конфронтацию с буржуазным обществом, хотя все это у них тоже присутствовало. Во-первых, они много писали город, что сразу говорит об их причастности к социальной жизни Парижа и его окрестностей. Это положение подтверждается высказыванием Чегодаева о качестве, которое несет собой современный человек XIX в.<sup>79</sup>

В некоторых трудах об импрессионизме, особенно в ранний советский период, ученые пытались разбить художников и их произведения по классовой системе, отображающей их как анархистов, которые своими сюжетами и воплощенными в картинном пространстве идеями становились близкими народу.

---

<sup>78</sup> Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. С. 10

<sup>79</sup> Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма. С. 19

В качестве подтверждения данного высказывания стоит обратиться к вступительной статье А. Н. Изергиной, написанной для книги Лионелло Вентури «Импрессионизм». Она опирается на высказанные Вентури положения, которые ярко демонстрируют для читателя социальное содержание течения. Художники представляли опасность для буржуазного общества, потому что темы их живописи несли «глубоко демократический характер», подобно тому, как «паровозы Моне выбрасывали струи революционной энергии».<sup>80</sup>

Прокофьев отрицает данное положение, он указывает на тот факт, что они не погружали себя в какие-то рамки. Для них не было важным изобразить ли самые низы общества с его изъянами и недостатками, куда входят сюжеты с любителями абсента, сцены с проститутками, или же передать мир роскоши и богатства буржуазного общества, наиболее ярко представленные картинами из кафешантанов, общественных балов и театра оперы и балета.<sup>81</sup> Их не интересуют возвышенные сюжеты, только простота и ясность, обыденность жизни, то, что представляет повседневность. Чегодаев считает, что они были настолько честными и правдивыми перед словом искусства, перед самими собой, что для них не являлось существенным их положение в социуме. Поэтому часто их искусство не воспринималось.<sup>82</sup>

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

В искусствознании 1960-1980-х гг. импрессионизм понимают по-разному и трактуют проблемы по-разному. Авторы пересматривают некоторые существующие положения, высказанные ранее другими исследователями, и либо поддерживают их, либо опровергают, приводя собственные суждения.

Одной из проблем, характерной для искусствоведческой литературы, является определение хронологических рамок, которые разбивают

---

<sup>80</sup> Изергина А. Н. Страницы из истории импрессионизма. С. 16

<sup>81</sup> Прокофьев В. Н. Импрессионисты и старые мастера. С. 29

<sup>82</sup> Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма. С. 20

импрессионизм этапами. Авторы либо сужают их существование до 1880-х гг. (теории Изергиной, Кочик), считая, что импрессионизм себя изжил, либо рассматривают как более длительное течение (Прокофьев, Барская), которое не закончилось последней выставкой, а продолжило свое развитие, используя видоизмененные новые художественные черты.

Также примечательны неоднородные суждения о преемственности реализма импрессионистами. Если одни причисляют художников как последователей реализма (Изергина, Барская, Чегодаев), то другие не относят их исключительно одной линии развития (Прокофьев, Кочик). Важно заметить, что они не отрицают влияние реализма, но только на ранних стадиях импрессионизма. В последующем своем развитии, после 1860-х гг., художники стремятся реализовать себя самостоятельно, явить миру современное искусство.

В этом же ключе рассматривается возможная связь следовавших за импрессионистами художников – постимпрессионистов, символистов и др. Одни считают, что художники дали импульс развитию будущих направлений, выходящих за границы искусства XX в. (Прокофьев), другие категорически отрицают это (Изергина, Барская).

Прослеживаются и такие тенденции, с которыми авторы в целом солидарны. Для многих термин «импрессионизм» несет скорее собирательное значение, отображающее группу художников, которые в контексте своего направления преследуют определенную общую идею, но подходят к решению проблем и трактовки индивидуально. Поэтому назвать его однородным нельзя, так как каждый художник отличается самостоятельно выработанной живописной манерой и техникой.

Они видят импрессионизм как более глубокое и содержательное искусство, которое несет не только впечатление, но являет собой синтез чувственных ощущений, технических достижений.

### Глава III. Проблема импрессионизма в современном теоретическом искусствознании

Одной из проблем в отечественном искусствознании является интерпретация негативистских аспектов импрессионизма. Об этом говорили некоторые авторы, более широко и философски понимая импрессионизм, не просто как искусство впечатления, где глаз радуется природе, но и неся в себе более глубокое и серьезное предназначение. Многие из произведений, которые мы привыкли видеть и понимать как отражение развития цивилизации, что понимается в позитивном ключе, несут в себе иное значение. Об этом свидетельствует точка зрения, высказываемая А. В. Рыковым, где «социальная среда может иметь и негативные коннотации».<sup>83</sup> В некоторых картинах импрессионистов, представляющих достижения промышленности, развитие цивилизации, технического прогресса, эти положения обнажают эмоциональное воздействие на современное буржуазное общество. Смысловая нагрузка этих произведений переходит черту картины-впечатления, здесь истощение природных ресурсов, социально-политические проблемы, развитие цивилизации и рост больших городов ведёт к угасанию демократии. Люди «атомизируются», отдаляются друг от друга.

Художники были выходцами из разных социальных слоев, что сказалось на становлении их творческого подхода. Примечательно сравнение М. А. Чернышевой двух художников – Дега и Мане. Мане был истинным буржуа, «поэтом современной жизни», мечтал о признании и славе, Дега наоборот – не стремился к всеобщему признанию и даже относился к этому с презрением, был скрытным человеком. То, какими были сами художники, отразилось в их живописи. Дега любит изображать неуютные помещения, зачастую интимные, за которыми как будто кто-то подсматривает, человек в этом пространстве подавленный, отрешенный, «антипод человека среды, изображаемого Мане:

---

<sup>83</sup> Рыков А. В. Истоки авангарда. Западноевропейское искусство XVIII-XIX вв. СПб., 2016. С. 22

естественного, непринужденного, расслабленного», в этом различии у Дега выражается «более трагическое познание человека в мире, чем у Мане».<sup>84</sup>

Якимович видит в искусстве двойственность. Оно может быть не только красивым и вызывать умиротворенные чувства, наслаждение, ни и обнажать людские пороки, несправедливость жизни, «толкать в пропасть». Тем самым будет нести правду, не прикрытую и завуалированную, которую так любили консерваторы французского Салона, всячески сопротивлявшиеся той открытости, которая была присуща импрессионистам.

В таких сюжетах коренится «тяжелая безысходность человеческого существования».<sup>85</sup> Если художники пишут реальность, то не всегда она изображена такой, какой мы хотим ее видеть и даже не такой, как ее видят сами импрессионисты. Социальный аспект в их картинах приобретает особенную окраску. На улицах и бульварах Парижа сосуществуют фланеры и денди, аристократы и буржуа, высокопоставленные чиновники и мелкие торговцы, проститутки и актеры. Каждый сам решал, какую повседневность он хочет видеть и изображать. Дега в своем пессимизме не оставляет своему герою ни малейшего просвета и надежды выйти из серой обыденности.

Рыков пишет о том, что импрессионизм можно рассматривать как экстремистское мировоззрение. Собственное понимание мира и окружающей действительности, свои чувства и впечатления художник ограждает от общества, его положений. В импрессионистической теории, которая заключается не только в особом чувстве современности и запечатлении мгновений, зиждется «социальная безответственность». Такое положение обуславливает безразличие, безучастность, что ставит под сомнение общепринятые ценности и идеалы. Живопись приобретает черты жестокой реалистичности, но вместе с тем дает «новый социальный опыт современности».<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Чернышева М. А. Мане. СПб., 2002. С. 32-35

<sup>85</sup> Там же. С. 35

<sup>86</sup> Рыков А. В. Истоки авангарда. С. 24-25

«В известной степени импрессионизм есть форма эскапизма, ухода во внутреннее, субъективное; как «автономное искусство», импрессионизм «поэтизирует» действительность и дает ей индивидуальную, «субъективную» трактовку».<sup>87</sup> Не случайно так много пейзажей в творчестве импрессионистов, особенно Клода Моне. Как замечает Рыков, это прослеживается на примере видов Аржантёя, так же можно увидеть самостоятельно, что многочисленные пейзажи, их воспроизведения создаются художниками не случайно. Исключая из своих картин те или иные сюжеты, моменты, отражающие эмоциональную реакцию на буржуазное общество, они погружают себя и зрителя в некую зону комфорта. В принципе, это понятно, так как Франция находилась в сложной ситуации в это время. Франко-прусская война и ее печальный исход для Франции, наложение негативного отношения к импрессионистам публики.

Актуален вопрос, касающийся понимания мира и его устройства человеком XIX в. Предметом обсуждения становятся проблемы, которые в данный период времени выходят на авансцену, становятся первостепенными.

Якимович считает возможным говорить об антропном принципе, который следует еще с XV в. В Искусстве Возрождения непостижимая Вселенная сводится к изображению аллегорических предметов и существ, которые в картине подчиняются человеку, а он, в свою очередь, контролирует положение вещей. Эти объекты приобретают маргинальное положение. Человек подчиняет себе природу, культивируется разумное начало в синтезе с душой и духовностью, которое обуздало все стихийное. Таким образом, встает проблема разграничения идеала и реальности, где консерваторы искусства, чувствуя свое превосходство, отвергают дикое, природное, которое не может поддаться укрощению. Поэтому такое не рассматривалось в привычной линии развития искусства.<sup>88</sup> Здесь предполагается, что искусство до XIX в. сохраняет антропный принцип, чтобы «соответствовать ожиданиям», которые «рассчитаны на восприятие, зрительные особенности и властные инстинкты»,

<sup>87</sup> Рыков А. В. Истоки авангарда. С. 23

<sup>88</sup> Якимович А. К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. М., 2003. С. 14-19

а, начиная с XIX в. и включая XX в., оно «являет собой не новую картину мира, а результат кризиса и развала прежней картины мира, то есть религиозной концепции Бытия».<sup>89</sup>

Антропоморфизм диктует правила, где художник – заключенный, который помещен в рамки условностей. Воспроизведение мира таким, какой он есть, на самом деле связан с четкой установкой, обязывающей живописца изображать определенную картину мира, ту, которая должна быть, а не есть на самом деле. Якимович иллюстрирует это теориями некоторых мыслителей, таких как Гете, Эйнштейн, Томас Кун.<sup>90</sup>

Якимович, видел в импрессионизме отзвуки революции, которые дали импульс к полномасштабным изменениям понимания мира и своего места в нем, смене ценностей. «Подрыв оснований прежней картины мира» в полной мере отразился в искусстве авангарда, но свое начало взял еще из предшествующих ему столетий. «Искусство и архитектура XX в. были итогом и порождением длительных и глубинных процессов развития искусства».<sup>91</sup> Он полагает, что каждая из эпох взаимосвязана друг с другом, поэтому противопоставлять их было бы неправильным. Тем более, чтобы дать объективную оценку классицизму, импрессионизму или авангарду, вообще любому из направлений, нужно смотреть целостно на протекающие в историческом контексте художественные и культурные события.<sup>92</sup>

Когда происходит смена художественных течений, происходит обновление в определенных видах искусства, литературы или музыки, почти всегда это вызывает недоумение, страх перед чем-то неизведанным. Поэтому приверженцы старого, не хотят идти на риск, менять устоявшиеся принципы, где все идет плавно и ровно по течению. Так произошло и с импрессионистами: консерваторы, эти солидные буржуа, стремились задушить всякое революционное, индивидуальное, другое, которое было в

---

<sup>89</sup> Якимович А. Двадцатый век. С. 85-86

<sup>90</sup> Там же. С. 87

<sup>91</sup> Там же. С. 9

<sup>92</sup> Там же. С. 83

импрессионистической живописи. И в этом наиболее четкое объяснение дает Якимович: «был бы как все, горя бы не знал».<sup>93</sup>

Справедливо было бы обратить некоторое внимание на формирование жанровой линии развития западноевропейского искусства. В зависимости от рассматриваемого времени художники выбирали определенные темы и сюжеты для картин, что было продиктовано определенными обстоятельствами своей эпохи. Если в начале XIX в. и первой его половине преобладают картины на античные сюжеты, где изображаются героические поступки, знаменательные события, то новаторы второй половины XIX в. в лице импрессионистов «отвергают поучение и премудрости, метафоры, историческую мысль, психологию».<sup>94</sup>

Импрессионист – это художник-либерал. Для него на второй план отходит значение сюжета, он свободен от устоев и правил, для него не важно, что писать, главное – как. Зритель тоже свободен в своей позиции, его ничто ни к чему не обязывает, «ему дозволено остаться самим собой, найти в сплошной полноте современности собственную нишу».<sup>95</sup>

Художники идут к простоте, упрощают искусство, освобождают его от нагромождений и патетичности, стремясь к созерцательной скромности, выбирая темой для своих произведений некие обыденные вещи, реальные, близкие современному человеку, его окружавшие. Якимович называет это процессом редукции. Отпадает нужда использовать аллегории, семиотические отличия, «культурное богатство теперь заключается в умении изумительно написать предмет или фигуру в луче света, в полутьме».<sup>96</sup>

Переворот в сознании дал возможность импрессионистам провозгласить революцию в художественной традиции, изменить ее парадигму, чтобы иметь шанс не просто показать обыденную жизнь людей, но изобразить внутреннее ее содержание, вытащить наружу изъяны и недостатки буржуазного общества,

<sup>93</sup> Якимович А. Двадцатый век. С. 31

<sup>94</sup> Там же. С. 23

<sup>95</sup> Чернышева М. А. Мимесис в изобразительном искусстве. От греческой классики до французского сюрреализма. СПб., 2013. С. 319

<sup>96</sup> Якимович А. Двадцатый век. С. 90

обнажить их пороки, воспроизвести истинные реалии жизни крестьян и беднейших сословий и классов.

Как пишут многие исследователи, импрессионизм сотворил что-то невероятное, кардинально новое, современное, однако говорить об этом стоит с уточнениями. Якимович ссылается на тех или иных художников, например, на Шардена и Вермеера, которые уже в свое время начали осуществлять отход от академических правил и предписаний в сторону реальных явлений. Дальше них развили эти идеи реалисты, а только потом ими воспользовались и импрессионисты. И все же есть у них индивидуальное, характерное, свойственное им в особенности. Новаторство импрессионистов было «в своем подходе к сугубо живописной проблематике, к созданию светотеневой среды».<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Якимович А. Двадцатый век. С. 95

## Заключение

На формирование искусствоведческой литературы об импрессионизме повлияли труды некоторых зарубежных исследователей, таких как Гаман и Моклер. Их имена наиболее часто встречаются на страницах статей и других публикаций на протяжении всего XX в. Во главе своей теории они ставят сенсуализм как чувственное восприятие мира, отказывая импрессионизму в эмпирическом познании. Такой же точки зрения придерживаются И. Л. Маца, И. И. Иоффе, считая, что живопись импрессионистов базируется лишь на впечатлении. Однако Пунин в 40-е гг. XX в. видит в них интеллектуальную составляющую. С 60-х гг. многие авторы начинают опровергать концепцию, построенную на чувственности. Таким примером служат высказывания Изергиной и Барской, в их теории опыт находится в синтезе с впечатлением.

На разных стадиях изучения, импрессионизм видели как продолжение развития реализма. Это довольно часто встречающееся положение. Оно формируется мнением исследователей, которые видят в импрессионистах явных предшественников реалистов, другие согласны только на некоторое влияние, определяя все-таки импрессионизм как самостоятельное направление.

Существует теория о связи импрессионизма с абстракционизмом. В частности, Барская и Изергина категорически отказывались видеть это сближение. Для искусствоведения XXI в. свойственен иной взгляд. Якимович считает, что импрессионизм является отправной точкой для авангарда, который в свою очередь позаимствовал некоторые положения для своего формирования. Западные искусствоведы, такие как Роберт Герберт указывают на некоторую декоративность, особенно характерную для серий «Руанских соборов» Клода Моне.

В период 1960-1980-х гг. исследователи обращаются к проблеме хронологических рамок импрессионизма. Для трудов первой половины XX в. в принципе не характерно обращение к этому вопросу, авторы традиционно рассматривают искусство импрессионизма на этапе его зарождения, а затем

расцвета. Искусствоведы второй половины XX в. расходятся во мнениях: существование течения одни относят до 1880-х гг., другие продолжают его рассмотрение и после 1880-х гг.

Для современного искусствознания характерно рассмотрение импрессионизма с других точек зрения. Особое внимание уделяется характеристике социальной среды.

В 60-80-е гг. XX в. в литературе импрессионизм не рассматривается с точки зрения негативистских аспектов. Исследователи, такие как Изергина, видят импрессионизм как искусство настроения, умиротворенное и идиллическое. В XXI в. границы его понимания расширяются, проводится анализ работ, выявляется иная точка зрения. Во многих картинах отражается социальная жизнь без прикрас, художники полностью подражают действительности в сюжетном отношении. Здесь находят место такие изображения, которые отрицают какие-либо ценности, общепринятые нормы и понятия.

### Список использованной литературы

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выражать. М., 2005.
2. Барская А. Г. Предисловие // Рейтерсверд О. Клод Моне. М., 1965.
3. Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и в жизни. М., 1935.
4. Евнина Е. М. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX и начала XX века // Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976.
5. Изергина А. Н. Страницы из истории импрессионизма // Вентури Л. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Л., 1969.
6. Иоффе И. И. Культура и стиль. Системы и принципы социологии искусств. Л., 1927.
7. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Л., 1934.
8. Карасик И. Н. Н. Н. Пунин и «новое искусство» // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5. Искусство XX века. Под ред.: проф. Н. Н. Калитиной. СПб., 1996.
9. Королев А. В. Синтетическая история искусства И. И. Иоффе и проблематика изучения социалистического реализма: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук (17.00.09) / Королев Александр Валерьевич; СПбГУ – Санкт-Петербург, 2006. – 26 с.
10. Кочик О. Я. Импрессионизм // Западноевропейское искусство второй половины XIX века. М., 1975.
11. Куницкая Р. И. «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси // Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976.
12. Маца И. Л. Искусство эпохи зрелого капитализма на западе. М., 1929.
13. Мейер-Грефе Ю. Импрессионисты. Гис. Мане. Ван Гог. Писсарро. Сезанн. М., 1913.
14. Моклер К. Импрессионизм. История, эстетика, мастера. М., 2011.

15. Пунин Н. Н. Импрессионизм и проблема картины. Л., 13 апреля 1946 // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5. Искусство XX века. Под ред.: проф. Н. Н. Калитиной. СПб., 1996.
16. Прокофьев В. Н. Импрессионисты и старые мастера // Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976.
17. Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. М., 1973.
18. Рыков А. В. Истоки авангарда. Западноевропейское искусство XVIII-XIX вв. СПб., 2016.
19. Рыков А. В. Формализм. Социология искусства. СПб., 2016.
20. Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929.
21. Чегодаев А. Д. В. Н. Прокофьев, историк искусства // Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. М., 1985.
22. Чегодаев А. Д. Искусство импрессионизма // Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976.
23. Чернышева М. А. Мане. СПб, 2002.
24. Чернышева М. А. Мимесис в изобразительном искусстве. От греческой классики до французского сюрреализма. СПб., 2013.
25. Яворская Н. В. Проблема импрессионизма в советском искусствознании и художественной критике последних десятилетий // Из истории советского искусствознания о французском искусстве XIX-XX веков. М., 1987.
26. Якимович А. Двадцатый век.
27. Herbert R. L. Impressionism. Art, Leisure and Parisian society. London, 1988.
28. Herbert R. L. From Millet to Leger. London, 2002.