

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Новосибирский государственный педагогический университет»

На правах рукописи



**Грушицкая Марина Александровна**

**РЕЦЕПЦИЯ ИМПРЕССИОНИЗМА В РОССИИ И ГЕРМАНИИ  
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:  
доктор философских наук,  
профессор, PhD (Monash, Australia)  
Донских Олег Альбертович

Новосибирск 2021

## Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Импрессионизм как культурный феномен.....</b>	<b>16</b>
1.1. Социокультурные детерминанты становления импрессионизма.....	16
1.2. Культурологическая интерпретация импрессионизма.....	31
1.3. Философия импрессионизма на примере творчества В. В. Розанова...	37
<b>Глава 2. Художественная рецепция импрессионизма в русской и западноевропейской культурах второй половины XIX - начала XX веков .....</b>	<b>44</b>
2.1. Характерные черты импрессионизма в живописи .....	44
2.2. Рецепция импрессионизма в русской и немецкой литературе.....	70
2.3. Роль импрессионизма в музыкальной культуре .....	97
<b>Заключение.....</b>	<b>118</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>123</b>

## **Введение**

**Актуальность темы исследования.** В рамках современного культурологического подхода происходит пересмотр оригинальности специфических национальных особенностей импрессионизма с учетом его целостности в культуротворчестве Европы второй половины XIX начала XX веков. Это время характеризуется стилистическим плюрализмом, а импрессионизм был частью этого культурного процесса и с успехом применялся как один из способов выражения отношения к окружающей действительности.

Во второй половине XIX века в Европе происходит процесс интеграции культурных форм. Единство художественных процессов, общие ценности, желание не просто поменять вектор направления искусства, но и кардинально изменить его приводят к импрессионистическому мировоззрению. Выделение из общего культурного поля национальных особенностей этого направления является важной задачей для современной культурологической науки. Рецепция импрессионизма в России и Германии выявляет глубинные процессы, происходившие в социокультурном пространстве второй половины XIX века. Такое значительное явление, как импрессионизм, представленный в разных формах творческой жизни: живописи, литературе, музыке, – является в этом отношении хорошим предметом для выявления специфических национальных черт отдельных культур. Изучение опыта диалога культур в этот исторический период дает большее понимание современного мира. Анализ интерпретаций и остенсивных форм творчества способствует углубленному пониманию и формированию более устойчивой и богатой культурной среды.

Хронологические рамки данной работы включают период второй половины XIX – начала XX века, когда происходит смена ценностных

ориентиров, целей и задач искусства как в европейских странах, так и в России, что проявляется в художественной практике. Отталкиваясь от академической школы и создавая свою картину мира, которая в большей степени соответствовала меняющейся жизни, по-новому расставляя акценты, импрессионисты иначе, чем их предшественники, представляли в своем творчестве окружающий мир и акцентировали ценность субъективного восприятия каждого человека.

Таким образом, актуальность данного исследования продиктована двумя факторами:

1) Необходимостью переосмысления художественного и культурного опыта второй половины XIX века.

2) Недостаточной изученностью импрессионизма как явления культуры в целом, а не только как художественного феномена.

Особое значение для данной работы имеет выбор стран – России и Германии. Это страны со своей различной, уникальной, многовековой историей, но их взаимные коммуникации и интеграции некоторых культурных элементов показывают определенное сходство в общекультурном поле. В эпоху глобализации и интертекстуальности выявление рецепции различных процессов является необходимой частью для понимания общего культурного фона второй половины XIX – начала XX века.

**Степень разработанности проблемы.** Импрессионизм представляет собой уникальное явление, характеризующееся не только новым мировоззрением, но и поиском новых форм выражения действительности, что определяет интерес современных исследователей к различным его интерпретациям. В нашем исследовании использовались культурологические концепции времени кризиса культуры второй половины XIX начала XX веков, предложенные Г. Зиммелем, Ф. Ницше, Х. Ортега-и-Гассетом, а также

теоретические разработки О.Ю. Астахова, А.А. Мелик-Пашаева, Т.А. Семилет.

Несомненную ценность представляют письма, дневники, мемуары, статьи импрессионистов и их современников, в которых можно наблюдать не только разнообразные стороны жизни авторов, но также и их собственный взгляд на искусство, и общие эстетические положения. В диссертации рассмотрены материалы Ш. Бодлера, П. Валери, Ж.К. Гюисманса, П. Верлена, А. Воллара, Э. и Ж. Гонкуров, Э. Дега, П. Дюран-Рюэля, Э. Золя, К. Писсарро, Ж.Ренуара, П. Лотти, П. Дюран-Руэля и др.

Импрессионизм как художественное течение во французском искусстве рассматривается в работах Л. Вентури, Дж. Ревалда, О. Рейтерсверда. Ряд исследователей относят импрессионизм к уникальному явлению: Р. Гаман, Б.Христиансен, И.О. Риккерт, К. Моклер, В.М. Фриче, О. Шпенглер, Ф. Фэльс, О. Вальцель, В. Клемперер. Мы наблюдаем некую полярность в трактовках описанной культурной ситуации. Так, Г. Бар говорит о «правде чувства» – ежеминутном субъективном впечатлении. Он связывает импрессионизм в первую очередь с внутренним миром человека. По его мнению, импрессионистическое произведение описывает сцены современной жизни, окружающей действительности, сюжет, который или отсутствует, или играет второстепенную роль; важным является акцент на передаче общей атмосферы действия.

Импрессионизм исследовался с момента возникновения этого направления, и отношение к нему существенно менялось, как менялись и его интерпретации на протяжении почти полутора веков в зависимости от политического строя и культурных ценностей того или иного периода. Очень показательны эти изменения в отечественной науке. Так, в культуре начала XX века интерпретации импрессионизма встречаются в работах Я.А. Тугендхольда, Э.Ф. Голлербаха, И.Э. Грабаря, С.К. Маковского, А.Н. Бенуа, в целом оценивающих импрессионизм положительно. В 1930-е

годы в официальной советской критике появились резко негативные оценки импрессионизма. Такой позиции придерживались В.С. Варшавский, М.Ю. Герман, Ю.Я. Герчук, И.И. Иоффе, А.М. Кантор, В.Ф. Турчин, В.М. Фриче. Новая волна интереса к импрессионизму возникла в 1960–1970 годы: В.Ф. Круглов, В.А. Лентяшин, В.А. Филиппов определяли импрессионизм как художественное явление в живописи, показав специфические черты национальных вариантов, в частности русского. Следующее поколение советских искусствоведов 1970–1980 годов связывало импрессионизм с реалистическими традициями искусства: Н.В. Яворская, А.Н. Изергина, А.Д. Чегодаев, В.Н. Прокофьев.

Исследования, посвященные проявлениям русского импрессионизма, представлены в работах А.А. Федорова-Давыдова, В.С. Турчина, Д.В. Сарабьянова, Н.Е. Ерофеева, А.Н. Николюкина, Е.М. Кривоपालовой, Д. Харриса, В.В. Стасовой, однако в этих работах рассмотрены отдельные авторы или даже отдельные произведения, в то время как специфика русского импрессионизма остается неопределенной.

В современном искусствознании существуют различные интерпретации импрессионизма, в то же время в ряде работ отсутствует упоминание об импрессионизме при исследовании стилей в русской культуре начала XX века, но все же в большинстве работ выражается уверенность в наличии этого направления. При этом важно подчеркнуть, что импрессионизм принципиально не может быть сведен лишь к живописи. Так, исследовательский материал, направленный на изучение импрессионизма в музыке, представляет собой различные вариации интерпретаций импрессионизма через призму французского варианта (работы В.А. Каратыгина, Б.В. Асафьева, Ю.А. Кремлёва, Д.В. Житомирского, И.В. Нестьева, М.Ю. Герман, Г.М. Бобровского, А.М. Наумова, М.Н. Соколова, Е.Ф. Бронфина,

Л.Е. Гаккель, М.В. Михайлова, М.С. Друскина, Г.Г. Коломиец, Е.М. Евниной, И.В. Корецкой, Л.Ф. Усенко). Важные замечания об импрессионизме в России высказаны Т.Н. Левой.

Отношение к импрессионизму в литературе также манифестировано различными интерпретациями. Наиболее полное исследование проведено Л.Г. Андреевым, Л.А. Еремеевым, А.В. Новиковым, Е.М. Евниной, Ж. Лафорг, Г. Джеймсом, А. Франсом. Кроме того, необходимо отметить исследования, посвященные писателям-импрессионистам, которые находим в работах Е.А. Комаровой, А. Менье, Г.К. Щедрина, А.Л. Казина, Н.В. Кудряшевой, Т.А. Кудрявцева, А.Г. Соколова, Т.В. Михайлова, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, Б.Л. Пастернака, А.Н. Белого.

Предлагаемый нами подход к импрессионизму как культурному явлению заставил обратиться к целому ряду работ, которые ранее не обсуждались в отечественной научной литературе: в живописи это работы Б. Рёрль, Б. Йосс, Й. Исраэльса, Ф.Ф. Уде, Х. Циглера, К.Г. Гефрой, Б. Хётгеру; в литературе – К.-Ж. Гюисманса, поэзия Р. Демеля, А. Хольца, Д. ф. Лилиенкрона, Г.ф. Гофмансталя, С. Георге, П. Эрнста, Х. Бахелина, Р. Халлера, Г. Вунгера; в музыке – Ф. Кравитта, А. Биттманна, Л. Куцерова, И.П. Корода, К. Хаммера, З. Карг-Элерта, Г.Х. Штукеншмидта, Э. Пинкни.

Проведенный анализ научной литературы свидетельствует о наличии исследовательского интереса к импрессионизму в искусствоведческом аспекте, тогда как в культурологии ему не уделено особого внимания и отсутствуют исследования, посвященные процессу рецепции импрессионизма разными странами. Недостаточность теоретических работ об импрессионизме как культурологическом феномене очевидна, несмотря на большое количество источников.

Тем самым, актуализируется **научная проблема** диалога культур в момент смены эпох, с ее многообразием социокультурных факторов, унификацией, взаимодополнением, где импрессионизм является не только

художественным направлением, а определенным мировоззрением, в связи с чем необходим анализ культурологического аспекта с выявлением специфики рецепции импрессионизма в русской и немецкой культуре второй половины XIX века.

**Объект исследования** – феномен импрессионизма как многоаспектного культурного явления второй половины XIX – начала XX века.

**Предмет исследования** – общекультурная рецепция импрессионизма в русской и немецкой живописи, литературе и музыке на второй половине XIX - начала XX веков.

**Цель** диссертационного исследования состоит в выявлении специфических особенностей культурной рецепции импрессионизма в России и Германии во второй половине XIX – начале XX веков.

**Задачи исследования:**

1. Выявить социокультурную специфику появления импрессионизма в России и Германии второй половины XIX – начала XX веков.

2. Проанализировать интерпретации импрессионизма для выявления мировоззренческих и стилевых параллелей и кардинальных различий.

3. Осуществить содержательный анализ культурной рецепции импрессионизма на базе русской и немецкой культуры второй половины XIX - начала XX веков.

4. Провести сравнительную характеристику национальных особенностей импрессионизма в живописи, литературе и музыке.

**Источниковая база.** В настоящем исследовании использовались такие источники как дневники, письма, мемуары и художественные произведения. При этом художественные произведения рассматривались в первую очередь не сами по себе, а в качестве источника авторских интерпретаций импрессионизма. Кроме того, в эту группу включены материалы



художественных журналов, а также другие источники художественных текстов. Определенная группа работ была переведена с немецкого и французского на русский язык автором исследования, был собран и структурирован фрагментарно опубликованный, рассеянный по разным изданиям материал. При изучении источников учитывалось, к кому они обращены и каковы отношения между автором и читателем. Ценными источниками для изучения импрессионизма являются письма, поскольку здесь авторы не работают на публику и выражают свое отношение без попыток формулировать манифесты или программы. При помощи нарративных источников оказалось возможным узнать о представлениях авторов об искусстве в целом и импрессионизме в частности, а также об особенностях их видения социокультурной ситуации в мире. Визуальная и аудиальная информация, которая позволила обеспечить необходимую для исследования презентативность и достоверность. В некоторых случаях требовался индивидуальный метод работы по причине того, что художественное произведение может быть отнесено одновременно к различным направлениям, демонстрируя плюрализм, присущий культуре второй половины XIX.

**Теоретическая основа исследования.** Методологические и теоретические подходы определяются направленностью работы на выявление специфических особенностей в импрессионистическом мировоззрении России и Германии второй половины XIX века.

В данном контексте наиболее актуальным подходом является культурологическая компаративистика, предполагающая учет и сравнение разных уровней и контекстов культурных ценностей, которые имеют собственные локальные коннотации. Особое внимание уделяется дихотомии «чужое-собственное», определяющей культурные миры как совокупность имплицитных и селективных взаимосвязей. Интегративная модель реализации компаративного подхода в контексте исследования разных

аспектов культуры второй половины XIX века наиболее полно показывает специфику, механизмы, тенденции импрессионизма как целостного феномена.

Культурологическая направленность исследования, связанная с выявлением общего в живописи, литературе, музыке и философии на базе исторических процессов второй половины XIX века, делает актуальным сравнительно-исторический подход, который позволяет обнаружить влияние социокультурных процессов на художественные явления.

Герменевтический анализ применяется для интерпретации художественных произведений, выявления их особенностей. При этом художественные образы рассматриваются как часть культурного контекста. Необходимость этого метода в данной работе объясняется спорными позициями в определении импрессионизма.

Одним из методологических оснований работы является феноменологический анализ. Он помогает рассмотреть взаимоотношения предмета и фона, вопросы цвета и его комбинаций, что особенно актуально в пейзажной живописи и импрессионизме в частности. При анализе материала также применяется структурно-семиотический подход, связанный с проблематикой культурного текста, где принципиальную роль играет коммуникация в самом широком смысле этого слова, что является актуальным для культурного диалога второй половины XIX века. В частности, используется интерпретационная семиотика, где особенно важно взаимодействие автора и адресата, что дает возможность глубже рассмотреть импрессионистическое мышление.

При изучении импрессионистической литературы актуализируется культурфилософский анализ, при котором текст рассматривается с учетом смыслотворческой природы человека в определенных социокультурных условиях.

Теоретическую базу исследования составили следующие работы: Ю.М. Лотман «О структурализме», В.С. Библер «Культура. Диалог культур», О. Вальцель «Импрессионизм и экспрессионизм», У. Эко «Трактат по общей семиотике», Б. Вандельфельс, «Введение в феноменологию» и «Своя и чужая культура: парадокс науки о «чужом»».

### **Научная новизна исследования.**

1. Выявлены мировоззренческие и стилистические различия импрессионизма в русском и немецком искусстве второй половины XIX - начала XX веков в процессе становления импрессионизма как общекультурного направления. В Германии акцент делался на социальных вопросах, и это выражалось в большей пессимистичности произведений и в особом психологически окрашенном отношении к цвету – как в живописи, так и в литературе. В России же импрессионизм, менее выражен, более лиричен, в нем допускается обращение к прошлому.

2. Осуществлено комплексное исследование импрессионизма не только как художественного направления в живописи, но и как определенного мировоззрения, соответствующего кризисной эпохе второй половины XIX - начала XX веков. Впервые исследована культурная рецепция импрессионизма в сравнительном контексте русской и немецкой культур.

3. Изучены интерпретации импрессионизма в русской и немецкой культурах. Введены в научный оборот ранее не переводившиеся на русский язык нарративные и научные источники, позволяющие выявить специфику импрессионизма именно как культурного явления. Нарративные источники включают в себя стихотворения А. Хольца, Д. ф. Лилиенкрона и Р. Демеля. Научные источники, посвященные музыкальному импрессионизму и в частности З. Каргу-Элрту, а также работы Ж.К. Гюисманса, посвященные импрессионизму.

4. В ходе анализа различных интерпретаций импрессионизма предложен вариант интерпретации импрессионизма как специфического культурного феномена. Эксплицировано проявление национальных вариаций импрессионистических произведений в контексте взаимодействия культур для выявления уникальных средств выражения и особенностей восприятия мира деятелями искусства.

#### **Основные положения, выносимые на защиту.**

1. Появление импрессионизма было обусловлено духовным кризисом индустриальной культуры, что привело к смене акцентов. Этот кризис по-разному проявил себя в русской и немецкой культурах: новое художественное видение мира предложил французский импрессионизм, в немецком варианте импрессионизм был окрашен пессимистическими настроениями, ощущением всеобщей гибели, тогда как в русском он более вариативен и находится под влиянием символизма.

2. В исследовании зафиксированы общие признаки, которые позволяют характеризовать произведение в качестве импрессионистического: отказ от сюжета, особое отношение к цвету и свету, цель создания произведения – зафиксировать мгновение. Философия импрессионизма развивается в рамках дихотомии времени и вечности. Общие принципы реализуются в конкретных жанровых особенностях. В живописи – это смещение перспективы, новая техника нанесения мазков и применение теории цвета М.Э. Шевреля. В литературе – это живописное описание действительности, которое изобилует декоративными сравнениями, эпитетами и метафорами, оно выглядит как перечисление схваченных наугад деталей, ощущений. В музыке – это усиление значения каждого звука, акцент на расширения лада, колористические и изобразительные мотивы.

3. Становление импрессионистического мировоззрения, его своеобразие непосредственно связано с рецепцией этого направления, с теми

акцентами, которые ставились в момент зарождения/появления импрессионизма в культуре определенного государства во второй половине XIX века. Распространение импрессионизма в Германии произошло под влиянием Академии художеств в Мюнхене и художественной школы в Веймаре. В России импрессионизм появился благодаря художникам, изучавшим французское искусство и имевшим популярность среди молодых художников (И.И. Левитана, К.А. Коровина, Л.В. Туржанского, С.Ю. Жуковского и др.) Кроме того, значительное влияние на русских художников оказали контакты с некоторыми скандинавскими деятелями искусства, такими как А. Цорн, Ф. Таулов, Э. Т. Вереншёльль, поэтому можно утверждать, что русский вариант импрессионизма формировался не только под влиянием классического французского импрессионизма, но и его «северного», скандинавского варианта.

4. В литературе и музыке импрессионизм развивается в России и Германии параллельно с французским вариантом. В то же время национальные особенности импрессионизма выражены в мировоззренческих и в стилистических аспектах. В Германии импрессионизм считался крайней формой натурализма. Кроме того, импрессионисты уделяли внимание социальным вопросам, а также обращались к философии времени Э. Маха. В своих работах они обращали внимание на психологическую составляющую цвета и широко применяли теорию цвета И. Гёте. В немецких импрессионистических работах много трагизма. В России второй половины XIX века импрессионизм считался частью символизма. В данном направлении проявляется бóльшая (по сравнению с немецким импрессионизмом) суггестивность, внимание акцентировано на живописные мотивы, любовную лирику.

#### **Теоретическая значимость диссертационного исследования.**

В исследовании принята попытка решения таких дискуссионных вопросов, как: выявление национальных особенностей импрессионизма

в различных жанрах, определение различных интерпретаций феномена «импрессионизм», раскрытие общих и уникальных тенденций этого направления на фоне различных исторических, социальных и культурных тенденций в России и Германии во второй половине XIX – начале XX веков.

Введение в отечественный научный оборот ранее не переведенных и практически не использовавшихся при изучении импрессионизма источников и материалов, произведения Д. ф. Лилиенкрона, Р. Демеля, А. Хольца. Исследование с использованием новых материалов и расширение теоретических основ культурологического изучения феномена импрессионизма создают предпосылки для дальнейшего осмысления специфических черт импрессионизма в различных жанрах, что открывает новые возможности для культурологических исследований, а также способствует осознанию важности импрессионистического мировоззрения как одной из культурологических проблем.

#### **Практическая значимость диссертационного исследования.**

Результаты исследования могут быть использованы в научных работах, связанных с импрессионизмом или культурой второй половины XIX – начала XX веков. Обобщение результатов исследования дает возможность дальнейшей разработки культурологических вопросов, связанных с импрессионизмом, его рецепцией в русском, немецком и мировом контекстах.

Материалы диссертации могут быть использованы при разработке учебных курсов, затрагивающих культурологические и искусствоведческие аспекты. Практическое применение результатов исследования осуществлялось при составлении учебного курса «Мировая художественная культура».

**Апробация работы.** Материалы исследования прошли апробацию на конференциях и отражены в восьми статьях, шесть из которых опубликованы в журналах, включенных в перечень ведущих рецензируемых изданий ВАК РФ.

Основные положения диссертации обсуждались на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной памяти проф. В.И. Соболева «Сибирь, Россия, мир в исследовательском и образовательном пространстве» (г. Новосибирск, 11–12 апреля 2018 г.); на Международной научно-практической конференции «Развитие науки и техники: механизм выбора и реализации приоритетов» (г. Семипалатинск, 19 октября 2019 г.); на Международной научно-практической конференции «Проблемы методологии и опыт практического применения синергетического подхода в науке» (г. Киров, 27 октября 2019 г.); на Международной научно-практической конференции «Новая наука: история становления, современное состояние, перспективы развития» (г. Таганрог, 19 октября 2019 г.). Кроме того, результаты исследования в полном объеме обсуждались на семинарах и заседаниях кафедры теории, истории культуры и музеологии Новосибирского государственного педагогического университета.

**Структура работы** определялась в соответствии с целью и задачами исследования. Диссертация состоит из двух глав, включающих в себя шесть параграфов, заключения, списка литературы и перечня источников.

## **Глава 1. Импрессионизм как культурный феномен**

### **1.1. Социокультурные детерминанты становления импрессионизма**

Вторая половина XIX века – время важных перемен, когда мир открылся человеку во всем своем блеске, многогранности явлений и событий. Всемирные выставки удивляли и будоражили воображение, «привычное» оказывалось звеном в цепи непознанных явлений. Помимо научных, агропромышленных, сельскохозяйственных выставок, где демонстрировались новые приемы организации производства, различные новшества, давались концерты, то есть менялось наполнение самих выставок, проходили выставки фотографии и кинематографии. Международная промышленная выставка в Лондоне в 1850 году положила основу дизайну. Ее оформление знаменовало сближение искусства и техники, что положило начало новому виду творчества. Живопись на тот момент не отвечала требованиям общества, и в 1874 году в мастерской фотографа Надара открылась первая выставка импрессионистов, где было представлено 30 художников.

В рассматриваемую историческую эпоху происходило переосмысление устоявшихся представлений о мире и месте человека в нём. Совершаются не только революционные по своей сути научные открытия – обосновано существование электромагнитных волн, своё развитие получают идеи неевклидовой геометрии, но и меняются сами способы познания, мировосприятия, вырабатываются новые пути постижения истины. Так, в 1859 г. в свет выходит знаменитый труд Ч. Дарвина «Происхождение видов путём естественного отбора», перевернувший привычные представления человечества (которые во многом ревностно охранялись богословами англиканской и католической церкви) об эволюции жизни на Земле и открывший острую полемику по этим вопросам не только в научных кругах,



но и в самых широких слоях общества того времени. Постулаты Ч. Дарвина о происхождении всех видов живых существ на нашей планете путём естественного отбора, борьбы за выживание, наследственной передачи вариативности доказывают в противовес распространенным тогда идеям естественной теологии, что эволюция – это сложный, длительный процесс, заставляющий растения и животных (в том числе и человека) постоянно адаптироваться к условиям окружающей среды, а победителем из этой «гонки» всегда выходит вид, обладающий наиболее высокой приспособленностью к жизни.

На пороге XX века вырабатывалось новое отношение к действительности. То лучшее, что сумело создать общество, было нераздельно связано с рождающимся массовым обществом, урбанистическими агломерациями и «человеком толпы», с самоубийствами и геноцидными финалами. Это нашло отклик в искусстве и отразилось в появлении новых направлений. Так, импрессионизм как реакция на это обостренное восприятие сужает и акцентирует внимание на части, детали, куске действительности. Увидеть целое становится невозможным, мир слишком разрознён, как калейдоскоп, он может сложиться в непредсказуемый узор.

Например, Франция в начале 1860-х годов, где в это время появились рабочие союзы, которые выступали за свои права, стремились к повышению заработной платы, к сокращению рабочего дня и получению других социальных свобод. В работе «Импрессионизм: искусство, свобода и парижское общество» историк искусства Р.Л. Герберт красочно описывает положение Парижа в начале XIX века и изменения, которые произошли во времена правления Наполеона III и его министра барона Османа. Париж начала 1800-х годов был городом извилистых улиц и антисанитарных домов. Император Наполеон III, сравнивая Париж с Лондоном, выделял оптимизацию и модернизацию последнего, он был впечатлен достижениями

в области борьбы с антисанитарными условиями, новой архитектурой и рациональным распределением пространства. Он считал, что Париж должен стать «первым городом Европы, витриной французской культуры и технологии» [34 с. 118].

Эта модернизация привела к определенным трагическим последствиям, поскольку барон Осман приказал сровнять с землей многие бедные районы, чтобы освободить место для нового строительства. Жителей этих районов выселяли за пределы города, а окраины города, некоторые археологические памятники и архитектурные сооружения старого Парижа были разрушены. При этом на освобожденной земле были построены новые жилые дома, прекрасные бульвары, новые мосты; были расширены улицы, которыми Париж известен и сегодня.

К 1867 году, когда в Париже открылась всемирная выставка, Франция продемонстрировала окружающему миру свои достижения в промышленности, технике и архитектуре. Но вскоре после этого модернизированный Париж оказался под угрозой как внешних, так и внутренних сил. Прежде всего, барон Ж.Э. Осман был освобожден от министерской должности из-за критики его жестких методов, Наполеон III потерпел поражение от прусских войск, Париж находился в осаде в течение четырех месяцев, после подписания перемирия определенные группы людей были возмущены исходом войны и создали соперничающее правительство под названием «Коммуна». Через некоторое время началась гражданская война, в ходе которой тысячи представителей Коммуны были казнены. Через три года после этих событий Париж смог восстановиться, наступил период процветания. Район Больших Бульваров стал самым богатым районом Парижа, и преимущества широких, светлых и открытых улиц, унаследованных от барона Ж.Э. Османа, были оценены по достоинству.

Многие художники-импрессионисты выступали против авторитарности Наполеона III, но ценили свет и красоту этого нового города и хотели нарисовать именно эту часть города с новым общественным укладом. Социальные условия дали основу для инноваций в деятельности художников Р.Л. Герберт писал: «Моне и Ренуар интерпретировали свет и воздух в терминах интенсивного цветового света и новой палитры». [197, с. 19] Точно так же, как французское общество испытывало на себе ограничения авторитарного режима, французским искусством управляла Французская академия, где выбиралось, какие работы могут выставляться в салоне, на ежегодных выставках. А художникам, чтобы стать известными и обеспеченными, необходимо было демонстрировать свои работы в салоне. Академическое искусство того времени делало акцент на «рисовании, на линии и форме, на свете и тени» [54, с. 319]. Предмет искусства должен был быть достаточно интеллектуальным и работать с возвышенными темами, заимствованными из классической мифологии, истории или религии. Искусство было для элиты или среднего класса, который стремился стать частью элиты. Отделка картин должна была быть отполированной и гладкой, и не было места для инноваций.

Художники учились в школе Академии, и их обучение подчеркивало: «рисунок – над живописью, имитация – над вдохновением, композиция – над цветом, а законченная поверхность – над более живописной» [63, с. 169]. В связи с новыми социокультурными условиями французское искусство постепенно обновлялось. Париж подвергся модернизации, промышленность развивалась быстрыми темпами, но французские художники все еще рисовали тщательно составленные греческие и римские темы в цветах, отличных от ярких и современных красок Парижа с его обсаженными деревьями бульварами, общественными парками и изящными новыми зданиями. В эти бурные годы зародилась фотография, ставшая альтернативой традиционному портрету для тех, кто хотел запечатлеть свое собственное

изображение на бумаге. Первая позитивная фотография была сделана французом Ж.-Н. Ньепсом в 1826 году. Впоследствии он сотрудничал с Парижским театральным дизайнером Л.-Ж. Дагерром. Последние «дагерротипы» требовали экспозиции в тридцать минут и считались скорее формой искусства, чем способом документирования современной жизни.

Для понимания генезиса импрессионизма важно, что в 1860-е годы и Э. Мане и К. Дега изучали фотографию, освещение, необходимое для фотографии, и непосредственность ее отношения к предмету. Таким образом, они стали частью их художественной основы, и этот опыт оказал влияние на их последующее развитие. Действительно, критики жаловались на «плоскостность форм, освещенных прямым, ярким светом, больше напоминающим фотографию, чем живопись» [64, с. 285]. Фотография запечатлела момент времени без душных условностей Французской академии. Художник и искусствовед Э. Фоментен считал, что прямота фотографии может привести к моральному упадку живописи, поскольку она «так ясна, так откровенна, так формальна, так груба» [73, с. 78]. Фотография считалась угрозой самому существованию живописи, но у импрессионистов все же было преимущество перед ранней фотографией: «...если бы фотография могла остановить или заморозить время ... живопись и рисунок могли бы представлять время путем записи движения» [206, с. 57]. Ричард Р. Бреттелл отмечает, что, когда фотография, наконец, догнала более короткие сроки экспозиции, импрессионизм стало возможно рассматривать, с определенной точки зрения, как «устаревший» [187, с 57].

Наука, техника и теория цвета, другие области науки и техники развивались быстрыми темпами в течение этого периода времени. Текстильная промышленность была преобразована с помощью ткацкого станка, хлопчатобумажной машины и швейной машины. Были разработаны паровые двигатели, которые дали энергию новым заводам, производившим

чугун, сталь и керамику. Пар также позволил освоить новые виды транспорта. Паровозы уже могли развивать скорость 30 миль в час к середине 1800-х годов, а между 1852 и 1870 годами количество железных дорог во Франции утроилось, что позволило среднему классу (включая художников) заниматься досуговыми поездками. Внешняя торговля Франции возросла в четыре раза, а за ней последовало создание банков. Франция становилась современным государством со сложной экономикой. Париж стал при Наполеоне III центром Европы.

Краски и цветовая гамма так же не избежали прогресса. М.-Э. Шеврель, директор Парижской красильни гобеленов, исследовал причины тусклости некоторых красителей, используемых в гобеленах. Он понял, что комплементарные цветные нити, расположенные рядом, сливаются на сетчатке глаза наблюдателя, если смотреть на них издалека, придавая им серый оттенок (оптическое смешение). Однако при больших участках цвета, где оптическое смешение на сетчатке не происходило, комплементарные цветные нити, расположенные рядом, фактически усиливали друг друга, и каждый из цветов казался сильнее. Его работа «*De la loi du contraste simultané des couleurs*» была опубликована в 1839 году. М. Э. Шеврель также изобрел сложное цветовое колесо, разделенное на семьдесят четыре сегмента, которые отображали изменение тона между белым и черным. Работа Г. Гельмгольца также имела большое значение. Он утверждал, что художники могли только надеяться воспроизвести эффекты естественного света с помощью цветовых контрастов, потому что пигменты, доступные в то время, не могли воспроизвести истинные цвета природы [183, с. 178]. Он использовал имеющиеся пигменты для приготовления смесей на основе комплементарных веществ М. Э. Шевреля. Американский физик О. Руд продолжил эту работу, и импрессионисты постоянно ссылались на его труд.

В этот же период появились и новшества в производстве красок. В девятнадцатом веке паровой двигатель позволил измельчать пигменты механическим способом, а не вручную или с помощью каменных валиков, приводимых в движение лошадьми. Складная металлическая трубка была изобретена в 1841 году, чтобы заменить использование свиных пузырей для хранения красок. Это было гораздо удобнее и особенно важно для импрессионистов, которые хотели рисовать на открытом воздухе «на пленэре». По словам Ренуара «без красок в тюбиках не было бы ни П. Сезанна, ни Э. Моне, ни А. Сислея, ни К. Писсарро – ничего из того, что журналисты впоследствии стали называть импрессионизмом» [33, с. 180]. Одной из отрицательных сторон растущей коммерциализации красок было то, что многие художники – включая художников-импрессионистов – больше не знали многого о своих пигментах или даже о том, как отличить хорошие краски от плохих. Некоторые поставщики красок фальсифицировали свои товары такими материалами, как мел или гипс. Некоторые краски со временем обесцвечивались и выцветали, что очень беспокоило Э. Дега, который был одним из немногих художников того времени, пытавшихся узнать и понять свою палитру.

Пигменты, используемые в живописи, вплоть до 1600-х годов были минеральными или органическими цветами, взятыми из природы (ультрамарин, азурит, индиго, охра, кошенильное Красное озеро, киноварь, красный свинец и резинат меди, например). Барочные производители цветов открыли, как делать синтетические версии некоторых натуральных пигментов, тем самым получая больший контроль над определенными оттенками. Это были пигменты из синтетических оксидов железа. В XVIII веке серная кислота использовалась в текстильной промышленности и стала более доступной. Оксид железа является побочным продуктом производства серной кислоты, и поэтому становится дешевле. Начиная с 1770 года, химики открывали многие из современных химических

элементов. С появлением нового списка элементов в периодической таблице появилось гораздо больше возможностей для создания новых пигментов.

Французский химик А. Лавуазье был ученым, который открыл, что кислород – это элемент, поглощаемый горящими веществами. Затем он вместе с другими составил таблицу элементов, включающую восемнадцать металлов. Свинцовый белый – единственный белый пигмент, широко применявшийся вплоть до конца XVIII века, – вызывал острые проблемы со здоровьем. Г. Морво попросили создать новый, более безопасный пигмент. Он заявил, что оксид цинка, синтезированный во Франции в дижонской Академии, является лучшим доступным пигментом.

В 1817 году было замечено, что одним из побочных продуктов, производимых цинковой фабрикой, был желтый оксид, который впоследствии был назван кадмием. Из него были получены кадмий желтый и кадмий оранжевый. К. Моне, Э. Мане и Б. Моризо использовали желтый кадмий в своих картинах 1870-х годов. Дальнейшие эксперименты с переходными металлами привели к появлению других новых материалов. Изумрудно-зеленый цвет был разработан в Германии из ацето-арсенита меди, а осадки хромата свинца с сульфатом свинца давали различные желтые цвета, включая глубокий лимонно-желтый. Из оксида хрома был получен прозрачный зеленый цвет, называемый виридианом. Это был цвет, который импрессионисты часто использовали в своих картинах. Соли кобальта дали синий кобальт, а затем лазурный синий и зеленый кобальт, а также первый новый фиолетовый пигмент – кобальтовый фиолетовый. Был также произведен синтетический ультрамарин, что сделало этот ранее непомерно дорогой пигмент доступным. Палитра красок художника XIX века, таким образом, содержала гораздо больше цветов, чем в предыдущие века, и многие из этих новых пигментов были ярче и доступнее.

Франция была одной из лидирующих стран по изучению химии, но все же создатели долго изучали новые пигменты, прежде чем разрешить

пользоваться ими в живописи. Их опасения не были беспочвенны, как это видно на примере английского художника Тернера, который жадно использовал новые краски, как только мог их получить. Некоторые цвета не были стабильными, и это оставило некоторые из работ, написанных в начале и середине XIX века, в плохом состоянии к концу того же девятнадцатого века. Некоторые импрессионисты совершили подобные ошибки, и тем не менее инновации французского красочного импрессионизма прорвались в контролируемый академический мир французского искусства XIX века.

Ситуация во Франции наглядно показывает конфликт социальных классов, что актуально и для России, ведь это время отмены крепостного права и целой серии реформ, затрагивающих все стороны общественной жизни. 18 февраля 1855г. на российский престол вступил 37-летний Александр II. 19 февраля 1861г. император подписал Манифест об отмене крепостного права. Отмена крепостного права сопровождалась реформированием всех сторон жизни российского общества. Во второй половине XIX века политическая ситуация в стране неоднократно менялась. Общественный подъем в период отмены крепостного права создал благоприятные условия для развития русской науки. В глазах молодого поколения росли значение и привлекательность научной деятельности.

В сфере научной мысли косвенными побудителями явились главные достижения практически во всех сферах научного знания, начиная с середины XIX века в областях ядерной физики, химии, математики и технико-технологические реализации на их основе. Были совершены важнейшие научные открытия, создана техника, освоена вся территория земного шара.

С окончанием эпохи Великих географических открытий человечество, очертив общие границы известных территорий, устремило свой взор на



внутренние обширные пространства Азии, Африки и Европы, остававшиеся к концу XVIII – началу XIX вв. «белыми пятнами» на картах мира. Благодаря труду географических исследователей-картографов в должной мере были нанесены на карту границы открытых ещё несколькими веками ранее Северной и Южной Америки, Австралии, исследован и отражён на карте, в значительной части, внутренний рельеф этих материков. Научные экспедиции не обошли своим вниманием и просторы океанов – Тихого, Атлантического, Индийского, отображение которых дополнилось целым рядом архипелагов и островов. Однако и в границах уже отчерченной ойкумены человечество находило место для новых открытий. Наиболее значительным успехом в географии в XIX в. стало обнаружение Антарктиды, существование которой до этого предполагалось лишь гипотетически. Это достижение принадлежит великим российским мореплавателям и адмиралам – Ф.Ф. Беллинсгаузену и М.П. Лазареву, под чьим руководством 28 января 1820 г. экспедиция парусных судов впервые достигла границ материка. В целом же для развития географии в данную эпоху характерен переход от насыщенной череды открытий новых территорий, к их подлинно-научному исследованию, описанию, попыткам понять различные природные процессы, причины их возникновения, закономерности в их развитии. Кроме того, человечество обобщало уже изрядно забытый опыт и знания предков – ученые при исследовании территорий Центральной Азии, Африки, активно прибегали к использованию старинных карт, легенд и преданий местного населения.

Огромный вклад отечественные исследователи внесли и в ещё только зарождающуюся область физики – электротехнику. В. В. Петров одновременно с английским электрохимиком Х. Дэви (но независимо от него) создал первые рабочие образцы электрической дуги. Другой российский изобретатель, П.Н. Яблочков, использовал их наработки в создании угольной дуговой лампы, вошедшую в историю под названием

«свечи Яблочкова» и имевшую небывалый успех по всему миру. Ещё один электротехник, входивший в плеяду известнейших физиков того времени – А.Н. Лодыгин разработал лампу накаливания – фактически неизменной концепцией которой мы пользуемся и по сей день.

Говоря о мировых успехах в области естествознания, нельзя не упомянуть имя ещё одного великого русского учёного – А.С. Попова, продвинувшего исследования явлений электромагнетизма и электромагнитных волн на качественно новый уровень. В числе первых в истории радиоэлектроники А.С. Попов предложил использование электромагнитных волн как средства передачи сообщений на значительных расстояниях, а также разработал рабочий прототип подобного устройства, став, таким образом, одним из первых изобретателей радиоприёмника (беспроволочного радиотелеграфа). Уже в 1900 г. связь посредством радио сыграла ключевую роль в операции по спасению броненосца российского северного флота «Генерал-адмирал Апраксин», в ходе которой А.С. Попову удалось построить станции радиосвязи, передавшие сообщения на невиданное по тем временам расстояние для беспроводной связи – порядка 47 километров.

К XIX веку (а именно его второй половине) также относится и деятельность учёного-энциклопедиста Д.И. Менделеева, чьи заслуги для мировой науки невозможно переоценить. Открытие периодического закона химических элементов, графическим выражением которого стала известная каждому таблица Менделеева, навеки осталось в истории фундаментальным открытием человечества.

Стремительный рост научного знания в мире требовал становления соответствующей системы образования, способной подготовить кадры, которые смогли бы воспользоваться плодами научно-технического прогресса. В Российской империи на излёте её существования в конце XIX начале XX вв. образование включало три возможных уровня подготовки:

начальный (однако всеобщего начального образования в России того времени по-прежнему не существовало и ключевая роль на данной стадии обучения по-прежнему отводилась церковноприходским школам, средний (гимназии и училища) и высший (институты, высшие училища, университеты). Значительная роль в развитии образования того времени принадлежит ряду либеральных меценатов, ученых, просветителей – таким, как А.Л. Шанявский, П.Л. Лесгафт, В.М. Бехтерев и другим. Большинство из них были не только своего рода основоположниками и первопроходцами в своей сфере научного знания, но и также открывали свои частные высшие учебные заведения, возникновение которых дало значительный импульс в вопросах общедоступности и демократизации образования в России: в этих школах, университетах и институтах исключался сословный ценз, не было дискриминации по национальному или половому признаку, политическим предпочтениям обучающихся. Однако, что касается именно высшего технического образования, то в этой сфере многое оставалось неоднозначным – несмотря на целую плеяду российских имён, прогремевших в научных сообществах по всему миру, количество высших учебных заведений технической специализации в России по состоянию на 1912 год составляло лишь 16 институтов и училищ.

Одним из важнейших достижений в сфере образования России стало закрепления права на высшее образование для женщин в 1911 г., давшее начало бурному росту высших образовательных учреждений для женщин – к 1915 г. их насчитывалось порядка 30. Широкое распространение также получила просветительская деятельность не только для молодёжи, но и для взрослых, которым требовалось получить базовое образование, повысить либо сменить квалификацию: повсеместно открывались до того момента неизвестные широким слоям населения виды массового, доступного, и, зачастую, бесплатного обучения – курсы, лектории, народные дома, рабочие

общества, клубы. Нередко такие занятия вели одни из самых значительных ученых того времени – В.И. Пичета, Н.И. Пирогов, И.М. Сеченов.

Что касается сферы гуманитарных знаний, то в ней возникает довольно яркое течение, связанное с отказом от принятия европейской культуры в качестве главенствующей в мире. Люди обратили свой взор на восток, стали всё чаще искать истины и духовные откровения в работах древнекитайских, арабских философов. Итогом таких изменений послужил большой всплеск интереса человечества к околонучным дисциплинам и учениям – эзотерики, метафизики, теософии, а также распространение культов и сект.

В тоже время социально-политический спектр наук и стремительно обрстал новыми социалистическими теориями и идеями, был пропитан революционным, анархическим духом, захватывал все больше и больше умов по всему миру. Диалектический материализм, детище К. Маркса и Ф. Энгельса, как качественно-новый метод познания окружающей действительности стремительно вытеснял теологические парадигмы мышления прошлого. И такая популярность во многом утопических идей коммунизма является вполне объяснимой – все более растущие экономические потребности человечества, его «аппетит» подводил глобализирующийся мир к неизбежным перспективам экономических кризисов и мировых войн. Подобные настроения не могли не найти своего отражения в творчестве человека, которое вслед за установками нового времени обратилось к психологизму, проблемам внутреннего мира отдельной личности, вызванной в нем извне – бурлящим океаном жизни вокруг.

Ещё одной особенностью массового мышления второй половины XIX – начала XX вв. стало рационализация человеческого мышления. Технический прогресс в его стремительном развитии решил множество проблем, ранее неподвластных человеку. И в тоже время потребовал жесточайшей мобилизации ресурсов: временных, сырьевых, человеческого умственного и физического труда. Растущее потребление и производство, становление

техногенного мира, не могло не привести к восприятию всего вокруг и, в первую очередь, человека, как к функции, ресурсу, лишь одному винтику в огромной системе нового мироустройства. В известной мере такому восприятию человека послужила и зарождающаяся глобализация: с развитием средств связи, уменьшением времени, необходимого на преодоление расстояния, ещё совсем недавно требовавшего долгих лет подготовки и непосредственного пути, размытие культурных и территориальных границ и исчезновение «белых пятен» на карте – всё это активно послужило делу становления человека как «лишь одному из многих», потерю его уникальности перед лицом открытого мира.

Активное реформирование общественного сознания также определяется простым законом индустриального общества, где во главу угла встаёт процесс накопления: капитала, труда, средств производства, ресурсной базы и т.д. Былого соотношения затраченного труда и произведенных благ уже недостаточно для полноценного обеспечения потребностей нового, глобального мира. Более того – именно технический прогресс и предоставляет такие возможности экспансивного роста производства – а вслед за ним всегда следует и рост потребления. Не стоит забывать и про очевидные политические аспекты жизнедеятельности индустриального общества: преуспевшая в наращивании военной мощи посредством использования достижений науки страна всегда сможет добиться столь необходимых ресурсов у своих более «отсталых» соседей. Неслучайно именно к этому времени относится возникновение термина «гонка вооружений».

Однако такой образ мироустройства отнюдь не вызывал отторжения у широкой массы мирового населения того времени, как, во многом, не вызывает ярко-отрицательных чувств и у нас – жителей постиндустриального общества. Культурный престиж техногенного общества в массовом сознании обусловлен рядом причин. Ключевая – это

отведение главенствующей роли в природе и мироустройстве человеку. Он больше не зависит от бога, не должен отталкиваться от традиций, верований, морально-нравственных устоев. Человек становится самостоятельным в своей сущностной концепции, его разум способен сам постичь и объяснить все вокруг, а главное – преобразовать это под свои нужды. Личность начинает иначе воспринимать мир вокруг: для мифологизации мышления просто не осталось места. Отныне жизнь измеряется во вполне понятных критериях – времени, денег, успешности, пределов потребления и его необходимого уровня не только для выживания, но и активного обогащения. Новые виды ресурсов, способные дать все более и более совершенные источники энергии, подталкивают человека к воплощению всё более и более амбициозных проектов. Техническому прогрессу человечества в принципе характерно постоянная нацеленность на будущее, открытие все новых и новых горизонтов, ведь в противном случае он теряет свой смысл, наступает стагнация, а затем и деградация общества в этом аспекте.

В итоге, повсеместное применение средств и решений научно-технического прогресса способствовало качественному переосмыслению представлений человека о мире в целом, о людях его окружающих и, конечно же, о своём месте в этой системе мироустройства. Одним из ярких последствий мышления индустриального общества является отхождение гуманистических идей и принципов на второй план. Снижается роль человека как уникальной единицы – жизнь вокруг становится шаблонной, унифицированной, единообразной и массовой. Культурно-духовная сфера жизни человека, не может не воспринять подобных изменений, таким образом трансформируясь в индустрию массового сознания.

## 1.2. Культурологическая интерпретация импрессионизма

В данной главе настоящего исследования рассмотрены интерпретации импрессионизма как культурного явления, своеобразной формы художественного мышления, выраженного в различных видах искусства. Вопрос об интерпретации является одним из фундаментальных в культурологической дисциплине. У. Эко определял ее как процесс и результат извлечения смыслов, а также их осмысление и как итог – построение собственных смыслов, создание концепции [176, с. 27]. Сложность возникает при выявлении границ интерпретации и при возможной подмене смыслов. Так, некоторые исследователи определяли импрессионизм довольно узко, вырывая одну деталь, закрывая глаза на необходимые элементы, меняя акценты. Все же совокупность определений этого направления дает максимально полную картину.

Ю.М. Лотман утверждал, что резкие изменения в системе научных и технических представлений общества влекут за собой полную перемену всего образа жизни людей и всех их культурных представлений. Происходящие в эти периоды изменения имели настолько всепроникающий характер, что нельзя назвать ни одной стороны человеческой истории, которой бы они не коснулись [94, с.237]. Яркий пример подобных изменений – Европа второй половины XIX века, где наблюдается формирование и утверждение новых идеалов и ценностных ориентиров. Данная часть работы посвящена феномену импрессионизма, как мировоззренческого явления, показывающего противоречия в культуре Нового времени и отражающего зачатки современной культуры. Отличительными чертами феномена являются: важность повседневной жизни, субъективность, отсутствие одной, главенствующей точки зрения, эмпирическое изучение реальности, передача различных трансформаций, где центральным тезисом был принцип верификации. Наблюдается неразрывная связь между мировоззрением и художественным видением. Впервые это понятие было

введено Г. Вельфлином. Оно приравнивалось к творческому процессу, которое так же не может быть сведено лишь к психическому познавательному процессу и является маркером общим мировоззренческим основаниям эпохи. Проблему импрессионистического видения более полно раскрывает Т. Н. Мартышкина, указывая насколько неоднозначным был этот феномен в разные исторические периоды. Она рассматривает соотношение, неразрывную связь между видением и мировоззрением. «импрессионистическое видение является своеобразной основой импрессионизма как направления во французском искусстве XIX века и как универсальной культурной тенденции, определяя специфику его развития и проявлений. Это начальный уровень формирования импрессионистического мировоззрения» [102], который является выражением коренных изменений культуры. Х. Ортега-и-Гассет в своем эссе «О точке зрения в искусстве» показал культурные взаимосвязи философии и искусства, их эволюцию, которая заключалась в смещении внимания с объекта на субъект творчества.

Ф.М. Фэльс в 1891 году в своем докладе «Die Moderne» определяет свое время как «рубеж двух миров» [176, с.397]. Возникновение импрессионизма естественно и обусловлено научно-техническим прогрессом и новыми философско-эстетическими концепциями. Для более полного понимания этого явления необходимо обратиться к работам Б. Вальденфельса, посвященным изучению трансформации западного мышления. Рассматривая категории «чужое-свое», он утверждает, что, начиная с конца XVIII века, западное мышление претерпевает ряд важнейших изменений, связанных с пониманием ограниченности любого порядка, а поскольку культура есть множество порядков, то индивид, выходя за границы, вступает в диалог с новым и в эпоху модерна воспринимает появление нового «чужого» как нормы. Как полагает Б. Вальденфельс, «культура становится тем, что она есть, за счет бесконечных делящихся ответов на притязания Чужого» [212, с. 108].



Влияние импрессионизма в конце XIX – начале XX века распространилось не только на европейское, русское искусство. Японский ученый, искусствовед Я. Моити, определяя импрессионизм, видел его не направлением в искусстве, а явлением общекультурного значения, не имеющим границ ни во времени, ни в пространстве. Об общечеловеческом значении импрессионизма писали исследователи-культурологи Р. Гаман и Б. Христиансен, И.О. Риккерт, К. Моклер, В.М. Фриче. По мнению К. Моклера, импрессионизм не мог появиться в другое время. Он считал, что это протест, психологический симптом; вполне определенная революция в области техники, которой это название присвоено, коснулась только части всех художников, примкнувших к революции идей. Импрессионизм выражается в преследовании двух задач: искания новой техники и реального выражения современной жизни.

До Э. Мане различались сюжеты «благородные» и относящиеся к жанровой живописи. После упразднения требований «благородства» в сюжетах на первый план выходят технические заслуги художника. К. Моклер отмечал, что один из главных фактов в этом движении заключается в том, что, заменяя красоту характером, «подобно фламандцам, немцам, испанцам, в противоположность итальянцам, влияние которых заразило все европейские академии, французские реалисты-импрессионисты отдавались исканию света, искренности, убедительности выражения, составляющих действительную заслугу их расы, стараясь отделаться от надоевшего и узкого искания красоты и всего, что заключалось в ней метафизического и отвлеченного» [110, с. 97].

Импрессионизм вносит ряд открытий и новых приемов в технику и композицию и дает возможность совершенно по-новому взглянуть на природу, выразить совсем иные чувства. Переворот, совершенный им, был значителен, влияние его распространялось на искусство всего мира быстро и решительно. Р. Гаман рассматривает импрессионизм как естественный

процесс, показывает, что это направление является течением, характерным для эпохи, типичным для всей ее культуры. Он проводит аналогию импрессионизма с эллинизмом в древней Греции, эпохой падения Римской империи, с Венецией XVI века и с Голландией XVII века.

Появление импрессионизма связано с ростом городов: нигде личность не чувствует себя так одиноко, нигде человек так не предоставлен самому себе и своим склонностям, как в большом городе. Город с его быстрым темпом, многообразием профессий, положений, характеров, город с его мгновенной сменой впечатлений и новизной – это вечный поток, «который готов постоянно нарушать всякую устойчивость отношений» [189, с. 154]. По мнению Р. Гамана, импрессионизм есть специфическое проявление старчества, главный признак заката культуры. «Импрессионизм – явление культуры, для которого имеет значение лишь чистое впечатление, непосредственное чувственное восприятие и для которого отступают на задний план переработка впечатлений, узнавание, мыслительная, связующая функция» [182, с.78]. Случайность, мимолетность явлений и вещей, не связанность их с остальным миром ни во времени, ни в пространстве, производимое ими впечатление в данный момент без связи и участия воспоминаний, чувственность восприятий должны вызвать в душе человека только настроение, являющееся единственно верным и ценным. Все, что связано с мыслью и с переживаниями, ассоциирующимися с прошлым или предвосхищающими будущее, чуждо импрессионизму. «Этим обуславливается у импрессионистов предпочтение к изображению преходящих моментов, движений, которые воспроизводятся со всей непосредственностью мгновенно чувственного впечатления» [140, с. 14]. Импрессионизм не ищет полноты, законченности, завершенности, поэтому композиция произведений изрезана, как и фигуры фрагментарны. Р. Гаман утверждает, что также отрывочна, мимолетна и полна настроений поэзия этого направления: нет развернутого действия, нет связанности между

отдельными частями; личное переживание, настроение составляют главное содержание поэзии. «Назвать предмет – значит ослабить на три четверти наслаждение поэмой, которое состоит в радости постепенного отгадывания; внушать – вот мечта» [149, с. 234]. Звучность и музыкальность стиха, форма за счет содержания – идеал этой поэзии.

О. Шпенглер в своей работе «Закат Европы» определяет импрессионизм как характерную черту разрушения целостности мировоззрения. Он отмечает, что появление этого направления свидетельствует о финале фаустовской культуры. Теперь художник становится ремесленником, а искусство сливается с наукой. О. Шпенглер пишет: «Пейзаж Рембрандта лежит где-то в бесконечных пространствах мира, тогда как пейзаж Клода Моне – поблизости от железнодорожной станции» [170, с. 417], тем самым указывая на то, что импрессионизм есть наивысшая точка, приведшая к деградации общества.

В начале XX века В. Фриче определил «импрессионизм как социокультурное явление, которое наиболее ярко проявляет себя в «эпохе господства крайнего индивидуализма» [162, с. 29] и расцвета частного капитала. «Зародыши» импрессионистического стиля он находит в искусстве «всех индивидуалистически построенных общественных организаций» [162, с. 108–109]. Так, реалистические изображения «младенцев», на его взгляд, часто граничат с импрессионизмом.

В Германии второй половины XIX века импрессионизм рассматривается как культурное явление, где главным становится максимальная передача впечатления, включая как внешний, так и внутренний мир литературного персонажа. Г. Бар говорит о «правде чувства» – ежеминутном субъективном впечатлении, – связывая импрессионизм в первую очередь с внутренним миром человека. По его мнению, импрессионистическое произведение описывает сцены современной

жизни, окружающей действительности, сюжет, который или отсутствует, или играет второстепенную роль; важным здесь является акцент на передаче общей атмосферы действия. В эссе «Я, которое невозможно спасти» 1903 года Г. Бар пишет: «Не существует ничего, кроме сочетания цветов, звуков, тепла, давления, пространства, времени, и с этими сочетаниями сцеплены настроения, чувства и желания. Все находится в вечном движении. Мы говорим о непрерывности или постоянстве лишь потому, что некоторые изменения происходят несколько медленнее» [180, с. 190–191].

В. Клемперер в книге «LTI. Язык Третьего рейха» отмечает: «Импрессионист зависит от впечатления, производимого на него вещами, он передает то, что сам воспринял. Он пассивен, в каждый миг он отдается своему переживанию, в каждое мгновение он иной, у него нет твердого, единого, постоянного душевного ядра, нет всегда равного себе Я» [75, с. 122]. Он пишет о навязывании импрессионистами собственной реальности вещам, об отсутствии пассивности в эстетической сфере, но считает, что, с точки зрения этики, они поступают аморально, снимая с себя всякую ответственность за происходящее.

Для нашего исследования представляет интерес периодизация О. Вальцеля и место импрессионизма в ней. Через форму художественного произведения выражена метафизическая абсолютность, поэтому, согласно его теории, произведение следует изучать с формальной стороны. Теоретик немецкой литературы делит развитие литературы на три части: классическая литература, импрессионистическая и современная. Историк разграничивает эпоху до 1914 года и отмечает, что задача первой – пассивное созерцание, и апогеем здесь является импрессионизм, а задача последующей эпохи в искусстве – творческое действие. Согласно О. Вальцелю, «эту значительную и решающую противоположность хотят исчерпать термины: импрессионизм и экспрессионизм. Но они остаются и после всестороннего обсуждения столь же многозначными, как и другая пара

терминов: искусство отображения и искусство выражения. Точнее постигается существенное различие того и другого, если искусство, видящее свою высшую ценность в способности точного воспроизведения действительности, отграничить от искусства, которое вообще не хочет передавать действительности, но заменяет ее отображение свободным художественным творчеством и ищет своего права на существование в созидательной работе творческого духа» [29, с. 94]. Доминирующая в этой системе ориентация на действительность приводит искусство к самому непосредственному эмпирическому контакту с реальностью, который осуществляется импрессионизмом. Обостренное и суженное восприятие импрессионизма обычно акцентирует внимание на части, детали, куске действительности. Утрата целостной картины мира, характерная для человека во второй половине XIX века, в какой-то мере компенсировалась в импрессионизме яркостью и насыщенностью передачи фрагмента.

### **1.3. Философия импрессионизма на примере творчества В. В.**

#### **Розанова**

Европейское искусство последней трети XIX века характеризуется явлениями сложными и противоречивыми. С одной стороны, на звездном небосклоне всех жанров искусства появляются яркие имена, связанные с направлением реализма в культуре. С другой – палитра декадентских течений и направлений в искусстве и, конечно, поэты, писатели, философы, художники и композиторы, которые своим творчеством обогатили человеческую цивилизацию.

Урбанизация общества привела к разрыву многих связей, включая и межличностные. Этот «разрыв» в среде творческой интеллигенции, несмотря на довольно ровную, спокойную поверхность буржуазного общества, так как промышленный переворот к этому времени завершился,

вызвал растерянность, пессимизм. На смену логически, научно выверенным картинам мира приходит важность изучения эмпирической реальности, которая познается в ощущениях. Философия позитивизма становится основой для многих художников второй половины XIX века. Непосредственное наблюдение, изучение реальной жизни, а затем изображение этой действительности в искусстве, пропущенные через душу и сознание в качестве результатов индивидуальных наблюдений – вот творческая концепция импрессионистов. Главное, что нужно было сделать, по их мнению, это не только показать, что они видят, но и как они это видят. Французские импрессионисты, создавая новые методы и приемы в живописи, определяли концепцию уникального и интересного мировоззрения, философия импрессионизма зафиксировала эти положения. В своих трудах философы-импрессионисты рассматривали явления различных трансформаций, передачу мгновенных чувств и эмоций, возникающих в результате взаимодействия с природой. Такие категории, как вечность, время, мгновение, были актуальными в связи с новой культурной парадигмой и применялись через определенную технику писателями, художниками и музыкантами как основополагающее импрессионистическое видение окружающего мира.

Философия импрессионизма основывается на ряде работ Э. Маха: «Анализ восприятия» и «Познание и ошибка», которые Г. Бар назвал «философией импрессионизма», перенеся на литературу периоды смены столетий, возникшие параллельно с его фотографическими попытками, которые стали новаторскими в плане развития моментальной фотографии конца столетия. Фото-эксперименты и создание теории восприятия и познания являются определенными выводами его исканий. Популярность его произведений говорит о важности тех вопросов, которые он поднимал своими работами. «Познание и ошибка» и «Анализ восприятия» Э. Маха являются основными философскими текстами периода смены столетий,

рассматривающими импрессионизм. «Анализ восприятия» Э. Маха вышел в 1885 году, и до начала следующего столетия оставался без внимания, как и многие другие его сочинения.

«Анализ восприятия» Э. Маха для Г. Бара является книгой, которая выражает ощущение, настроение мира нового поколения лучшим способом. На поверхность выходят и объединяются все разрывы, сталкиваются физическое или физиологическое, элемент и восприятие становятся единым. «Я» растворяется, и все становится лишь вечным потоком, который то кажется остановившимся, то течет быстрее. Все это движение цветов, тонов, теплоты, давления, пространства и времени, которые находятся на противоположных сторонах от настроений, чувств и воли» [26, с. 113]. «Анализ восприятия» Э. Маха у Г. Бара становится манифестом современности и импрессионизма. Философия импрессионизма довольно ярко проявила себя в европейской культуре. В России философская концепция В. В. Розанова в главном отражает концепцию импрессионистов к восприятию жизни, природы и общества. «Я пришел в мир видеть, а не совершать» [129]. Он считал, что «Философия – прибежище тишины и тихих душ, спокойных созерцательных и наслаждающихся созерцанием умов» [128]. Бесконечность мира, по мнению философа, имеет определенную форму, без которой бытие существовать не может, так как за пределами этой формы – небытие. Мир, по В. В. Розанову, вполне реален, события являются процессом, который изменяет форму этого бытия. Эти постулаты вошли в его первый крупный философский труд под названием «О понимании» (1886) и стали основой рассуждений на последующие десятилетия. Главное, что соотносится в философии В. В. Розанова с философией импрессионистов, – это особенное внимание к внутреннему миру человека. Многогранная личность, огромное количество форм и проявлений ее, тайна человеческой природы духа и сознания.

Необходимо отметить, что творчество В.В. Розанова представляет собой уникальный синтез разнообразных идей в отечественной культуре XIX–XX вв., что определяет интерес к нему различных исследователей. В то же время, по мнению историка русской философии В. Зеньковского, именно импрессионистская «философия мысли» В.В. Розанова более других повлияла на русскую философскую мысль и, отчасти, на литературный процесс в России конца XIX – начала XX вв. [7, с. 245–278]. Г. Федотов, один из философов Русского зарубежья, назвал «Опавшие листья» «плачем о России»: «Опавшие листья», быть может, не самое острое, но самое зрелое из всего, что написал В.В. Розанов, – осенняя жатва его жизни, уже тронутой дыханием смерти» [17, с. 300].

В литературной трилогии «Уединенное» (1912), «Опавшие листья, короб 1, короб 2 и последний» (1913, 1915) интересным образом соединены позитивизм, импрессионизм, религиозная философия. Сюжет книг основан на трагедии – «гибели друга». Книги пронизаны духовной болью, страданием оттого, что герой, увлекшись делом, которому посвятил жизнь, «недолюбил» тех, кто был с ним рядом. И теперь, когда близок финал, понимает, по сути, расчлняя свою жизнь на «листки», анатомируя их, скольких ошибок можно было бы избежать. Книги написаны в форме дневников, где каждый фрагмент высвечивает отдельные грани прожитой жизни, в стиле импрессионизма акцентируя внимание на впечатлениях, на эмоциях. Совокупность не связанных фраз, фиксация событий, мыслей, переживаний показывают важность повседневной жизни человека и наталкивают на рассуждения о категории времени. В. В. Розанов писал: «Смысл – не в вечном; смысл – в Мгновениях» [130], – это главная мысль его трилогии. Интересно сравнение М. Горького в письме к А. В. Амфитеатрову философской прозы В. В. Розанова с шоколадом: «...ломтики, «кусочки» мыслей, рождающиеся в душе человека... то есть, можно вкушать и наслаждаться отдельными записями, как дольками шоколада...» [6, с. 394].



Импрессионистический прием – отображать поток мыслей, точно акцентировать внимание на какую-то деталь, предмет, фразу был применён В. В. Розановым уже в таких работах как «Мысли и наблюдения», «Эмбрионы» и «Мимоходом». Попытка уловить и зафиксировать мысли в потоке, не столько для анализа, сколько для того, чтобы показать важность мгновения в системе бытия для В.В. Розанова является принципиально значимой. «Из безвестности приходят наши мысли и уходят в безвестность. Первое: как ни сядешь, чтобы написать то-то, – сядешь и напишешь совсем другое. Между «я хочу сесть» и «я сел» – прошла одна минута. Откуда же эти совсем другие мысли на новую тему, чем с какими я ходил по комнате, и даже садился, чтобы их именно записать [9].

Отдельно необходимо отметить отношение автора к читателю – В. В. Розанов, акцентируя внимание на субъективные впечатления, показывает максимальную интимность своих работ. Кажется, что его работы не предназначены для широкого круга читателей. Авторский монолог – основной тип его композиционно-речевой структуры в трилогии. Две книги «Опавших листьев» отражают «импрессионизм мысли», в них ярко выражены впечатления и четче отмечены отправные точки для рассуждений. Например, «картина рыжиков, груздей, яблок, капусты, белых грибов, испанских луковиц и брусники... И вдруг – икона! Немного странный видеоряд, а вывод дальше – «Полное православие!». В стилистическом плане «Опавшие листья» так же показывают близость к импрессионизму: фрагментарность, субъективизм, перечисления, попытка максимального описания действительности, фиксация чувств.

Образ листьев выбран не случайно, в данном контексте можно интерпретировать его как показатель угасания жизни с попыткой фиксировать фрагменты жизни, эмоции и размышления. Понять философскую сущность бытия – через эмоции, вызванные совершенно непостижимым образом, собранные далекие по смыслу и предназначению

вещи. Именно то «мгновение», о котором писал В. В. Розанов, и которое считал главной составляющей частью бытия: «Мгновения-то и вечны, а вечное – только «обстановка» для них...» [127]. Это философия мгновения и стремления передать поэзию простых вещей, связанных с человеком, его восприятием реальной действительности, попыткой осознать свое место в мире, влияние этого мира на него и определить свои возможности в деле создания этого мира.

В «Уединенном» есть рассуждения о смысле жизни и Боге, национальной самобытности культуры русского народа и собственном «я», о любви вообще и о роли семьи, о литературе и собственном творчестве. По мнению философа, творчество тех писателей достойно памяти и Вечности, кто богат «музыкой в душе». «Если ее нет, - то есть, гармонии в отражении действительности, - человек может только «сделать из себя писателя». Но он не писатель...». Леонтьев, Лермонтов, Достоевский, Некрасов, как считал философ, - это именно писатели с «музыкой в душе» [127]. Этот поистине дар «тайновидения, недоступный большинству», как писал П. Губер, имея в виду В. Розанова и его творчество, в действительности присущ импрессионистам в литературе, музыке, живописи – в любом из жанров искусства. Причем независимо от их родины – будь то Франция или Россия. «Музыка души», как философски заметил В. Розанов, или есть, или ее нет. Если «музыка души» звучит аккордом – значит, душа делится своим впечатлением от мгновения Вечности, используя другие средства.

Итак, импрессионизм может интерпретироваться как особое мировоззрение. Философия импрессионизма основана на субъективных чувствах и сосредоточена на текучести мгновения, на малейшей смене настроения. Основная категория – это категория времени, которая приобретает наивысшую точку выражения. Тем самым раскрывается категория вечности и меняется парадигма временных отношений.

Э. Мах как один из основоположников философии импрессионизма в своих работах акцентирует внимание на ощущениях, ставя их выше метафизических вопросов. В России подобная философия явственно прослеживается в творчестве В. В. Розанова и представляют собой образец литературного импрессионизма с основными постулатами: это и акцент на впечатлениях, реалистичность восприятия действительности и форма выражения, и структура предложений. Кроме того, в этих работах наблюдается импрессионистический подход к пониманию действительности, рассматривается дихотомия вечности/времени.

Импрессионистическое мировоззрение основывается на философии позитивизма, в частности на философию Э. Маха, на научно-технический прогресс и является итогом социокультурных изменений. Так как импрессионизм зародился на основе науки и исследований категорий пространства и времени Э. Маха, то акцентируется внимание на части, детали – в определенный отрезок времени. Философия мгновения, рассматривающая в первую очередь такие категории, как вечность, время, мгновенье, которые были актуальными в связи с новой культурной парадигмой и применялась через определенную технику писателями, художниками и музыкантами как основополагающее импрессионистическое видение окружающего мира.

Французские импрессионисты, создавая новые методы и приемы в живописи, определяли концепцию уникального и интересного мировоззрения, философия импрессионизма зафиксировала эти положения. Импрессионистическое мировоззрение возникло из философии и выразилось в искусстве. Оно подобно импрессионизму как художественному явлению имеет национальные особенности и характеристики.

## **Глава 2. Художественная рецепция импрессионизма в русской и западноевропейской культурах второй половины XIX - начала XX веков**

### **2.1. Характерные черты импрессионизма в живописи**

Общие черты импрессионизма непосредственно связаны с меняющейся ситуацией во всем мире: импрессионизм возник как отказ от прежнего мировоззрения, он есть первая точка отсчета нового искусства, своеобразный поворот, поиск для большинства художников. Он стал этапом, определившим их дальнейшую творческую позицию.

Художники-импрессионисты выступали за новые принципы восприятия окружающего мира. В результате выделяется несколько общих аспектов, отличающих импрессионизм и являющихся основой для национальных интерпретаций. В первую очередь речь идет о смене сюжетов живописи: за редким исключением все искусство импрессионистов обращено к современности. Художники находят образы своих произведений в привычной окружающей жизни: природа, специфические уголки города, кафе на бульварах, театральные репетиции. Любая работа импрессиониста – это кадр из окружающей действительности, отрывки из городской жизни, улицы городов или сцены деревенского быта с его постоянством, неизменностью уклада. Акцентируя внимание на преходящем моменте непрерывного течения жизни, в своих пейзажах, портретах, многофигурных композициях художники стремятся сохранить непредвзятость, силу и свежесть «первого впечатления», которое позволяет схватить в увиденном неповторимо характерное, не вдаваясь в отдельные детали. Изображая мир как вечно меняющееся оптическое явление, это течение «не стремится к подчеркиванию его постоянных, глубинных качеств» [82, с. 22]. Для более полного раскрытия сути импрессионизма следует обратиться к картине К. Писсарро «Площадь Французского театра». В ней отмечается отсутствие

какого бы то ни было сюжета, и вместе с тем можно понять, что для художника на первой позиции находится тема города, но не простого города, а одинокого, наполненного многообразием мимолетных событий. И в этом случае мы можем отметить, что в структуру пейзажа уже внесены некоторые компоненты бытового жанра. На картине изображена маленькая часть Парижа, и люди, которые здесь проживают, преисполнены заботами повседневной жизни. По крохотной городской площади, которая предстает взгляду художника из окна мастерской, ежедневно проходят десятки парижан: кто-то из них спешит на омнибус, кто-то просто идет по своим делам по мостовой, кто-то гордо восседает в экипаже, а вот пара останавливается под тенью густых каштанов, чтобы поговорить о своих делах. Множество человеческих фигурок попросту очерчено в картине, и даже если постараться рассмотреть их поближе, то ничего не выйдет из этой затеи, так как они словно исчезают, растворяются при близком рассмотрении. Но при этом в своей суммарной общности они придают картине особую живость и могут в полной мере передать «суетливость маленького уголка большого города» [72, с. 78].

Если пристальнее рассмотреть картину «Площадь Французского театра», то можно отметить в ней продуманность «непостроенной» композиции. Эта картина – воплощение наиболее яркого проявления архитектоничности композиционного решения, которое характерно для импрессионизма. В вертикальном и горизонтальном разрезах картина разбивается на несколько равных частей. Художник рассчитал, чтобы круглые кроны деревьев могли органично расположиться в четырехугольнике холста, в результате чего композиция приобрела особую ясность и устойчивость в своем равновесии. Особое внимание к пространству картины К. Писсарро может быть приковано в результате специфичной фактуры слоя краски: густая каштановая листва вынесена на передний план, при ее изображении автор постарался как можно более плотно изобразить

детали, добавив особой густоты, и можно сказать, что каштановые деревья изображены по большей части иллюзорно, но при этом подобный прием дал возможность ярко оттенить тонкую и достаточно прозрачную живопись на заднем плане. «Особый колорит придает картине ее достаточно бодрый и жизнерадостный настрой» [122, с. 78]. Часть городского пейзажа, изображенная К. Писсарро, показывает еще одну импрессионистическую особенность – отношение к цвету. Пейзаж буквально испещрен солнечными лучами.

Свет выступает в качестве одного из структурных компонентов. Здесь следует отметить особую позицию, которую заняли импрессионисты по отношению к выбору цвета и света в своих произведениях. «Писать – означает уловить особую гармонию, которая прослеживается между многочисленными соотношениями цвета, и развить эту гармонию впоследствии, используя в этих целях совершенно новую, отличающуюся своей оригинальностью логику» [86, с. 15]. На начальной стадии своего зарождения импрессионизм имел еще одно название, которое звучало как «хромантизм» (от греч. *chroma* – цвет). Импрессионистам в процессе их творческой деятельности удалось в максимальной степени обновить колорит, уйти от необходимости использования темных, земляного оттенка красок и покрывать холст отличающимися чистотой спектральными цветами, которые предварительно практически не подвергаются смешиванию на палитре. Импрессионисты определяют свет в виде непрерывной вибрации, созданной пульсирующими, характеризующимися своей шероховатостью мазками на поверхности холста [105, с. 78]. Свет и тень здесь выступают в качестве особого цветового соотношения. Эти два компонента не демонстрируют свои различия в соответствии с уровнем общей интенсивности, а отличаются друг от друга в соответствии со своей тональностью, тень в этом случае выступает в качестве цвета как света, но характеризующегося своей приглушенностью. Таким образом, свет и тень

играют роль взаимного двухтонального соотношения. «Чувствовать красоту краски, света – вот в чем художество выражается; немного, но правдиво, верно брать, наслаждаться свободно; отношения тонов. Тона, тона правдивей и трезвей – они есть не что иное, как содержание. Для каждого тона должен быть подобран особый и сюжет» [118, с. 67], – отмечает в своих работах К.А. Коровин.

Во второй половине XIX века старшее поколение художников-пейзажистов предпочитало писать, находясь при этом на природе, но используя систему, разработанную для закрытого помещения, что вызывало определенную сложность и требовало новых правил в живописи: «К. Коро, принимаясь за каждое свое творение, работу, начинает с прорисовки теней, в структуре живописи старается отыскать форму, а уже затем, словно почетный гость, приходит и сам свет» [81, с. 129]. Свет стал основополагающим аспектом в живописи. По мнению Э. Мане, «каждый импрессионист избирает в качестве персонажа своих произведений свет, именно он предстает перед художником и зрителем в роли основного компонента структуры образа, является субстанцией, образующей форму» [173, с. 56]. Кроме того, художник отметил, что в качестве приоритетных компонентов изобразительного искусства в данном случае выступают цвет и фактура живописи. В этом контексте сюжет и свет приобретают равные права. Особое отношение к цвету требовало работы на пленэре. «Всё многообразие картин, которые были написаны в условиях мастерской, не сможет затмить по своей стоимости одну картину, которая была написана на пленэре» [212, с. 9]. Пейзаж импрессиониста представляет собой картину, на которой изображен определенный мотив, и в процессе передачи этого мотива художник вкладывает в свою работу особую эмоциональную сущность. Кроме того, импрессионисты в своей творческой деятельности обращали пристальное внимание на передачу особого характера взаимоотношений, складывающихся между самим предметом

и его окружением. В качестве объекта их пристального внимания и исследования выступали характерные особенности, присущие изменению цвета и тона предмета в условиях претерпевающей изменения среды. С этой целью использовалось несколько подходов для написания одного и того же мотива. После того как в структуру теней и рефлексов был внесен чистый цвет, импрессионистам удалось практически удалить из своей палитры краски темных и черных цветов [83, с. 12].

В данном случае следует обратить особое внимание на одно из существенных открытий, сделанных в рамках химической науки, автором которого стал М. Э. Шеврёль, с 1828 по 1830 годы работавший директором гобеленовой фабрики. Он издает записки «О законе одновременного контраста цветов и ассортимента окрашенных предметов, рассмотренных при помощи этого закона относительно живописи», а затем в 1864 году выходит в свет его работа «Цвета и их применение в производственном искусстве при помощи хроматических кругов». М. Э. Шеврёль в процессе своей научно-исследовательской деятельности открыл явление, в рамках которого находящиеся друг с другом предметы противопоставляются друг другу, и, в конечном итоге, оно получило название «закон одновременных контрастов цветов». После открытия этого закона появилась возможность для определения характера изменения цвета одного предмета в ситуации, когда он находится рядом с другим цветным предметом, и на основании этого был сформулирован вывод, согласно которому каждый предмет стремится передать свой цвет другому. Если два разных предмета имеют одинаковый цвет, то при их взаимодействии, при их нахождении рядом друг с другом они общий цвет приглушают.

Для написания своей картины «Дама в саду» К. Моне использовал утренние часы, так как именно в этот отрезок суток отмечается максимально четкое разделение теней, которое нельзя увидеть в полдень, наполненный



солнцем и зноем. Кроме того, именно в утренние часы все краски демонстрируют максимально полное сохранение своей яркости и чистоты.

Согласно ключевому замыслу К. Моне, он предоставляет зрителю возможность акцентировать внимание на контрастах света и теней. Таким образом, фон темной стены тополей используется для изображения сверкающих, преисполненных солнечным светом пятен – юного цветущего деревца. Затем, продвигаясь в глубину картины, можно увидеть другое световое пятно, а в левой части полотна видны очертания фигуры молодой женщины, которая одета в голубое легкое платье. В своем стремлении к достижению максимального эффекта для передачи особенностей освещения К. Моне использует отдельный прием: вокруг предметов он при помощи красок словно сгущает тени. Чтобы максимально полно передать весь высокий уровень интенсивности имеющегося освещения, К. Моне использует чистый цвет. В ходе применения этого приема художник для прорисовки солнечной стороны клумбы использует яркую киноварь, а для того, чтобы изобразить затененную сторону клумбы, он применяет более холодный краплак [31, с. 143]. Используя аналогичный принцип, художник осуществляет дифференциацию зелени. В результате пристального внимания, обращенного на исследование природы, К. Моне начинает использовать множество зеленых оттенков. Как отличительную особенность рассматриваемой картины следует отметить ясность и одновременную строгость ее композиции. Пространство пейзажа характеризуется нечеткостью построения.

Следующей характерной особенностью выступают перспектива, центральная система на структуре холста. Предпосылкой для утверждения нового порядка построения образа стал тот факт, что живопись прошла период обновления художественного языка. Импрессионисты впервые начали совершенно инновационным образом видеть картину как фрагмент, Э. Дега писал: «подсмотрели сквозь скважину

замка, и все это, в конечном итоге, пришло на замену традиционного представления о композиции, выступающей в качестве особой замкнутой системы образов, отличающихся своей целостностью» [151, с. 43]. Фактор «незаданности» кадра отличается своим закономерным характером: значение отдельного фрагмента становится целостным и типическим. Кроме того, может наблюдаться факт отсутствия центральной системы образов, так как некая отдельная деталь, какой-либо несущественный образ приобретают характер ключевого компонента в структуре композиции. В конечном итоге изображение начинает отличаться своей децентрализацией, используются необычные ракурсы, оси композиции также смещаются, композиционные части отличаются особыми произвольными срезами, что также можно сказать о предметах и фигурах, присутствующих в картине непосредственно.

Импрессионисты, отталкиваясь от имеющегося художественного опыта, принимают решение о том, что отсутствует необходимость использования традиционной системы перспективы, которая в течение более чем четырех столетий признавалась единственно возможной в искусстве Европы. Импрессионисты отрицают неподвижность и уникальность проекционного центра, так как он вступает в противоречие с естественным восприятием пространственной сущности. В определенных ситуациях художники прибегают к приему, когда применяется параллельная перспектива. Существует еще один метод, согласно которому используются эффекты, подразумевающие резкое усиление прямых перспектив; используется также прием, когда вертикальные оси наклоняются относительно разворота плоскостей к первой части композиции.

Для того чтобы опровергнуть антропоцентрическую концепцию искусства, которое сформировалось на территории Европы, представители импрессионистского течения в первую очередь смогли найти средства для получения свободы художественного видения. «Это отвергает

необходимость существования какой-то определенной центральной точки зрения художника, в конечном итоге подчиняющей себе все изображение и определяющей автора в качестве творца видимого мира» [37, с. 34]. В результате формируется черта, которая выделяет импрессионизм, и она заключается в отсутствии композиционной заданности, так как в этих работах одна - несущественная деталь может заслонить все основное. Кроме того, работы отличаются тем, что в них нет традиционного разделения изображения на фон и основной предмет, все композиционные элементы обладают равными правами, в результате чего основной образ может быть практически полностью поглощен картиной пейзажа или растворен в его структуре.

В процессе написания своих картин живописцы-импрессионисты стали использовать прием, предполагающий фиксацию мгновения. В конечном итоге подобная ситуация обусловила то, что произошла некоторая перестановка акцента, так как то, что ранее бы было воспринято как этюд или заготовка, с этого момента начало выступать в качестве цели их живописной деятельности. Теперь импрессионисты стремились к тому, чтобы использовать все имеющиеся возможности, для того запечатлеть быстро переходящие оттенки света, создающие в конечном итоге стремительно изменяющееся освещение. Благодаря использованию этой методики темпы творческого процесса также были изменены, поскольку требовалось писать максимально быстро. В результате живопись импрессионистов стала отличаться своей высокоподвижной импульсивной фактурой. Суть этого творческого процесса – создание единого образа природы, который складывается в какой-либо определенный момент времени. При этом художники стремились к тому, чтобы в процессе работы обеспечить воссоздание обобщенного мгновения, в структуре которого можно выявить определяющие черты некоего конкретного промежутка времени. Художники-импрессионисты стремились наиболее естественно и

искренне отразить в своих работах окружающий мир и повседневную действительность в беспрестанной подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления.

Еще одна особенность импрессионизма заключается в правилах нанесения краски. Импрессионисты выработали уникальную технику нанесения мазка на холст. По мнению Е.Л. Фейнберг и Ю.И. Гренберг, «образ предмета может быть передан путем непосредственного повторения последовательных светотеневых и цветовых наблюдений натуры без систематизации их, без установления основных закономерностей, вообще без мыслительной абстракции» [341, с. 206–207].

Импрессионистический метод – метод, при котором художник как бы уходит в область непредвзятых наблюдений, «в моторный способ их передачи, где вкус и навык отданы на службу мгновенному впечатлению» [141, с. 207]. Процессы памяти и мышления в момент художественного творчества задействованы минимально. Импрессионистическая техника нерегламентирована, спонтанна, непосредственна.

Таким образом, выделяются четыре основных принципа живописи импрессионизма, которые являются основой этого направления: смена сюжетов, смещение перспективы, новая техника, основанная на научных открытиях современности, и особое отношение к цвету и свету. Также при изучении импрессионизма необходимо рассматривать национальные особенности, которые показывают основные пути развития этого направления в той или иной стране.

Национальные особенности трансформируют импрессионизм, изменяя его, поэтому не следует рассматривать импрессионизм в одних странах как результат подражания или следования моде в других. Даже наличие сильного внешнего влияния не объясняет появления этого художественного направления, скорее определяющим фактором является социокультурная

обстановка в каждой стране. Различия, характерные для культуры разных стран, их цивилизационного выбора, иногда бывают довольно существенны, но общая для импрессионизма философия, заложенная французскими основателями этого направления, находит свое отражение во всех видах искусства: литературе, музыке, живописи. Не исключением стала и Россия, чье искусство имело тесные связи с европейским. Данная тенденция не стала, калькой, подражанием в смысле примитивного следования канонам модного стиля. Импрессионизм в культуре российских писателей, художников, композиторов стал органичным «ключом», приемом в творческом отражении российской действительности конца XIX – начала XX веков.

В Новое время формируется определенная общность исторической и культурной жизни всех стран. Единство историко-художественного процесса европейских стран Нового времени обусловило общность проблем, решаемых искусством. Необходимо отметить, что на импрессионизм в большей степени повлияли тенденции, которые были актуальны в том или ином государстве: во Франции это была барбизонская школа, в России предшественниками импрессионизма были передвижники, а в Германии и Скандинавских странах – последователи натурализма. Отталкиваясь от академической школы и создавая свою картину мира, которая в большей степени соответствовала новой жизни, по-другому расставляя акценты, искусство импрессионистов обращало внимание на окружающий мир.

Во Франции, где произошло зарождение импрессионизма, критик Ж. Лафорг одним из первых писал о нем: «Импрессионист видит и изображает природу, как она есть, т. е. исключительно красочными вибрациями. Рисунок, свет, объем, перспектива, светотень – все это детская классификация. На самом деле все определяется вибрациями цвета и должно быть отражено на полотне вибрациями цвета» [30, с. 5]. Это высказывание стало основой для различных интерпретаций и определило вектор

направления дальнейшего развития импрессионизма, переходящего в постимпрессионизм.

Основателем и идейным вдохновителем импрессионизма можно считать Э. Мане, а самым ярким последователем, который посвятил импрессионизму свою жизнь, – К. Моне. Центральными фигурами французского импрессионизма считались О. Ренуар, Э. Дега, А. Сислей, К. Писсарро, Ф. Базиль, П. Сезанн и Б. Моризо.

в России его внедрение происходило благодаря художникам, изучавшим французское искусство. Одним из наиболее влиятельных художников того времени был И.И. Левитан, посетивший Парижскую всемирную выставку 1889 года. По мнению С. К. Маковского, он стал «вдохновителем русского Барбизона» и «под влиянием импрессионизма достиг многого в области чисто живописного мастерства» [97, с. 55]. В 1895 году И.И. Левитан создает картины не в передвижническом смысле, а действительно «куски природы», как провозгласил импрессионизм.

В среде пленэристов Москвы, являвшихся членами Союза русских художников, можно было встретить многообразие позиций, касающихся современного французского искусства. Большинство членов этого союза в течение сравнительно небольшого временного отрезка, с 1890 по 1900 годы, посетили Париж. Для каждого из них подобное посещение имело особое, высокое значение. Значительные впечатления от посещения Франции, Парижа прослеживаются в творчестве таких видных деятелей русского живописного искусства, как С.А. Виноградов, С.Ю. Жуковский, А.В. Средин, Л.В. Туржанский. Каждый из перечисленных деятелей искусства с особо тщательным и пристальным вниманием занимался изучением окружающей действительности, кроме того, каждый из них демонстрировал высокий уровень культуры живописи.

Своеобразие импрессионизма в России заключается в некоторых отличиях с истоками, причинами возникновения самого явления и его

развития с импрессионизмом во Франции. Например, Д. В. Сарабьянов, анализируя специфику проявлений русского импрессионизма в разных жанрах искусства, назвал «культ этюда» одним из способов взорвать традиционное художественное мышление. Исследователь отмечал еще две особенности импрессионизма в России. Это стремление показать неприметные, неяркие, на первый взгляд, места, тем самым открывая искусственному зрителю, читателю «уединенные уголки, далекие северные губернии» для наслаждения «резервом красоты», чтобы одарить радостью познания естественной, природной красоты. Третья особенность, как считает Д. В. Сарабьянов, – традиционность в выборе образов, тем, идеи и деталей.

Кроме того, в произведениях русских импрессионистов отмечается углубленность в провинциальный мир, деревенскую тематику, увлеченность пейзажами, как в литературе (И. А. Бунин, К. Д. Бальмонт), так и в живописи (К. А. Коровин, В. Э. Борисов-Мусатов, И. Э. Грабарь) или музыке (А. Н. Скрябин). Французские импрессионисты в темах своего творчества более предпочитали урбанистическую культуру, акцентируя внимание на чувствах.

«Русский импрессионизм» в живописи – понятие условное в силу того, что русские художники использовали приемы импрессионистов как инструмент, не делая направление в искусстве и соответствие его принципам, самоцелью. Однако чаще всего с импрессионизмом в России связывают имя К. А. Коровина. Солнце и свет – главные детали его картин, которые вызывают ощущение восторга перед жизнью и ее проявлениями. Он писал: «... я люблю... искусство, дружбу, солнце, реку, цветы, смех, траву, природу, дорогу, цвет, краску, форму...» [79]. К. К. А. Коровин отрицал свою приверженность к какому-либо «изму». Художник, правда, признавался, что у импрессионистов нашел «то самое, за что так ругали меня дома, в Москве» [76]. Выбор пути в творчестве К. А. Коровина объясняется характером и темпераментом его личности. «...Нужен свет – больше отрадного, светлого...» – и первые его картины: «В

лодке» (1888), «Настурции» (1888), «За чайным столом» (1888) – полны цветовой палитрой мира. Импрессионистический выбор и использование цвета, красочного мазка.

Еще один художник, который использовал импрессионистические тенденции - В. Э. Борисова-Мусатов. и чувственность в настроении и передаче впечатления – все имеет место. Он создает уникальный художественный мир, новый, в котором повседневность и суэта тяготят, создают дискомфорт, а импрессионистические приемы помогают отразить это настроение. И при этом дух или человек не противопоставлены миру, а являются частью его, частью его цветовой гаммы. Человек на полотнах В. Э. Борисова-Мусатова – один из элементов нераздельного целого. Импрессионисты на полотнах фиксируют мгновение, освещают, делая зримым его для любого. У художника преобладал интерес к импрессионизму, примером чему служат такие его работы, как «Маки в саду» и «Майские цветы», написанные в 1894 году. Искусствовед А. А. Русакова так писала о работе «Маки в саду»: «Этот этюд, такой чистый по цвету, – работа импрессионистическая не столько по внешним приемам письма, сколько всем выраженным в ней восприятием и ощущением окружающего» [132, с. 23]. «Маки в саду» – солнечные лучи растворяют в себе растения, тени пишутся градациями голубого, лилового, синего» [84, с. 241]. Работа «Майские цветы» написана на пленэре. В картине улавливается и увлечение декоративными моментами, что проявляется в узорчатости цветущих вишневых деревьев, в ритмическом обыгрывании чередования их крон со светлыми пятнами одежды девочек. Толчком к дальнейшему развитию творчества В. Э. Борисова-Мусатова послужили парижские впечатления. Он писал об этом: «Мои художественные горизонты расширились, многое, о чем я мечтал, я увидел уже сделанным, таким образом я получил возможность грезить глубже, идти дальше в своих работах» [275, с. 27]. По-своему претворяя и перестраивая приемы



импрессионизма, художник в дальнейшем перешел к особой, декоративной живописи. В.Э. Борисов-Мусатов, как отмечал Я.А. Тугендхольд, «был одним из первых и наиболее последовательных наших импрессионистов – и одним из первых преодолел импрессионизм во имя созерцания, более обобщенного и лирического» [151, с. 128]. В целом можно наблюдать интерес к импрессионизму, к его технике, мировоззрению, особому отношению к перспективе, цвету, выбранному сюжету, изучив которые, В.Э. Борисов-Мусатов определил свой творческий путь уже вне этого направления.

Для Германии, как и для России, импрессионизм явился направлением, занесенным из Франции, поэтому о его рецепции можно говорить уже при его появлении в художественной культуре. Появление и развитие импрессионизма в Германии было сопряжено с рядом особенностей, отличающих ее национально-художественную и социокультурную ситуацию от культурных тенденций Франции. Ф. Меринг в «Историко-литературных очерках» выявил внутреннюю связь между экономическим, политическим и культурным развитием эпохи. Он утверждал, что буржуазия в эту эпоху уже не в состоянии создать большое искусство, он был склонен видеть в натурализме последнее слово умирающего буржуазного класса, «рабское подражание природе, ведь он беспомощен по отношению к каждой общественной проблеме» [203, с. 17–63]. В дальнейших работах видно его разочарование в перерожденных направлениях натурализма – импрессионизме и символизме.

Вторая половина XIX века в Германии – это период натурализма, который к началу XX века начал изживать себя, сменившись импрессионизмом, неоромантизмом и экспрессионизмом. Импрессионизм воспринимался конечной точкой искусства, крайней степенью воплощения смены столетий, он был скорее мироощущением, чем искусством.

Как направление в живописи он впервые появился в Веймарской художественной школе, созданной К.А. Саксен-Веймар-Эйзенахским, где одним из преподавателей был Э. Хейльбут, который сыграл большую роль в распространении импрессионизма в Германии. Помимо работы в художественной школе Э. Хейльбут был главным редактором журнала «Искусство и художники», где выражал свою позицию относительно современных художественных направлений. Он был первым, кто написал статью на немецком языке о творчестве К. Моне, в его коллекции находились три картины этого художника. У А. Воллара он так же приобрел картину Э. Дега, три картины П. Сезанна и вместе с картинами Г. Курбе, К. Коро и Ж.Ф. Милле создал небольшую выставку, которая повлияла на творчество некоторых немецких художников. Т. Хаген, возглавлявший художественное отделение в Веймарской художественной школы с 1876 по 1881 годы, обращаясь к разным художественным стилям в ранний период творчества, открывает для себя импрессионизм, следуя ему до конца своей творческой карьеры. Работы «Семья художника», «Урожай картофеля», «Осенний лес», «Лесной пейзаж» являются образцом немецкого импрессионизма. Его ученик К. Рольф, под впечатлением от работ К. Моне создает работу «Улочка в Эрингсдорфе», в которой прослеживается импрессионистическое отношение к цвету, свету, к построению композиции, выполненной в технике широких мазков.

Еще одним художником-импрессионистом, учившимся у Т. Хагена, был Л. фон Глейхен-Руссвурм. В качестве примера можно рассмотреть его картину «Дворцовый сад в Боннланде», написанную в 1897 году, которая манифестирует свет: яркие солнечные лучи, просачиваясь сквозь листву, создают оригинальное цветовое сочетание на земле. В центре картины сидит девушка; находясь в тени деревьев, она практически сливается с природой, а ее яркая шляпка совпадает по цветовой гамме с пятнами на земле. Работа выполнена импрессионистическими, размашистыми мазками. В подобной же

манере написаны и другие его работы, такие как «Пейзаж летом с запряженной лошадьми каретой», «Отбеливание тканей», серия картин, посвященная окрестностям Боннланда. Необходимо отметить, что в веймарской школе учился один из наиболее ярких немецких импрессионистов М. Либерман. В его работах нет ни исторических, ни драматических сюжетов, на своих полотнах он изображал окружающий его мир. Он часто путешествовал, рисовал занятых повседневным трудом ремесленников и крестьян, изображал природу и быт Германии. Особый акцент М. Либерман ставил на взаимодействии света и цвета, он использует цветовые приемы импрессионизма, проводил эксперименты со световой живописью. Его импрессионистический период начался летом 1880 года, в месте под названием Донген, когда он написал серию работ, где главным сюжетом был цвет, световые пятна, пронизывающие листву деревьев солнечные лучи. Эти работы выставляются в Париже, после чего его признают импрессионистом и он все дальше и дальше отходит от классической голландской живописи. «Палитра Либермана становится светлой и радостной в передаче красок солнечного летнего дня. Световая моделировка сменяется цветовой. Наблюдаемые на природе рефлексы обретают динамику, отражая неуловимое и изменчивое взаимодействие света и цвета» [65, с.78].

Его картина «Аллея попугаев в амстердамском зоопарке» 1902 года наполнена ярким светом: солнечные пятна, особое нанесение мазков – привносит ощущение движения воздуха, видна попытка соединения динамики и статики, яркого солнечного света и тени.

Произведения импрессионистов в большей степени находились в частной коллекции супругов Бернштейн, в галерее Ф. Гурлитта, в ресторане «Permanenten» и уже в 1891 году работы импрессионистов были представлены на Третьей международной ежегодной выставке в Мюнхене.

Еще одним оплотом французского импрессионизма была Дрезденская академия, где с 1878 по 1889 годы преподавал еще один последователь импрессионизма – Г. Кюль, а с 1896 года к нему присоединился и К. Банцер, который обучал молодых художников импрессионистической технике.

В. Лейбль примерно к 1890 году в своем творчестве максимально приближается к импрессионизму, к этому периоду вокруг него формируется группа художников, следовавших основным принципам живописи, которые включают в себя совокупность идей реализма, импрессионизма и барбизонской школы, где важным является не содержание, а форма, живописное отношение к реальности и внимание к свету и тени. В. Лейбль пишет: «...По моему принципу, речь не о том, что «как» является главным... но о том, что «как» и является тем самым, что, во-первых, изначально понимают очень немногие, а во-вторых, что практически невозможно описать...» [193, с. 169]. Живопись В. Лейбля повлияла на восприятие импрессионизма немецкими художниками.

В целом, выявляется общая заинтересованность импрессионистической живописью, в то же время имеется некоторая растерянность в том, как интерпретировать данное направление. Можно утверждать, что для большинства немецких художников второй половины XIX века импрессионизм был возможностью оживить искусство. Внимание на французскую живопись не привело к калькированию, а породило новый интересный феномен, показавший уникальность немецкой культуры.

По убеждению Б. Вальдельфельса, «сравнение различных культурных аспектов не означает сравнения культур в целом, ведь культурные миры состоят из имплицитных и селективных указательных взаимосвязей» [211, с. 89]. Художники из России в процессе своей творческой деятельности воспринимают в качестве фундаментальной основы импрессионизма не стремление к изменению искусства путем реализации провокационных идей, они стремятся на своих полотнах во всей красоте и силе изобразить

свет и цвет. Как отмечает в своих размышлениях И. Грабарь, «импрессионизм оказал существенное воздействие на художников, которые все еще продолжали писать отличающиеся своей случайностью и пикантностью вырезки природного мира, а кроме того, он в некоторой мере отразился и на искусстве тех художников, кто с большим предпочтением относился к картинам, нежели к отдельным вырезкам природы» [48, с. 130]. Стремясь к выявлению смысла открытий, сделанных импрессионистами в структуре российской живописи, И. Грабарь подчеркивает, что особая значимость импрессионизма заключается не в его характерных особенностях, которые были ему присущи в 1860-х годах и которые до настоящего времени сохраняют за ним простое прозвище, невзирая на тот факт, что уже достаточно долгий период он находится за его границами; не в склонности к быстрой смене впечатлений и не в одной отрывочности, эскизности, неясности его главная суть и даже не в пристрастии к световым задачам, а в выдвинутом принципе многокрасочности [96, с. 5].

Обратившись к точкам зрения других авторов, можно отметить, что присутствует своеобразное развитие схожих положений. В частности, проанализировав высказывание, которое сделал относительно данного вопроса С.К. Маковский, можно отметить, что, по его мнению, В.И. Суриков, В.А. Серов, К.А. Коровин и И.И. Левитан есть не кто иные, как «новаторы переходной эпохи». Также он акцентирует внимание, что на И.И. Левитана французский импрессионизм оказал влияние, представляющее собой своеобразный толчок, который в конечном итоге позволил ему выработать свой, характерный только для него язык. В структуру импрессионизма И.И. Левитана была интегрирована русская основа, которая заключалась в лирическом переживании родного затишья в деревне [98, с. 87]. Как отмечает С.К. Маковский, влияние импрессионизма прослеживается «в зарисовках и нанесении красок в экзотических панорамах Василия

Верещагина, что позволяет ему передать блеск южных, ослепляющих своей силой и мощью полдней, используя в этих целях всю силу и мощь контрастных светотеней: хромофотография, не живопись... Я уже не раз упоминал о том, что импрессионистическая солнечность прослеживается также и в ранних работах В.А. Серова, К.А. Коровина, М.В. Нестерова» [97, с. 87]. Русские художники плавно изменили технику, сменили ракурс, который с появлением импрессионизма мог быть смещенным, перспектива теперь не играет такой роли, как раньше, но сюжет, относящийся к сельской жизни, имел скорее спокойно оптимистические настроения. В.А. Филиппов считает, что импрессионизм в русской живописи в своем более чем вековом течении смог преодолеть две основные черты исторической ограниченности его французского варианта: утрату материальности и монументальной картинной формы. Жизнестойкость импрессионизма в русском искусстве объясняется его возможностью сохранять празднично-оптимистический тонус [159, с. 53].

Высокие параметры устойчивости видения, замедленность восприятия обусловили тот факт, что формы русского импрессионизма отличались своей материальностью, вещественностью и предметностью. В структуре русского импрессионизма движение в большинстве случаев рассматривается в виде физического акта, не утрачивается значимость пространства, пространственной протяженности и далекого вида. Особенности, острохарактерные черты в художественной деятельности русских импрессионистов возникают в результате смешения жанров [39, с. 78]. В силу того что в структуре русского импрессионизма присутствует высокий уровень жанровой определенности, отмечая тот факт, что человек и природа здесь сливаются воедино, создаются вместе с тем необходимые условия для сохранения их определенной автономности. В структуре русского импрессионизма можно выявить человеческую самооценку, которая основывается, прежде всего, на реалистической образной концепции,

а в некоторой мере – на романтической. Следует отметить насыщенность русского импрессионизма, множество романтических интонаций, более того, в нем максимально ярко проявляются также национальные романтические тенденции. Структура творческого метода русских художников, которые в рамках своих творческих исканий проходят и через импрессионистское течение, отличается меньшим объемом аналитических основ в сравнении со структурным строением творчества французов. Проявления рационализма здесь отмечаются уже на этапе замысла.

В рамках творческой деятельности русских художников импрессионизм выступил в качестве этапа, который они через тот или иной временной промежуток все же преодолевали, таким образом, во всей красе демонстрируя характерные черты русского пути творческих исканий. Русский импрессионизм отличается спокойствием, некоторой статичностью, а также отсутствием стремления акцентировать все внимание на изменчивости времени.

Впервые высокую оценку творчеству импрессионистов среди московских художников дал И.Э. Грабарь. В своих творческих художественных исканиях И.Э. Грабарь демонстрировал большую склонность к позднему импрессионизму, а также в некоторой части – и к неоимпрессионизму [156, с. 161]. Как живописец он старался впитать инновационные явления, прослеживавшиеся в живописи Франции, но при этом одновременно выступал в качестве критика, проводил подробное изучение и анализ многообразия тенденций, которые наблюдались в современном искусстве. В картине «Февральская лазурь», написанной И.Э. Грабарем в 1904 году, присутствует замена далекого вида передачей преимущественно первого плана. Он занят изображением берез, за стволами которых виден дальний план, замыкаемый рощей, а в просветах многочисленных ветвей – лазурь неба, являющаяся, как и роща, фоном для главного изображения. Вместо прежнего господства общего – пространства

и воздуха, которому были подчинены частности – «предметы», здесь они господствуют над общим, над пространством. Вместо далекого вида перед нами изображение, взятое «вплотную» [48, с. 161]. И.Э. Грабарь писал: «...я прорыл в глубоком снегу, свыше метра толщиной, траншею, в которой и поместился с мольбертом и большим холстом, для того чтобы получить впечатление низкого горизонта и небесного зенита» [50, с. 147]. При этом березы заняли все пространство переднего плана. Пейзаж, как сказали бы мы после опыта кино, был взят «крупным планом». Он стал более «предметным». Предметы, в данном случае – березы, их расположение и ракурсы строят и определяют для нашего зрения пространство. В связи с этим меняется и характерная для импрессионизма фрагментарность изображения. Господствуя над пространством, «предметы» природы сохраняют невесомость и «воздушность», которые были им присущи в импрессионизме.

Для изображения предметов и воздуха И.Э. Грабарем принято решение воспользоваться не цветовым тональным пятном, а нанести множество мелких отдельных мазков. В «Февральской лазури» для изображения стволов берез использованы желтые, розовые, белые, красноватые мазки. При помощи аналогичных мелких разноцветных мазков удалось передать и небесную лазурь «со всей градацией голубых – от светло-зеленого внизу до ультрамаринового наверху» [51, с. 147].

Рассмотрев русский импрессионизм, мы отмечаем, что ему присущи разнообразные индивидуальные черты, высокий уровень импульсивности, отсутствие системности в творческих исканиях, высокий уровень прерывистости, а также отсутствие особой последовательности в рамках его развития. Кроме того, отличительной особенностью русского импрессионизма выступает то, что здесь нет какой-либо единой, нарастающей со временем традиции живописи, отсутствует также и некая импрессионистическая форма, особая художественная среда, которые смогли



бы в конечном итоге стать сдерживающим фактором, затормаживающим процесс развития этого течения художественной мысли.

Одна из ярких отличительных черт немецкого импрессионизма заключается в обращении к социальной тематике: не просто показать фрагмент действительности, увлекшись игрой солнечного света, но и параллельно обратить внимание на общественные проблемы, осветить вопросы и ситуации человеческого существования в Германии XIX–XX веков. Например, Г. Кюль на картине «Детский дом в Любеке» изобразил потертые стены, старую сломанную мебель и четырех девочек за шитьем. Еще одна его подобная работа – «Дом престарелых в Любеке», – не менее удручающая, хоть и наполнена солнечным светом.

Вторая отличительная черта – это цветовая гамма. Ютта Хюльзеви-Йонен отмечает следующее: «Французский импрессионизм – это светлая живопись. Для французов во главе угла стояли дробление формы и измельчение цвета, крайне важны были состояния атмосферы, игра света и тени, изменения цвета предметов под влиянием дневного света. Для немецких импрессионистов неизменно важную роль играет композиция картины, живопись решает формальные задачи, она по сравнению с французской оказывается более индивидуалистичной, плоской и куда более темной» [190, с 145].

Необходимо отметить, что импрессионизм неоднозначно оценивался современниками. Так, на протяжении жизни у одного и того же художника встречаются противоположные рассуждения об этом направлении. Урбанизация с ее темпами жизни, постоянно меняющаяся политическая обстановка, отсутствие стабильности, поиск нового приводили к регулярному пересмотру целей искусства. Импрессионизм в данном контексте был предметом рефлексии и показателем отношения художника к окружающему миру – как только ориентиры менялись, менялось и направление в творчестве. Поэтому чаще всего он был только периодом,

как попытка осмысления нового исторического этапа. Например, подобную перемену можно наблюдать в творчестве П. Модерзон-Беккер. Немецкая художница входила в ворпседовский кружок, чьи основные принципы были схожи с импрессионистическим видением живописи, что подтверждает выражение одного из основателей Ворпседовского кружка О. Модерзона: «живопись означает видеть, чувствовать, делать. Это все. И чем короче этот путь – тем лучше» [210, с. 29]. Передача увиденного через призму субъективного эмоционального ощущения, где «все решает настроение» [205, с. 63]. Ворпседовский кружок перекликался с импрессионизмом, многие его художники применяли некоторые приемы этого направления. П. Модерзон-Беккер так же перенимала этот опыт, и в 1900 году она отправилась в Париж, где проходила Парижская всемирная выставка, в этот период она знакомится с П. Сезанном, который значительно повлиял на ее творчество. Она видит импрессионистические идеи через призму его представлений об искусстве, применяет его концепты в своих работах. Значимым становится его выражение: «Не существуют ни линии, ни формы, есть только контрасты. Эти контрасты порождаются не черным и белым, а цветовым ощущением. Форма создается точным соотношением тонов. Когда тона сопоставлены гармонически и без упущений, картина создается сама собой» [166, с. 14]. В это же время она пишет своему мужу: «Линии на самом деле противоречат природе, в реальности их нет» [185, с. 97]. П. Модерзон-Беккер в это время создает ряд работ, максимально приближенных к импрессионизму, в которых она ставит задачу воссоздать реальность с помощью цветовых и световых решений. Со временем она отстраняется от импрессионизма и снова возвращается к линии, уже считая ее важным элементом, в то время она пишет Б. Хётгеру: «Я очень много работала этим летом, но сомневаюсь, понравится ли Вам что-то. Мои идеи остаются прежними, но стал отличаться способ. Я хочу выразить стремительный, мощный, глубокий захватывающий цвет. Мои парижские

работы слишком пустые, они являются реакцией на беспокойное, лишенное глубины время и являются просто впечатлением. Я хотела победить импрессионизм, пыталась забыть его. Но потерпела поражение, получив только переработанный, измененный вариант импрессионизма» [184, с. 30]. В своих художественных поисках она приходит к творчеству В. Ван Гога. Тем не менее она не отрицает важности импрессионизма в первую очередь как отказа от академического искусства. Она пишет: «Мы в Германии слишком привязаны к прошлому. Все немецкое искусство погрязло в рутине. Я больше ценю свободную личность, способную сознательно отойти от традиции» [184, с. 74]. Однако «немецкий дух» повлиял на ее творчество, и выразился в гуманистических ценностях, попытке обратить внимание на социальные вопросы через искусство, пессимистическом, немного трагичном окрасе ее живописи.

Этот переход от импрессионизма к экспрессионизму комментируется многими исследователями, например: «Отказ от пассивного изображения природы в духе импрессионизма, теперь упор делался на внутреннюю эмоциональную силу, отражаемую с помощью ярких цветов и «грубо» упрощенных форм» [410, с. 9]. Творческий путь П. Модерзон-Беккер показателен для художников второй половины XIX века – постоянный поиск новых приемов, эксперименты как с техникой, так и с сюжетами, желание выразить свое мировоззрение. Импрессионизм в данном случае встает в один ряд с другими направлениями, дополняющими друг друга и показывающими неоднородность культуры Европы того времени.

Итак, в немецкой живописи акцент был сделан на технические особенности импрессионизма, он более экспрессионистичен, тяготеет к сюжету и поднимает социальные вопросы. Национальные особенности русского импрессионизма в живописи – это меньшая динамизация, преобладание спокойных, деревенских мотивов, цветовая гамма более приглушенных и светлых цветов и определенный налет романтизма. Русские

художники обращались к творчеству не только французских импрессионистов, для изучения этого направления они выбирали и более северный вариант.

На рецепцию импрессионизма в русской культуре повлияло творчество А. Цорна, как одного из наиболее ярких представителей этого направления в Швеции. В России популярность А. Цорна была столь велика, что появилось определение для подражания его творчеству – «цорнизм». Впервые работы этого художника появились на выставке С. Дягилева в 1897 году, цель которой была познакомить со скандинавской живописью. Выставка включала три раздела, посвященных Дании, Норвегии и Швеции, с ее особенностями и новыми веяниями. На самой выставке присутствовал и А. Цорн, которого пригласили на ее открытие.

В творчестве А. Цорна русские художники видели те изменения которые происходили в европейской живописи, но его интерпретация искусства, художественные открытия и выбор сюжетов, были для них более близки по причине ощущения большей схожести мировоззрения, отношения к природе и живописи. И. Грабарь писал: «Северяне – шведы, норвежцы, датчане, голландцы – сильнее всех. Они выдвинулись совсем недавно и успели не только заставить заговорить о себе весь художественный мир, но и вытеснить других, занять первенствующее место. Центром выставки является, бесспорно, А. Цорн. Это один из лучших знатоков формы, сумевший вместе с этим соединить блестящий, совсем из ряда вон выходящий колорит. Обыкновенно рисовальщики бывают слабыми колористами, А. Цорн – какой-то баловень судьбы, которого природа наделила всем, о чем только может мечтать художник» [56, с. 229]. С. П. Дягилев выразил свое отношение к скандинавским художникам: «...все эти молодые силы – Эдельфельт, Цорн, Таулов, Норман и другие – явились кстати со своей прозрачной поэтичной свежестью и искренним культом природы» [159, с. 193]. Под влиянием художественных идей А. Цорна

оказались А.Е. Архипов, Б.М. Кустодиев, К.А. Коровин, И.Э. Грабарь, В.А. Серов.

В живописном стиле можно выделить три характерные черты творчества А. Цорна, которые в большей или меньшей степени пытались перенять русские художники. Во первых, А. Цорн осознанно ограничил палитру красок. Его цветовая гамма помимо сочетания черного и белого, включает в себя серо-серебристые и желто-коричневые цвета. Подобный художественный прием использовал К. А. Коровин в своих северных работах 1894 года, о которых А. Н. Бенуа писал: «...с удивительным пониманием сокращает он средства выражения до минимума и тем самым достигает такой силы, такой определенности, каких не найти, пожалуй, и на Западе. Его стынущие в холоде и мгле северные пустыни, его леса, обступающие редким строем студёные озера, его бурые и сизые тучи, его стада моржей и вереницы оленей и, наконец, яркие фанфары желтого солнца, играющего на всплесках синих заливов, – все это является настоящим откровением Севера, истинно грандиозной поэмой Севера, гораздо более достойной стать классическим произведением русской живописи, нежели все «Афины» или «Помпеи». Коровину необходимо дать стены, вечные каменные стены, в которых бы собирался русский народ, стены дворцов, музеев, училищ или других общественных зданий» [17, с. 75]. Северные работы К. Коровина являются попыткой интерпретировать северный вариант импрессионизма, еще больше приблизить его к русским реалиям.

Во вторых, А. Цорн использовал определенную технику нанесения мазков, как отмечает И.Э. Грабарь, «в европейском воздухе носилось губительное поветрие «сверх свободы кисти», залихватских мазков, шедшее от А. Цорна» [46, с. 148]. Подобная техника была основана на научных открытиях, разработана импрессионистами, но в ходе экспериментов А. Цорна приобрела особенные качества: «выработанная А. Цорном импрессионистическая манера письма широким мазком, легко идущим

по форме и отблескивающим на свету, благодаря чему возникает своеобразный эффект «влажного мазка» [56, с. 80].

Третья черта в большей степени показывает сходство цорновской живописи с русским искусством – это выбранные им сюжеты, в которых он передает обыденную сельскую жизнь, праздники, работу в поле или послеполуденный отдых крестьян. В то же время при внешнем сходстве видно, что у русских художников больше лиризма и ностальгических нот.

Творчество А. Цорна показало возможность различных направлений в интерпретации импрессионизма, и оценка его живописи выявила ряд важных для русских художников аспектов, некоторые из которых они стали применять в своей работе.

Импрессионизм внес ряд открытий и новых приемов в технику и композицию и указал на возможность совершенно по-новому взглянуть на природу, выразить совсем новые чувства. Переворот, совершенный им, был значителен, влияние его распространялось на искусство всего мира быстро и решительно. Под этим влиянием «выросли» и многие русские художники, которые обращались не только к французскому искусству, но и к скандинавскому, немецкому. Можно утверждать, что популяризация импрессионизма в России происходила через увлечение этим направлением востребованных художников через выставки и через определенный образ мыслей, привнесенный самой культурой второй половиной XIX века.

## **2.2. Рецепция импрессионизма в русской и немецкой литературе**

Литературную жизнь Европы во второй половине XIX - начала XX веков определял стилистический плюрализм, а импрессионизм был частью этого культурного процесса и с успехом использовался как один из способов выражения отношения к окружающей действительности. Несмотря на повышенный в последнее время интерес к этому направлению, оно остается мало исследованным. В нашей работе изучены ранее не переведенные на

русский язык произведения писателей и поэтов, что позволяет рассмотреть импрессионизм более детально.

Исследование проводилось на материале работ представителей импрессионистической тенденции во Франции: Э. Золя, Э. и Ж. Гонкуры, Ж.К. Гюисманс, А. Доде, П. Алексис; в Германии и скандинавских странах: А. Хольца, Г. Гауптмана, Д. ф. Лилиенкрона, Р. Демеля, С. Георге; А. Шницлера, К. Гамсуна, Г. ф. Гофманстала; в России – К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, И.Ф. Анненского, А. Блока. Исследование включает сравнительный анализ русского и северного европейского импрессионизма с целью более глубокого понимания этого явления.

Поиск «новой литературы» был обусловлен изменением социокультурного пространства, из-за изменения человеческого самосознания возникла потребность в иной художественной форме. Импрессионизм стал в некоторой степени решением, определенным мироощущением с «более утонченно развитой чувственной сферой и опорой на эмоциональный отклик в общении с миром» [3, с. 19]. Можно утверждать, что импрессионизмом была пронизана действительность второй половины XIX века и отголоски его наблюдаются в литературе. В изучении данного феномена культуры закономерно обратиться к объединению лингвистического и литературоведческого анализа произведений. У. Эко полагал, что это объединение «призвано расширить рамки научного исследования» [175, с. 44]. У литературного импрессионизма нет основных постулатов, но исследователи выделяют ряд характерных черт, свойственных этому направлению. Одной из основных особенностей является ослабление фабулы: акцент смещается с сюжета, с активных действий персонажей на «внутренние размышления героя, на метаморфозы его настроений, на эмоциональные реакции» [4, с.49]. Главным становится не окружающая среда, а тот субъективный подтекст, который пытается передать автор произведения. В импрессионистическом произведении отсутствуют

пространственные рассуждения, логические умозаключения, попытка объективности по отношению к природе, здесь главенствуют субъективизм, созерцательность и фиксация ощущений при внешней статике. В данном контексте интересно сравнение литературы и фотографии. М.Г. Конрад – один из первых писателей и теоретиков в Германии, который попытался последовательно переоценить критику фотографии и приписывал ей свойства литературы, в 1891 году в своем сочинении «Социал-демократия и современность» [190 с. 583-592] говорил о разительном изменении литературы современности. М.Г. Конрад утверждал, что фотография тесно связана с «импрессионизмом языка»: «Как только техника моментальной фотографии стала признанной, к этому должен был приспособиться и язык, ведь нужно было передавать реальное восприятие момента, поэтому нужно было передавать реальный язык людей, их реальную манеру говорить, а не как бы они могли писать. Впоследствии сформировался в язык импрессионизма» [190, с. 584]. Если у Э. Золя еще присутствует описание личностей персонажей без потери их центрального статуса, то к литературе нового типа это уже не относится. Из нее личность исчезает, а сами литературные описания уже сводятся к технике моментальной фотографии. С точки зрения М. Г. Конрада, четыре аспекта позволяют сравнить литературу с моментальной фотографией: равноценность проявлений либо предметов, ориентация литературы на чувственное восприятие, попытка полноты описания и, наконец, замена «картины жизни» на «последовательность отдельных изображений».

М. Харден высказывал недовольство тем, что для фотографии, как и для натуралистичной литературы уличная канава имеет ту же важность, что и человек, который ее переходит [195, с. 403-407]. П. Хайзе в своем антинатуралистическом романе «Мерлин» противопоставляет моментальную фотографию искусству «фотографии вечности» [198, с. 391]. Если поднимается вопрос о статусе искусства фотографии, то суждение уже



вынесено: фотография – это механистический, нехудожественный процесс, который из эстетических соображений должен быть забыт. П. Альтенберг рассматривает «Извозчика Хеншеля» Г. Гауптманна как моментальную фотографию, которая уже содержит свое эстетическое качество в уклонении от формирующегося вмешательства писателя. «Это произведение – парадигма идеальной моментальной фотографии. Оно пришло в мир не по милости автора, а как будто бы вопреки его воле, который уже сбежал в неподконтрольную и удобную «романтическую страну» [5, с. 244]. Художник превращается в регистрирующий прибор, который, имея чувствительность и нервную возбудимость, переводит впечатления в поэтическую прозу: «обращается к интимным переживаниям, бессознательному, биологическому, отвращаясь от сознательного, социального» [155, с. 89]. Важными становятся те оттенки переживаний, нюансы психических состояний в душе героя, происходящие при внешней пассивности. Внешний мир в импрессионистическом произведении – это фотографическое описание окружающего мира, а внутренний – поток разрозненных мыслей, порой эмоционально окрашенных.

Следующая характерная черта импрессионизма в литературе – это особое отношение к мгновению, синкретизму мимолетных ощущений и соединение их в единое целое. «Философия мгновения, отражение впечатлений от этих мгновений – простых и одновременно сложных в своем разнообразии и богатстве» [59, с. 216] требует их фиксации в штрихах, как будто обрывочно, но наблюдается связь, где «кусочки жизни» складываются, как в мозаику, в сложную картину бытия. Ценность первого впечатления приводит к повествованию, описанию как будто схваченных наугад деталей, ощущений, «которые по видимости нарушали строгую согласованность повествовательного плана и принцип отбора существенного, тем самым правдой сообщали рассказу необычайную яркость и свежесть, а художественной идее – неожиданную разветвленность и многоликость» [1,

с. 98]. Красочное отображение вытесняет линию и форму, живописное описание действительности приобретает максимальное значение, оно изобилует декоративными сравнениями, эпитетами, метафорами. Импрессионизм отвергает классические каноны, он заменяет «правильные метры» чередованием разных стоп, составными метрами, акцентным стихом, паузными формами, тяготея к свободному стиху, превращает точную рифму в приблизительное созвучие, разлагает твердые строфические формы, стирает грани между жанрами. Импрессионизму чужда завершенность, законченность, он этюден, эскизен. Он не требует разрешения коллизии, развязки; произведение имеет подчас неразрешенное окончание, обрывается как бы на диссонансе; часты недоговоренные фразы, слова. Например:

inbrünstig langend nach der  
sanften Nacht ...

Da dehnte sich im Dunstlicht  
unter mir

Berlin – mit seinen Türmen,  
seinen Kuppeln,

mit seinen Schloten, seinen  
Ruhmessäulen

heraufgebaut ins fahle Blau, als  
langte

*(Рихард Демель)*

В туманном, тусклом свете

предо мной

Берлин простерся – крыши, купола...

И башни гордые, и дымовые трубы,

Победные колонны – высоко

Вставали в небо блекло-голубое:

*(Перевод А.В. Луначарского)*

Следующей характерной чертой импрессионизма в литературе является особое отношение к обыденности, городским и деревенским мотивам. Характерны уход от актуальной в натурализме социальной тематики и переход к субъективному описанию тихой мещанской жизни и переживаний мелкобуржуазного интеллигента, присутствуют предпочтение мелочной вещественности, растворение личности в вещах, нивелировка индивидуальности. Однако при описании простой жизни проявляется некоторый лирический подтекст, происходит активизация музыкального начала в произведении. Для примера приведем следующий

отрывок из «Фантазус», который характеризует «новую» литературу А. Хольца и дает понятие о подчеркнутой вещественности впечатлений, характерных для импрессионистов: «В нашей старой аптеке со многими странно-укромными, чудно-наивными, забавно-уютными площадками лестниц, закоулками, тайниками, стенными нишами и чердаками было, небо знает, бог знает, черт знает, сколько одних лишь труб» [165].

В литературе импрессионизм тесно связан с суггестивностью, сама цель импрессионистического произведения требует повышенной передачи эмоциональных состояний, мельчайших изменений и еле уловимых оттенков. Такая потребность выражается и в структуре произведения, О. Редон считает, что: «Суггестивное искусство – это излучение различных пластических элементов: их сближения и комбинации порождают грезы, которые озаряют, одухотворяют произведение, будят мысль.» [188, с. 67]. В данном контексте видна значимость суггестивности и ее основного свойства – влиять на эмоциональную сферу при помощи контекста.

Структура импрессионистического литературного произведения рождает определенную пустоту, недосказанность, обрывочность, фрагментарность, которая приводит к ощущению растерянности и домыслам, направленность которых определяет звуковая и морфемная структура слова. Само слово приравнивается к живописному мазку, а пустота между словами – к белому фрагменту на импрессионистическом полотне.

Как говорилось ранее, вторая половина XIX века отмечена не только научными, но и географическими открытиями; вместе с новыми странами, обществами, культурами, пришли и новые языки. Поэты начали свободно пользоваться этнографической экзотикой – в одном произведении могли встречаться слова разных языков, важное значение придавалось звучанию и вложенному автором смыслу. Чаще смысл имел общесимволическое значение, но порой вкладывался и индивидуальный подтекст. Подобная литература подталкивала обращать внимание на каждое слово и в каждом

искать символическое значение. Так, «Зовы древности» К. Д. Бальмонта, состоящее из одних существительных, где перечисляются географические названия, наименование растений и имен богов в целом производит ощущение загадочности и экзотики. Необычный подбор слов, интересные созвучия, ритм в совокупности вызывают суггестивность:

Коуатепек, Амантлаи, Тлалок,  
Маис, Ксочикветуаль, Кветцалькокскокстли,  
Тлаксотлаи, Оайя, Тилили, Кветцаль...[12, с. 117].

Кроме экзотики в поэзии появляются прозаизмы, а сочетание с традиционно поэтическими и с исторически стилизованными словами приводит к новому типу урбанистической стилистики произведения. Быстрый темп развития городов, новые социокультурные условия, правила и ценности влияют на саму структуру поэзии, делают ее более абстрактной, иррациональной, соединяют лирические штампы с урбанистической символикой.

В импрессионистическом произведении соединены, казалось бы, случайным образом ассоциации, простые описания предметов, обрывки воспоминаний, образов, разговоров. Отсутствие статики создает ощущение постоянного движения, а созвучность слов – общее музыкальное настроение, что вызывает эмоции, невыразимые логически. Цель импрессионистической поэзии – передать психологическое состояние момента, что делается суггестивно.

Lachend in die Siegesallee	На Аллее Победы
schwenkt ein Mädchenpensionat.	Смеются, кружась, гимназистки.
Donnerwetter, sind die chic!	Черт возьми, как они шикарны!
Wippende, grünblau schillernde	Их раскачивающиеся, зелено-
Changeantschirme,	голубые разноцветные зонтики,
lange, buttergelbe schwedische	Длинные, светло-желтые шведские

Handschuhe,	перчатки,
sich bauschende, silbergraue, von	Ниспадающие крупными складками,
roten Tulpen durchflamnte	серебристо-серые,
Velvetblousen,	расшитые красными тюльпанами
Drei junge Leutnants drehn ihre	бархатные блузы,
Schnurrbärte.	Три молодых лейтенанта крутят усы
Monocles.	и Монокли.
Die Kavalkade amüsiert sich.	Все веселятся.
Fünzig braune, trappelnde	Пятьдесят коричневых, семенящих в
Strandschuhe,	танце босоножек,
fünfundzwanzig klingelnde	Двадцать пять звенящих браслетов.
Bettelarmbänder.	Слева, немного за ними,
Links,	Глядит угольно-черным взглядом,
hinter ihnen drein,	Их дракон.
die Blicke kohlschwarz,	Ужасно.
ihr Drache.	(Перевод М.А. Грушицкой)

Wehe!

(АрноХольц)

Большое значение уделяется диалогу автор-читатель, где помимо видимого текста передается эмоциональное состояние, субъективная позиция автора, что возможно только при активизации читательского восприятия. В.Я. Брюсов отмечает: «Не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символистическое произведение надо вчитываться, воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора» [27, с. 43]. Читатель должен уловить подтекст, заложенный автором, ощутить определенное настроение, мимолетное явление, индивидуалистическое восприятие мира. В импрессионистическом произведении второй план становится важнее поэтому внешне поэзия отличается физической статикой – автор обездвижен,

он наблюдает, глубоко переживает увиденное и пытается передать именно состояние. «Вместо перспективной связной разработки предмета как целого импрессионизм дает либо беглое общее впечатление от него, либо несколько впечатляющих деталей» [355, с. 146]. Мир оказывается непрерывным потоком эмоциональных переживаний, рассуждений, логических заключений, констатаций фактов, ассоциаций и т.д. Главное для импрессиониста уловить эту изменчивость и зафиксировать ее. Например, фрагмент из книги «Опавшие листья» В. Розанова: «Много есть прекрасного в России, 17 октября, конституция, как спит Иван Павлыч. Но лучше всего в чистый понедельник забирать соленья у Зайцева (угол Садовой и Невск.). Рыжики, грузди, какие-то вроде яблочек, брусника – разложена на тарелках (для пробы). И испанские громадные луковицы. И образцы капусты. И нити белых грибов на косяке двери. И над дверью большой образ Спаса, с горящею лампадой. Полное православие. И лавка небольшая. Все дерево. По-русски» [145, с. 67]. В целом суггестивность является важной составляющей импрессионистического произведения.

Изучение развития традиций импрессионизма в национальной литературе разных государств представляется одним из актуальных направлений современного литературоведения, поскольку импрессионизм, зародившийся во Франции, проявился и в других странах, видоизменившись, повлиял на развитие культурного процесса и стал неотъемлемой частью западноевропейской картины мира. Произведение А. Хольца «Комната» – яркий пример импрессионистической поэзии, в которой присутствуют все вышеперечисленные черты этого направления, оно является художественной обработкой потока впечатлений от внешнего мира:

Я вошел в комнату,  
Ставни были широко распахнуты,  
А за окном светило солнце  
Как чудесно

Розы?

Огромный букет!

Белые, желтые, темно-красные. Ах, как они пахнут! Какие прекрасные чувства вызывают!

и я снова поставил стакан на письменный стол. Теперь он стоит там и сверкает,

И во все, о чем я пишу, проникает великолепное сияние.

Это любовь и Счастье!

(Перевод М.А. Грушицкой)

Особенности национального импрессионизма четко и ярко просматриваются в сравнительном анализе. В каждой стране это направление проявило себя по-разному в зависимости от социальных, географических, политических и других предпосылок и имеет общие черты и национальные особенности.

Во Франции импрессионизм был обособленным направлением в литературе, Ж.К. Гюисманс дал четкое определение импрессионизму, выделив его в обособленное направление. В России он был неразрывно связан с символизмом, тогда как немецкий – с натурализмом.

В Германии некоторые исследователи не разделяли термины «натурализм» и «импрессионизм». А. Хольц, поэт и теоретик натуралистического движения, по этому поводу пишет: «Искусство имеет тенденцию снова стать природой». То есть художественная переработка действительности понимается им как нечто равное описанию природы, пропущенное через призму художественного сознания.

Два изогнутых низкорослых карликовых дуба,

Пастбищный кустарник, камни да

Старый истлевший сапог,

В камышах чирикает воробей,

И больше ни звука.

(Перевод М.А. Грушицкой)

Представители немецкого натурализма определяли «действительность» не только как окружающие предметы, но и как внутренние ощущения. Ф. Гундольф, размышляя о литературе, отмечает: «Одно из различий между поэзией и литературой заключается в том, что поэзия есть выражение собственной (*der eigenen*) действительности художника, независимой от готового мира; литература же является отображением, последующим снимком с готовой действительности» [92, с. 12]. П. Эрнст критикует натурализм, описывая его как изображение повседневной действительности: «В эстетике господствует в настоящее время мнение, будто искусство возникло путем последующего отображения действительности... Я думаю, что оно возникло из страха перед действительностью... Человек создал искусство для того, чтобы из беспокойной, бессмысленной, опасной и темной действительности перейти в какой-то мир спокойного, ясного и осмысленного. Таким образом, последняя цель, которую ставит себе искусство, – это освобождение от действительности» [192, с. 183–187]. Таким образом, само определение натурализма в немецкой культуре довольно близко к смыслу и к мировоззрению импрессионизма.

В России многие деятели искусства видели в этом направлении новый путь в искусстве. И поэты начала XX века не отрицали его наличие в литературе, а обсуждали различные аспекты, интересующие их. Некоторые исследователи определяли импрессионизм как производное от символизма.

Для изучения любого художественного явления необходимо прежде всего знать и понимать произведения искусства. Однако только этого недостаточно – важно вникнуть во взгляды деятелей искусства. В сохранившихся документах, в частности – письмах, которые освещают различные стороны жизни и деятельности импрессионистов и, что важно, содержат их мировоззрение, основные взгляды на искусство и эстетические положения; в письмах, дневниках, мемуарах – везде можно увидеть



их отношение к цвету, свету, построению композиции, сюжетам и образам, а главное – ознакомиться с их отношением к искусству в целом и импрессионизму в частности.

В России второй половины XIX века основными художественными направлениями считались классицизм, романтизм и реализм. Появились передвижники, начали меняться акценты, правила живописи, где ярким направлением, показывающим эти изменения, был импрессионизм. Поиск места этого нового явления происходит с появлением импрессионизма на художественной арене Франции. Тогда русские поэты присматривались, осмыслили, знакомились с французскими веяниями. Б. Л. Пастернак определяет импрессионизм как определенное новое мировоззрение, которое появилось

в связи с теми событиями, которые происходили в этот исторический период. Определяя данное направление, он пишет П.-М. Верлену: «Они писали мазками и точками, намёками и полутонами не потому, что так им хотелось и что они были действительно символистами. Символистом была действительность, которая вся была в переходах и броженье; вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменьем, нежели удовлетворяла. Все сместилось и перемешалось, старое и новое, церковь, деревня, город и народность. Это был несущийся водоворот условностей, между безусловностью, оставленной и ещё не достигнутой, отдалённое предчувствие главной важности века – социализма – и его лицевого события – русской революции» [119, с.183]. В России второй половины XIX века происходили сложные социокультурные изменения, стремительно менялась ситуация в мире, менялось мировоззрение и, по мнению Б. Л. Пастернака, импрессионистическое видение мира максимально отражало ту действительность в которой он жил. Изучая импрессионизм

как художественное направление, он в первую очередь рассматривал его

философские аспекты, опираясь на европейское определение: «То, что для французских импрессионистов значили воздух и свет, и то, как они писали увиденное, а не названное, – это для меня единый и всеобъемлющий принцип, или моё собственное устремление». И далее: «Сама жизнь охвачена стремительным движением», и в ней «все присутствует и совершается, будто это нескончаемое вдохновение, выбор и свобода. Стиль моего письма, моя поэтика посвящены усилению и передаче этой стороны действительности, ее общего потока» [120, с.125–126]. Стилистически в его работах сложно выявить элементы импрессионизма, но можно утверждать, что импрессионистическое мировоззрение повлияло на некоторые его произведения. Л. А. Ермолов в своей работе выявляет следующие импрессионистические тенденции в творчестве Б. Л. Пастернака: «импрессионистическая составляющая романного стиля возникает, как правило, в тех случаях, когда изменяется привычное восприятие действительности персонажем, т.е. события показываются его глазами» [62, с. 70–73]. Импрессионизм в романе «Доктор Живаго» выражен в субъективном потоке переживаний с акцентом на внутренний мир героя.

А. Белый в произведении «Символизм как миропонимание», рассуждая о литературе XIX века, создает определенную структуру, где выявляет отличительные черты каждого направления, определяя их место. В его структуре импрессионизм является связующим звеном между реализмом и символизмом. А. Белый соотносит его с группой, объединённой вокруг «Шиповника», [16, с.341–359] и дает ему определение: «импрессионизм, о есть взгляд на жизнь сквозь призму переживания, есть уже творческий взгляд на жизнь: переживание мое преобразует мир; углубляясь в переживания, я углубляюсь в творчество; творчество есть одновременно и творчество переживаний, и творчество образов. Законы творчества – вот единственная эстетика импрессионизма. Но это и есть эстетика символизма. Импрессионизм – поверхностный символизм; теория

импрессионизма нуждалась бы в предпосылках, заимствованных у теории символизма» [16, с.343]. Когда появляется важность внутреннего опыта и исчезает определенность реализма, тогда появляется импрессионизм. А. Белый пишет о неразрывной связи этих трех направлений: импрессионизм является как бы связующим звеном между реализмом и символизмом, одновременно включенным и в ту и другую сторону и невозможным без них. Русский импрессионизм, по его мнению, не является отдельным жанром. А. Белый, структурируя различные художественные направления, показывает, что импрессионизм есть точка перехода к новому искусству, выводящая на новое видение мира. В его творчестве важное значение имеет взаимосвязь человека и окружающей действительности, где человек выступает в роли наблюдателя. Данное мнение, с одной стороны показывает насколько различны были интерпретации импрессионизма, с другой стороны еще раз доказывает близость импрессионизма и символизма в русской культуре.

Например, произведение «Петербург»: «Карета пролетела в туман. Изморось поливала улицы и проспекты, тротуары и крыши; низвергалась холодными струйками с жестяных желобов. Изморось поливала прохожих: награждала их гриппами; вместе с тонкою пылью дождя инфлюэнцы и гриппы заползали под приподнятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта...» [15]. В этом отрывке выражено особое, импрессионистическое отношение к городу и явлениям природы. Здесь также присутствуют основные признаки импрессионизма в литературе: отсутствие фабулы, повествование в настоящем времени, особая конструкция предложений, выраженная потоком ощущений, перечислений, уточнений, красочных эпитетов и метафор.

В творчестве А. А. Блока встречаются импрессионистические элементы: эпитеты, метафоры, повторения, фрагментарность. Но самая яркая черта – особое отношение к цвету, к его вибрациям, внимание к небольшим

изменениям, к его эмоциональной окраске. В статье «Краски и слова», опубликованной в 1906 году, А. А. Блок рассуждал о значимости цвета в художественном произведении «Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта – только таких слов, которые соответствуют краскам» [22]. Здесь можно привести аналогию с популярным среди немецких импрессионистов произведением В. Гёте «Учение о цвете», где рассматривается психологическая составляющая и уместность того или иного цвета в конкретном произведении. Цвет в импрессионизме играет главную роль вне зависимости от вида искусства. Также встречается схожесть с импрессионистическим методом работы – умение смотреть на окружающую действительность, понимать соотношение цветов в природе, солнечные блики и теневые соотношения: «Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть – это вещи разные и редко совпадающие» [207]. Важность восприятия мира через ощущения, когда художник обращает внимание на субъективное, внутреннее, важное для него при описании действительности:

Сегодня безобразно повисли складки рубашки,  
На всем был серый постылый налет.  
Углами торчала мебель, валялись окурки, бумажки,  
Всех ужасней в комнате был красный комод. [23]

В произведениях А. А. Блока не встречается определение импрессионизма или выраженного мнения об этом направлении, но в его поэзии и статьях, посвященных искусству, видны мировоззренческие тенденции импрессионизма.

Б. Л. Пастернак выразил свою позицию в отношении к импрессионизму в письме к К. Вольфу «То, что для французских импрессионистов значили воздух и свет, и то, как они писали увиденное, а не названное, – это для меня

единый и всеобъемлющий принцип, или моё собственное устремление» [121, с.125–126]. Философия импрессионизма тесно связана с социокультурными тенденциями России начала XX века, с тем стремительным потоком изменений, с неизбежным движением жизни, она откликается писателям, которые ставят своей задачей понять эти процессы и выразить их в своем творчестве. Б. Л. Пастернак пишет: «Стиль моего письма, моя поэтика посвящены усилению и передаче этой стороны действительности, ее общего потока» [244, с.125–126]. В то же время писатель определяет импрессионизм как часть символизма, не разграничивая эти два направления [119, с.182]. В этот период сложно определялись направления, которых становилось все больше и, так как импрессионизм в литературу пришел наравне с многими другими направлениями, вычленить его было затруднительно. Все же сравнительный анализ более полно показывает общую картину и влияние импрессионизма на жизнь литературного общества первой половины XX века. В произведениях Б. Л. Пастернака «импрессионистическая составляющая романного стиля возникает, как правило, в тех случаях, когда изменяется привычное восприятие действительности персонажем, т.е. события показываются его глазами» [9, с. 71–73]. Роман «Доктор Живаго» наиболее полно раскрывает импрессионистические тенденции в творчестве Б. Л. Пастернака, его видение данного направления.

Если предыдущие авторы утверждали, что существует неразрывная связь символизма и импрессионизма, то К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов и О. Э. Мандельштам выделяли импрессионизм как отдельное направление. Например, В. Я. Брюсов определял творчество И. Ф. Анненского как импрессионистическое, параллельно определяя суть этого направления для него: «Манера письма И. Ф. Анненского – резко импрессионистическая; он все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг» [28, с. 89]. Более четкое определение дает К. Д. Бальмонт: «импрессионист –

это художник, говорящий намёками, субъективно пережитыми и частичными указаниями, воссоздающий в других впечатление виденного им целого» [7, с. 17]. Суггестивность, желание передать не только описание окружающего, но и свои эмоции, тончайшие вибрации настроения, уловить эту смену мгновения, переходящего от одного в другое состояние, делает поэзию импрессионистичной.

Я не знаю мудрости, годной для других,

Только мимолетности я влагаю в стих.

В каждой мимолетности вижу я миры,

Полные изменчивой радужной игры [11].

Импрессионистическое мировоззрение явно прослеживается в творчестве К. Д. Бальмонта, большинство исследователей подтверждают его причастность к импрессионизму не только в стилистической компоненте. О. Ю. Астахов «особые формы эвфонической организации стихотворений, особая живописная образность позволили К. Д. Бальмонту закрепить импрессионистическое мироощущение» [10, с. 22].

О. Э. Мандельштам выразил свое отношение к импрессионизму в стихотворении:

Художник нам изобразил

Глубокий обморок сирени

И красок звучные ступени

На холст как стружья положил [100].

Отношение к импрессионизму в начале XX века было неоднозначно, поэты пытались найти этому направлению место в структуре, что вызывало определенную сложность, и причина этому – импрессионизм в литературу пришел вместе с другими направлениями, он был связан с символизмом, акмеизмом, но в тоже время был как бы переходным этапом между реализмом и потоком новых направлений. Например, О. Э. Мандельштам в «Египетской марке», описывая барбизонскую школу, по мнению

исследователей, писал про импрессионизм. «Надо учесть, что ни «барбизонский завтрак», ни «барбизонское солнце», о которых щебечут эрмитажные воробьи в «Египетской марке», не имеют отношения к собственно барбизонской школе живописи» [74, с. 66]. В тоже время импрессионизм проявляется как определенный взгляд на меняющуюся действительность, выражается в умении вовремя уловить тончайшие пертурбации.

Необходимо отметить, что для деятелей искусства второй половины XIX века импрессионизм был в первую очередь мировоззрением, определенным способом видения мира, поэтому в их работах присутствует желание сделать эстетически значимой подлинную, повседневную жизнь, максимально выделить красоту окружающей действительности, что ведет к определенным правилам построения произведений, которые зависят от личности автора, национальных особенностей, социокультурного пространства. Однако именно философия импрессионизма показывает суть этого направления.

В импрессионистической тематике отсутствуют исторические, вымышленные сюжеты, а основой является описание окружающей действительности. Во Франции – это смена акцента, городские и бытовые мотивы. Ж.К. Гюисманс по этому поводу пишет: «Промышленное искусство, что может быть важнее, потому что оно скоро станет единственным путем для поиска истины и жизни». Тема города является наиболее распространенной и актуальной. Наиболее наглядным является произведение «Ваза с пряностями»: «Бульвар Монпарнас, воскресенье: Здесь лишь пьяницы на тротуаре, пустые бутылки, официанты, торопящиеся принести кувшины и стаканы, и ребячья, ползающая за стульями» [204].

Внимание русских импрессионистов было в большей степени обращено на живописные мотивы, любовную лирику, которая изобилует декоративными сравнениями, насыщена красочными эпитетами.

Побледневшие, нежно-стыдливые,  
Распустились в болотной глуши  
Белых лилий цветы молчаливые,  
И вокруг них шелестят камыши.  
Белых лилий цветы серебристые  
Вырастают с глубокого дна,  
Где не светят лучи золотистые,  
Где вода холодна и темна. [13]

В Германии поэты уделяли внимание социальным вопросам, показывали в своих произведениях бедные/обедневшие слои населения, тяжелую жизнь в городе, страдания угнетенных, войну и ее влияние на людей. Еще одной особенностью немецкого импрессионизма выступает большая мрачность, трагичность: «независимый дух» оказался у самих натуралистов сломлен под тяжестью внешних обстоятельств. Несмотря на приверженность будущему, произведениям был присущ «некий налет мировой скорби», которой объята «больная душа» [169, с. 50]. Германия второй половины XIX века соотносится с декадентским мироощущением.

Гиацинты

На столе предо мной стоят

Голубые и красные гиацинты:

Множество цветков с шестью закрученными лепестками подались назад.

От них исходит запах, как от трупов на поле боя,

Как от мест чумных после зноя,

Как от скучного и тусклого Трибена.

Ужасно.

(Перевод М.А. Грушицкой)

Отличием немецкого импрессионизма также является особое отношение к цвету, но в другом, психологическом аспекте. Во второй



половине XIX века в Германии актуальной является проблема трактования понятия поэзии цвета, который для писателей становится одним из возможных вариантов выражения мыслей и чувств. В этом контексте большой популярностью пользовалась работа В. Гёте «Учение о цвете», в которой он из ряда изначальных явлений природы особо выделял цвет и определял его как элемент искусства. Цвет, по его мнению, может быть использован для содействия высшим эстетическим целям: «Опыт учит нас, что отдельные цвета вызывают особые душевные настроения. Об одном остроумном французе рассказывают: он уверял, что тон его беседы с девушкой изменился с тех пор, как она заменила голубую окраску мебели своего кабинета на кармазинную» [61, с. 97]. Цвет для В. Гёте есть мистическая мысль, он вызывает определенное психическое состояние, а взаимодействие нескольких цветов – целый спектр эмоций. О. Брам, также ссылаясь на это утверждение В. Гёте, считает, что в драматургии незаметные внутренние переживания можно показывать цветом. Поэт А. Хольц, комментируя свое произведение «Фантазус», также пишет о выражении эмоций через цвет в поэзии, он связывает цвет и ритм.

Таким образом, импрессионизм в Германии и скандинавских странах был обусловлен прежде всего стремлением поэтов и писателей второй половины XIX века показать окружающую их действительность и внутренние сложные эмоциональные процессы, которые стали результатом социокультурных изменений в стране. Необходимо отметить влияние философии Э. Маха на немецкий литературный импрессионизм, где акцент сделан на описание собственных ощущений и проявлено внимание к мимолетному. Кроме того, большое значение имела теория цвета В. Гёте: цвет использовался для выражения чувств и эмоций, указывая на определенное психическое состояние. Сравнительный анализ с русским импрессионизмом в поэзии наглядно показал общие культурные черты и позволил выделить национальные особенности, которые выражаются в

большей трагичности, пессимизме, опустошенности, также большую значимость в немецкой культуре имеет отношение к цвету.

В России импрессионизм в поэзии имел более легкую, непринужденную форму, что видно по сюжетам и настроениям. Простые и незамысловатые импрессионистические зарисовки, которые, несомненно, оказали влияние на стилистику литературных произведений. Для синтаксиса стихотворений характерны повторы, однородные члены предложения и пр. Однако в обеих странах заметно влияние французских импрессионистических идей: философия мгновения, попытка передачи мимолетных впечатлений, отсутствие четко заданной формы, отрывочность, фиксация нюансов, внимание к цвету и оттенкам, но интерпретировались они по-разному, привнося свой вклад в мировую художественную культуру.

#### Летний вечер

Прозрачный воздух струится над погруженным в тишину полем  
Где-то вдали плещется море, а в волнах его отражаются золотом  
Последние, красные, исчезающие полосы солнца.  
Нежные облака вьются в небе, сверкая.  
В мягкие сумерки окутывается равнина  
И туман поднимается с теплой земли.  
Слабый запах сочится от влажной травы.  
Пастухи возвращаются с сытыми стадами домой,  
А в ульи летят запоздавшие пчелы.  
И это молчанье на далеком холме,  
Лишь только сверчок поет одиноко  
Да слышен шелест в соседнем лесу.  
Любое действие растворяется в мягком спокойствии.  
Ветер тоже засыпает, как будто его вырезают из мира,  
Едва шевелится колос на тонком стебле...  
Радуйся, сердце мое, всему этому покою!

(Перевод М.А. Грушицкой)

Рассматриваемое нами направление в литературе имеет общие и национальные черты, обусловленные социальными, географическими, политическими и другими особенностями каждой страны, но в первую очередь импрессионизм – это культурный феномен, являющийся следствием коренных изменений в социокультурном пространстве, который проявлял изменившееся мировоззрение и устанавливал свои правила художественной жизни. Ценности, утвержденные художниками на холстах: философия мгновения, отражения впечатлений, субъективное восприятие действительности, отказ от сюжетных линий и акцент на повседневную жизнь, не могли не способствовать проникновению импрессионизма в литературу, так как являлись закономерностью общекультурного развития второй половины XIX века. Специфика импрессионизма в литературе выражается в стилевом синтезе как философско-понятийных, так и эмоционально-образных средств и зависит от точки зрения отдельной личности, субъективного восприятия ею объективной действительности и от культурных процессов.

Через индивидуальные проявления импрессионизма можно выявить отношение к импрессионизму в целом, а также национальные черты. Наиболее полно изучены поздние работы Ж.-К. Гюисманса, тогда как его ранним изысканиям (трудам), не переведенным на русский язык, уделяется меньшее внимание. Изучение этой части встречается в статье «О художественной культуре модернизма: в развитие одной идеи», где Г.К. Щедрина отмечает: «Только у Ж.-К. Гюисманса слово обрело терминологический характер, в «современности» он акцентировал «беспокойство» творящего воображения, личностно-интимный контакт с действительностью, не скрывающий ее диссонансов, что позволило ему увидеть общность натуралистов и импрессионистов. Ж.-К. Гюисманс словно погрузил «романтическую» современность в самую противоречивую

реальность, утверждая за искусством возможность прорваться сквозь действительность, каковой она является здравому смыслу, к ее глубинной сути» [35, с. 3].

Л. А. Еремеев в книге «Французский литературный модернизм. Традиции и современность» отмечает, что «в романе «Наоборот» был декаденски утонченный аристократ Дез Эссент – и преломленный в прозе живописный стиль модерн. Предшествовавший основными своими чертами прустовскому импрессионизму» [122, с. 21].

Довольно полное исследование импрессионизма осуществил Л. Г. Андреев, хотя мало внимания уделил творчеству Ж.-К. Гюисманса: «Признаками такого стиля признано перемещение субъекта действия на второй план; распространение безличных конструкций; активность объекта, а не субъекта (впечатление дается через подлежащее); сведение глагола до роли грамматического средства; прилагательное (оно предполагает осознание) заменяется причастием настоящего времени, сравнению предпочитается метафора [6, с.78].

Определенное исследование обнаруживаем в статье Е. А. Комаровой «Ваза с пряностями Ж.-К. Гюисманса как отражение специфики эпохи fin de siècle». В контексте импрессионизма автор рассматривает произведение «Ваза с пряностями», утверждая, что вторая половина XIX века являла собой многообразие стилей в одном произведении как одной из характеристик эпохи. Более полное изучение творчества Ж.-К. Гюисманса дано в книге Е.А. Комаровой «Ж.-К. Гюисманс. Сквозь пространство и время», здесь имеется интересный разбор некоторых ранних его произведений: «Ж.-К. Гюисманс не оставляет без внимания ни одну деталь, какой бы отвратительной или вульгарной она ни казалась, считая даже самые обыденные аспекты существования не менее достойными объектами литературы, чем возвышенные страсти благородных романтических героев» [156, с. 72].

Е. А. Комарова пишет о создании своеобразного фотоэффекта в зарисовках городских кварталов, что как раз и является одной из импрессионистических черт: «Писатель старается, прежде всего, передать свое впечатление от увиденного, поэтому правомерно говорить о присутствии черт импрессионистического хронотопа в сборнике «Ваза с пряностями» [78, с. 74–75]. Импрессионизм, пишет Е. А. Комарова, как и натурализм, зарождается на эмпирической основе. Он стремится к утверждению уникальности творческого «я», опирающегося на конкретику личного восприятия. Принимая за основу движение и изменчивость как принципы существования мира, импрессионисты пытаются уловить мгновенное субъективное впечатление художника. Исследователь считает образцовым примером импрессионистического хронотопа стихотворение в прозе «Красная Камя»: «Таким образом, импрессионистическое пространство вызывает ассоциации с живописными полотнами за счет гармоничного взаимодополнения сюжета, композиции, средств словесной образности, стилистических приемов» [156, с. 76].

А. Менье пишет о Ж.-К. Гюисмансе как о писателе, который одним из первых открывает творчество Дега и ставит его на высокое место среди художников [394]. Французский писатель и критик Г. Бахелин отмечает, что «описать его литературную жизнь – значит написать двойную историю натурализма и символизма, не говоря уже об импрессионизме» [179, с. 22].

Наиболее полная характеристика импрессионистического стиля Ж.-К. Гюисманса дана в труде М. Крессо «Фраза и словарь Гюисманса» (Париж, 1938). К признакам такого стиля автор относит перенос субъекта действия на второй план, выдвигание объекта на первый план (о котором говорит использование преимущественно подлежащего для выражения впечатлений), различными формами выраженные неточности и неясности.

Примерно с 1870-х годов Ж.-К. Гюисманс выступает как критик искусства, проявляя особый интерес к современным направлениям

живописи, в том числе к импрессионизму. Свое мнение он высказал в статье *Le salon de*, написанной в 1879 году, где заявил, что данное направление определяет эпоху и не могло появиться в другое время: «Эти художники изображали людей своей эпохи средствами своего же времени – но это уже пройдено и закончено – теперь настал черед других! Ожидая, что какой-нибудь гениальный человек, объединяющий все любопытные элементы импрессионизма, вдруг появится и резко займет это место, я не могу рукоплескать попыткам независимых живописцев, которые приносят новые методы, аромат уникального и истинного искусства, которые показывают суть своего времени, как голландские натуралисты изображали дух своего времени в это новое время. Это простая задача здравого смысла» [394].

Ж.-К. Гюисманс считал импрессионизм прелюдией к новому искусству, описывая работы современных ему художников как «упаднические», скучные и не актуальные в своих сюжетах и технике. По мнению Ж.-Г. Гюисманса, художник должен описывать современную действительность так, как ее описывали импрессионисты – без прикрас, такую, какая она есть в данное мгновение и именно поэтому пленэр – наиболее подходящий способ показать субъективное состояние здесь и сейчас. «Слушатель записал очень любопытную фразу следующего содержания: «Вы меня бесите со своей современностью» – вскричал Фромантен. Конечно, нужно изображать свое время, мне это хорошо известно; но также нужно уделять внимание и таким объектам, как декор, персонажи и особенно показывать нравы, чувства, даже больше, нежели костюмы и аксессуары. Эти вещи играют лишь второстепенную роль. Меня никогда не убедят в том, что дама, читающая письмо в синем платье, что девушка, рассматривающая веер в розовом платье, что девочка в белом платье, поднимая руки к небу, чтобы узнать, пойдет ли дождь, являются такими уж интересными объектами современной жизни... Десяток фотографий из альбома мне даст столько же современности, сколько и дама,

девушка и девочка, одетые в вышеупомянутые платья для изображения современной жизни. Это как если бы я взял торговца финиками с улицы Риволи и изобразил Алжир, отталкиваясь от этого тунисского еврея. Это настолько же глупо! Современная жизнь, где она в этих картинах, которые написал бы Ворс, если бы имел темперамент художника? «Также Ж.-К. Гюисманс выделял некоторые импрессионистические черты: смену акцента, городские и бытовые мотивы, которые стали главенствующими: «Промышленное искусство, что может быть важнее, потому что оно скоро станет единственным путем для поиска истины и жизни» [396]. Тема города для Ж.-К. Гюисманса является наиболее распространенной и актуальной. О. Э. Мандельштам в рецензии к «Парижским Арабескам» Ж.-К. Гюисманса писал о важности темы города в творчестве писателя, о жизни в Париже как «великой чести и о крайнем несчастье» [204]. Кроме этого, Ж.-К. Гюисманс выделяет «неприятие условностей, утвержденных веками» и попытку изображения жизни в движении.

Вторая импрессионистическая черта – особая техника, средства широких штрихов, тени, полученные с помощью дополнительных цветов. У импрессионистов особое отношение к цвету, понимание его важности. По мнению Ж.-К. Гюисманса, цвет может играть основную роль в художественном произведении, необходимо отметить, что в более поздних искусствоведческих работах именно отношение к цвету импрессионистов вызвало несколько его негативных отзывов и его отход от этого направления: «Ну что же, достаточно сказать, что большинство этих художников страдает навязчивой идеей верности одному какому-нибудь цвету. Один видит всю природу в бледно-голубом цвете и превращает реку в лохань с мыльной водой; другой помешался на фиолетовом: земля, небо, вода, люди – что бы он ни писал, все у него отдает сиренью или баклажаном; наконец, третьи, коих большинство, словно вознамерились подтвердить идеи, высказанные доктором Шарко по поводу нарушений в восприятии цвета, которые

он отмечал у многих пациентов-истериков в клинике «Саль-петриер», а также у многочисленных больных с расстройством нервной системы» [194].

К импрессионизму Ж.-К. Гюисманс относится скорее снисходительно, чем восхищенно, называя его «глотком свежего воздуха», и тем не менее, не лучшим вариантом для искусства; выделяет смелость, новизну сюжетов, желание художников-импрессионистов преобразовать искусство. Ж.-К. Гюисманс делил всех художников второй половины XIX века на два лагеря: тех, кто «сражается за награды и медали», и тех, кто хочет просто продавать свои работы. Импрессионисты относятся ко вторым.

Ж.-К. Гюисманс особо выделяет творчество Э. Дэга и Э. Мане, которых считает самыми оригинальными и смелыми. У Э. Дега он отмечает работу «Танцовщицы», через интерпретацию которой дает свое определение импрессионизма и дополняет его психологической составляющей: «Таким, какое оно есть, и таким, какое оно будет, искусство импрессионизма демонстрирует очень интересное созерцание, особенный и глубокий анализ темпераментов, изображаемых на сцене. Добавьте к этому удивительно правильное представление о цвете, неприятие условностей, утвержденных веками для того, чтобы показать тот или иной эффект, поиск уголка природы, настоящего оттенка, жизни в движении, средства широких штрихов, тени, полученные с помощью дополнительных цветов, продолжение этой совокупности деталей, и вы увидите тенденции этого искусства» [196]. Ж.-К. Гюисманс одним из первых обратил внимание на французский литературный импрессионизм, назвав его основателем Э. Золя. Рассмотрение литературного импрессионизма встречается в его работе «Эмиль Золя и Западня».

Итак, основоположниками стиля стали французские живописцы, но вскоре он распространился и на другие отрасли искусства: музыку, литературу. Мнения критиков и современников о нем противоречивы: от «заката культуры» и «разрушения мировоззрения» до революции, которая



призвана совершить переворот в области формы, техники и содержания искусства в целом.

Основными чертами импрессионизма являются стремление запечатлеть мгновение, как оно есть, передать действительность через призму чувств автора произведения. Распространяясь на литературу и музыку, импрессионизм побуждал писателей искать новые формы для выражения «мгновенных эмоций».

У импрессионистов описания выходят на первый план, становясь как бы индикатором психологического состояния героя. Наиболее характерный жанр для импрессионистов – бессюжетный рассказ, небольшая зарисовка, новелла, рассказ, лирические стихотворения. Для выражения своих замыслов писатели импрессионисты чаще всего выбирали малые формы. Для того чтобы выделить национальные черты французского импрессионизма мы рассмотрели и проанализировали творчество писателя Ж.-К. Гюисманса – сильного теоретика стиля.

### **2.3. Роль импрессионизма в музыкальной культуре**

Музыкальное искусство второй половины XIX века было синкретично и выражалось смешением различных стилей, слиянием того, что раньше считалось недопустимым. В музыкальных произведениях выражен особый «дух начала XX века», где использовались необходимые элементы для выражения определенного мировоззрения через смешение джазовых фрагментов с элементами народной музыки или звуками, подражающими природе. Интертекстуальная направленность – один из признаков музыкальной культуры этого периода, в которую включился импрессионизм, но проявил себя в меньшей степени. Безусловно, являясь определенным мироощущением, он не остался без внимания. Отношение к нему было обусловлено мировоззрением поколения людей научно-технического прогресса, общим культурным полем, где взаимодействовали разные факторы бытия.

К импрессионизму в разные периоды своей жизни обращались: во Франции – К. Дебюсси, М. Равель, П. Дюка, Ф. Шмитт; в Великобритании – Ф. Дилиус, С. Скотт, Г. Холст; в Италии – О. Респиги, А. Казелла, Д. Малипьеро; в Польше – К. Шимановский; в России – Ф. Акименко, С. Василенко, М. Гнесина, Г. Катуар, А. Лядов, Н. Мясковский, С. Прокофьев, В. Ребиков, А. Станчинский, И. Стравинский, Н. Черепнин, М. Штейнберга и некоторые другие композиторы; в Венгрии – Б. Барток; в Германии – Р. Шрекер, Карл-Элерт; в США – Ч. Гриффс.

Общие черты музыкального импрессионизма связаны с живописным и с литературным импрессионизмом, так как в этот период – это скорее определенное мировоззрение, которое выражалось в произведениях искусства.

Импрессионизм – это особое отношение к действительности, передаче мгновения, которое в музыке выражалось в структуре, технике и сюжетах. Наглядным примером является произведение «Море» К. Дебюсси, обозначенное как «три симфонических эскиза». Эскиз, отрывок, фрагмент – то, что определяет импрессионизм – это всегда небольшое и часто незаконченное произведение, определяющее момент или ряд моментов-состояний.

Импрессионизм в русской музыкальной культуре выражает стремление передать в музыке мимолётные настроения, оттенки психологического состояния. Он обогатил музыкальную культуру новыми гармоническими средствами, одной из особенностей которых стала фрагментарность музыкальной линии. Аккорду, звуку, тембру – особый акцент, и вместе с тем увеличение фоновых аккордов, привнесение новых, запоминающихся звуковых картинок. Наконец, изменяется ладовая основа, когда применяются натуральные ряды. Сопоставление характерных черт импрессионизма в живописи и музыке невозможно в принципе, общее начало присутствует.

Это яркость, сочность, отражение мгновений, полных ощущениями, пейзажность, наполненная воздухом, звуками и красками.

У В. Г. Каратыгина музыкальная формула импрессионизма сформулирована так: не вслушивайся в собственные музыкальные идеи, не давай уму в них вглядываться, не занимайся их сухой разработкой. Нужно ловить их на лету, опознавать в момент зарождения и мгновенно закреплять на бумаге... Это сложно, так как «поймать» еще не сформировавшуюся музыку удастся с трудом. Если сразу оформить это на бумаге, вряд ли получится гармония звуков. И все-таки отрывистое звукосозерцание, созданное из отдельных музыкальных «стеклышек» калейдоскопа, образует гармонию импрессионистической музыки.

О. Соколов формулирует авторское определение композитора в качестве трактовки его музыкальной картины [144, с. 202]. Он отмечает, что ее эстетическая задача «аналогична изобразительному искусству, но в музыке она может быть решена только специфическим способом: путем подчеркивания длительного постоянства музыкального впечатления, с одной стороны, и с другой – использования преимущества временного искусства, музыка может передать само течение жизни» [144, с. 90–91]. О. Соколов считает, что «эскиз» точно отражает замысел К. Дебюсси, поскольку «каждая из частей не имеет кристаллизованного тематизма, отличается расплывчатостью очертаний и как бы рождается на грани тишины и звука» [310, с. 202]. Сюжет этого произведения так же точно определяет импрессионизм. Ж. Кокто так характеризует произведения великого французского композитора К. Дебюсси: «Это – архитектура, которая отражается, колыхается в воде. Это облака, которые нагромождаются и распадаются. Это засыпающие ветви, дождь на листьях...» [111, с.67]. Импрессионистские черты музыки французских композиторов проявляются в тяготении к поэтически одухотворенному пейзажу («Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны», «Море» Дебюсси, «Игра воды», «Отражения»,

«Дафнис и Хлоя» Равеля и др.). Близость к природе, тонкие ощущения, возникающие при восприятии красоты моря, неба, леса, способны, по мысли Дебюсси, возбудить фантазию композитора, вызвать к жизни новые звуковые приемы, свободные от академических условностей.

В импрессионизме ключевую роль играет живопись, не только благодаря более раннему появлению, но и потому, что именно из этого жанра композиторы позаимствовали соответствующее понимание стиля и закрепили его соответствующей совокупностью идей. Художник отступает от академического реализма и репрезентативной живописи, мотивы выискиваются на периферии бытовых и досуговых событий или в природе. Особое значение приобретает атмосфера места, естественное распределение света, движение людей, природные объекты неровной формы. Оригинальность и индивидуальный почерк художника при этом остаются значимыми, импрессионистическая картина не предъявляет догматических требований. Все вышеуказанное так же допустимо и к музыкальному импрессионизму. Импрессионизм склоняется к малым формам или к циклу. Традиции формы и оформления музыкального произведения смягчаются под важностью различных оттенков. Импрессионистическое мышление в музыке выражено в некоторой степени в выборе тем, сюжетов, показывающих динамические процессы в природе, по образцу изобразительного искусства. Основой для написания произведения могли стать звуки водопада или наплывающий туман, переменчивые формы облаков или озеро.

Примером может выступить пьеса Н. Н. Черепнина «Озеро», состоящая из «14 эскизов к русской «Азбуке в картинках» А. Бенуа». В комментариях автора указано, что озеро «Лебединое». Г. Краулис определяет в этой пьесе картинный тип программности. Н. Н. Черепнин с помощью музыкально-выразительных средств добивается ощущения спокойствия, безмятежности, умиротворенности, пейзажа в котором человек

как будто растворяется. Легкий ветерок, колышущий водную гладь, тишина, нарушаемая только лебединым клетотом – для максимального изображения этой живописной картины композитор использует ряд колористических средств: сопоставления тоники с минорным трезвучием VI ступени в крайних предложениях (пьеса написана в форме периода). Это сопоставление образуется благодаря общему звуку c1, который композитор постепенно «выводит» из общего фона в рельеф. Многократное повторение этого оборота создает атмосферу статического созерцания, неспешного повествования о красоте природы.

Здесь необходимо отметить, что в некоторой степени иное отношение к тому, что именно мог передавать в своих произведениях импрессионист в музыке. Впечатление может исходить из снов, фантазий, сказок и мифов, что в других видах искусства невозможно [2, с.65]. Во многих музыкальных импрессионистических произведениях прослеживается стремление автора зафиксировать мгновение и показать впечатление от увиденного явления природы, которые преображались (переходили) в мир фантазий с мифологическими существами и волшебными образами, например, «Образы» К. Дебюсси, «Дитя и волшебства» М. Равеля, «Волшебное озеро» А. К. Лядова, «Сны» С. С. Прокофьева. Что характерно для всех жанров русской культуры, в творчестве русских композиторов импрессионизм – только средство для достижения главного – выражения общей идеи произведения. Отдельных музыкальных композиций, написанных со строгим соблюдением всех черт импрессионизма, довольно мало и композиторов, использующих стилевые особенности этого направления в полном объеме, тоже нет.

Другая сфера музыкального импрессионизма – мир фантазий – порожденная античной мифологией или средневековыми легендами, мир экзотики народов Востока. Новизна художественных средств нередко сочеталась у композиторов-импрессионистов с претворением изысканных

образов старинного искусства [139, с. 67]. В оркестровке композиторов-импрессионистов преобладают чистые краски, блики; часто применяются соло деревянных духовых, пассажи арф, сложные *divisi* струнных (разложение на 2, 3 партии), эффекты *con sordino* (приглушение) [36, с. 73]. Типичны и чисто декоративные, равномерно текущие остинатные фоны. Ритмика подчас зыбка и неуловима. Для мелодики характерны не закругленные построения, но короткие выразительные фразы-символы, напластования мотивов. При этом в музыке импрессионистов необычайно усиливается значение каждого звука, тембра, аккорда, раскрываются безграничные возможности расширения лада [41, с. 73]. Уникальность музыки импрессионистов придает частое обращение к песенно-танцевальным жанрам, тонкое претворение ладовых, ритмических элементов, заимствованных в фольклоре народов Востока, Испании, в ранних формах негритянского джаза [55, с. 142].

М. К. Михайлов в работе «Стиль в музыке» отмечает, что «высокая степень суггестивности, присущая К. Дебюсси <...>, способствовала выходу импрессионизма за пределы Франции, что соответствовало *определенным запросам* того времени» [109, с. 210]. В музыкальном творчестве М. Регера встречаются импрессионистические произведения. Например, Соната для кларнета, Op. 49, № 1, была высоко оценена за «импрессионистскую звуковую чувственность» [186].

Импрессионисты передавали впечатления от многообразия мира, только композиторы прибегали к воспоминаниям по причине невозможности работать на пленэре (особенностей жанра). К. Дебюсси так описал процесс работы, связанный с воспоминаниями: «Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию <...>. Только таким образом сердце,

предназначенное для музыки, совершает самые прекрасные открытия. <...> Поэтому-то я и хочу записать свои музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя. Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства» [53, с. 192].

Композиторы фиксировали мгновение, пытались уловить прекрасное в нем, обращаясь к фантазиям и детским мечтам, пытались не обращать внимания на реальную действительность. В этом, безусловно, можно уловить тонкую грань реализма, импрессионизма и символизма. «Символизм открыл путь для дальнейшего художественного развития стилей, таких как импрессионизм, арт-нуво и экспрессионизм, что не продлилось долго» [191, с. 42]. Стремясь воплотить созерцание какого-либо одного состояния или образа, композиторы стали больше обращать внимание на моменты их трансформации. Особенно музыкантов привлекали элементы, свойственные волшебной сказке, и, в частности, такие «таинственные» состояния персонажей, как появление, превращение и исчезновение. Они позволяли «растворить» в окружающем мире своего героя: персонаж возникал из ниоткуда, чудесным образом изменялся и столь же необычно пропадал. Любимыми эти сюжетные элементы стали для Н. А. Римского-Корсакого: появление и исчезновение тени Млады в опере-балете «Млада» (изображается красочными разливами арфы по звукам уменьшенного септаккорда); появление и исчезновение Морского царя в опере «Садко» (его сопровождает «гамма Римского-Корсакова»); многочисленные превращения в этой же опере, например, лебедей и серых утиц в девушек (передается при помощи опоры на увеличенные созвучия) и т.д.

Попытка раскрыть тонкие грани ирреального мира, выявить мельчайшие составляющие мира и его еле уловимые трансформации импрессионистична в своей основе, композиторы пытались передать не события, произошедшие с персонажами, а их внешность, описать их особенности и характер; на второй план выносились причины изменений

действия и последствия этих действий, композиторам необходимо было зафиксировать переход из одного состояния в другое, момент здесь и сейчас. В данном контексте на первый план выходит импрессионистический принцип незаконченности, так как резкая, частая и порой непоследовательная смена ощущений или состояний ведет к необходимости прерывать этот путь: импрессионистские методы в музыкальном воплощении данной темы кристаллизовались непосредственно в произведениях, имеющих авторское определение эскиза: эскиз для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство» и «14 эскизов к русской «Азбуке в картинках» А. Бенуа» Н. Н. Черепнина.

Для композиторов-импрессионистов искусство является экзальтацией, основанной на восхищении, на очарованности красотой окружающего мира, его красочности, значимости полутональности и мельчайших вибраций света. Музыка характеризуется невесомостью, хрупкостью, чувствительностью частой сменой звуковых образов. «Слушая импрессионистов-композиторов, вы по преимуществу вращаетесь в кругу туманных переливчатых звучаний, нежных и хрупких до того, что вот-вот музыка вдруг дематериализуется... лишь в душе вашей надолго оставив отзвуки и отблески упоительных бесплотных видений» [57, с. 78]. Творчество композиторов, которые обращались к импрессионизму, обогатило палитру музыкально-выразительных средств. Это относится, прежде всего, к сфере гармонии с ее техникой параллелизмов и прихотливым нанизыванием неразрешающихся красочных созвучий-пятен. Импрессионисты заметно расширили современную тональную систему. Усложнение и разбухание аккордовых комплексов (нонаккорды, ундецимаккорды, альтерированные и квартовые созвучия) сочетаются у них с упрощением, архаизацией ладового мышления (натуральные лады, пентатоника, целотонные комплексы). А. Франклин характеризует работу «На луну» Х. Пфитцнера как наглядный пример «конца музыкальной



натуралистической эпохи» с «почти импрессионистской палитрой звуков»: это интересно технически, так как Х. Пфитцнер применяет целостную гамму [202, с.6].

Н. А. Римский-Корсаков утверждает, что звуковоспроизведение способствует созданию общего настроения. Мелодия есть результат гармонии и ритма, а ее «изгибы», т. е. движения, могут передавать необходимые композитору психологические состояния и их оттенки. Мажор и минор – радость и печаль соответственно, а сила звучания – приближение или исчезновение. Отдельно он акцентирует внимание на объектах звукоподражания природы, в которых, по его мнению, также могут быть воспроизведены определенные характеристики и настроения. Н. А. Римский-Корсаков считает, что полное звукоподражание невозможно. По его мнению, «все <...> звуковоспроизведения, через посредство неизбежных ассоциаций, отнюдь не отнимают у музыки другой ее стороны, стороны неопределенных чувств и настроений, обыкновенно принимаемых за исключительно принадлежащие ей сущности, а, наоборот, усиливают их» [114, с. 174]. Как отмечает композитор, для передачи образа «музыка, не лежащая в пространстве», пользуется сопровождающими признаками, такими как движение и характер [102, с. 66]. Этим и достигается пространственный эффект. Аналогично этому «живопись и скульптура, хотя и не лежат во времени, но передают движение посредством лишь сопровождающих его признаков (в очертаниях), а не само по себе, как таковое» [127, с. 281]. При этом для Н. А. Римского-Корсакова оказывается необыкновенно важной параллель «между красками и световыми представлениями в живописи и между гармоническими образованиями и тембровыми явлениями» [126, с. 73]. Они становятся несомненными аналогами. Очевидно, что эти описания не являются чем-то новым, вместе с тем заметно, что, приступая к характеристике оркестровки и тембров, композитор вкладывает в свои

слова гораздо больший смысл. Он выходит за пределы характеристики общего настроения в «написании картины» звуками.

Еще одна особенность русского музыкального импрессионизма, роднившая его с французским, – это оптимистическое, радостное, легкое настроение. Музыковед и философ Г. Г. Коломиец отмечает: «Культ радости, прославление красоты – самая сильная сторона импрессионизма, и источник красоты импрессионисты ищут в пейзажах, портретных зарисовках, в жизни Парижских улиц, жанровых сценах. Ценности *прекрасного, человека, жизни, природы* заиграли новыми, чистыми красками на полотнах живописцев, в музыке» [157, с. 477].

Ускорение всех жизненных процессов благодаря появлению новых средств передвижения не могло не сказаться на изменении отношения к пространству и времени: время стало подчинять пространство (и в творчестве авангардистов, как известно, подчинило целиком). Однако импрессионизм в России, и в этом коренное его отличие от французского, стремился к прямо противоположному: к сохранению равновесия между категориями времени и пространства. Повторяя уже сказанное о том, что в этом времени нет ни прошлого, ни будущего, только настоящее, можно отметить, что и пространство обладает только одним состоянием – настоящим. Мгновение обособлено, но оно «не ускользает» [2, с.78], оно присутствует и живет только сейчас. Одной из главных причин подобного ощущения времени и пространства было стремление художников сохранить хотя бы в произведениях «уходящую» Россию. Неслучайно Т. Н. Левая определила специфику русского варианта импрессионизма как «пойманная» красота, пойманный и продленный миг настоящего» [90, с. 129]. Видимо, эта особенность стала одной из причин поиска новых красочных средств музыкального языка и служила развитию метода колористики.

По причине более раннего проявления импрессионизма в изобразительном искусстве музыка и наука о музыке позаимствовали

соответствующее понимание стиля из этой области и закрепили его в уже существующей совокупности идей. Довольно часто проводят сравнение с изображениями кувшинок К. Моне, а также с его закатом, работами П. Сезанна, Э. Дега или О. Ренуара, которые при спонтанных ассоциациях возникают в памяти при упоминании импрессионизма. В любом случае, в сравнении с другими жанрами живопись играет ключевую роль, когда речь идет о характеристике и обсуждениях этого направления в искусстве.

Центральное достижение в импрессионистской живописи представляет сильное повышение престижа личности художника или субъекта. Для них становится возможным отклониться от правил, условностей и сюжета и гораздо прочнее, чем ранее, опереться на личное видение изображаемых на картине сцен. Для картин в стиле импрессионизма верно следующее – они передают не пейзаж, а чувство, производимое этим пейзажем. В ходе такой субъективности выбор сюжета принадлежит только и исключительно художнику, который вовремя отворачивается от академического реализма и репрезентативной живописи. Мотивы выискиваются только «на периферии» досуговых событий или в природе, которая в работах художников-импрессионистов во многих случаях также получает принципиально новую оценку. Особенный вклад в оформление произведений вносят такие масштабные объекты (которым ранее не уделялось особого внимания), как атмосфера места, естественное распределение света (которое в учебных работах создается искусственно), который становится главной средой восприятия, а также движения людей и природные объекты неровной формы. И наконец, стремлением художника становится передача присущего, крайне субъективного впечатления, а также влияние его спонтанности. Картины часто имеют малый масштаб и выполнены в палитре чистых, интенсивных цветов, с наложенными друг на друга мазками кисти, что создает поле без привычного перспективного пространства или иерархий форм. Возникающий при этом эскизный и нерезкий характер картин должен

как подчеркивать непосредственность возникающего и переживаемого впечатления, так и благодаря фокусу на спонтанном демонстрировать непостоянства. Оригинальность и индивидуальный почерк художника при этом всегда остаются значимым стремлением; аналогично личному восприятию импрессионистская картина не предъявляет догматичных требований. Такой новый, ориентированный на будущее творческий подход критики не могли обойти вниманием; практически все указывает на то, что изначально «импрессионизм» как обозначение воспринимался уничижительно и насмешливо. Из-за отсутствия резкости и обилия неточностей картины часто воспринимались как эскизы, за что их порицали, а содержание незаконченных, незавершенных работ, по мнению критиков, было сложно понять, что вносило его в область бессмыслицы. Даже термин «импрессионизм» подвергался опротестованию. Казалось, что для сферы применения, а именно живописи, это определение слишком мягко, потому что уже тогда существовали четкие и однозначные признаки этого стиля и большинства его представителей, а также оспаривалась действительная принадлежность некоторых художников или соответствующих группировок. При этом подчеркиваются, что совершенно допустимо, аналогии между изобразительным искусством в импрессионизме и соответствующей ему музыкой. Как и в живописи, композиторы не опираются на устоявшиеся сюжеты. Традиции формы и оформления смягчают новое внимание к качеству и влияние оттенков.

Однако музыкальные формы были не настолько произвольными, во многих случаях и в импрессионистской музыке стратегии повтора создают структурные отношения внутри композиции, а также обнаруживаются тенденции к классической трехчастности; вопросы о форме и обращении с ней могут натолкнуть на решающие указания, на лежащее в основе понимание импрессионизма. Аналогично живописи здесь присутствует прямота в отношении новых и чуждых стимулов, разительно отличающих

возникающую таким образом музыку от топосов прошлого, эпох, наполненных романтизмом. Вместе с арт-нуво, стилем модерн музыка этого направления также отворачивается от академизма и исторических тенденций. Аналогично тому, как в сознании собственной «эпохи» и вытекающего из этого преимущества в пользу новой эстетики музыки можно усмотреть соответствие описанному выше историзму как мыслеформе, идея историзма в музыкальной жизни до сегодняшнего дня была мало распространена, как если бы принудительно формировалось сопротивление в отношении восстановительных тенденций. В конечном итоге импрессионистское мышление в музыке и в некоторой степени в новой ориентации на динамические процессы в природе соответствует образцу изобразительного искусства. И в сочинении музыки естественные вдохновители, к примеру, водопады или другие бурлящие потоки воды, равно как и стоячие водоемы, или же переменчивые формы облаков, клочья тумана или темнота ночи играют важную роль, которая, как и в живописи, основана на субъективном восприятии и может оказаться весьма благотворной для творчества. В конкретных музыкальных превращениях таких впечатлений гармония является наиболее бросающимся в глаза признаком этих новых эстетических ведущих линий. В противоположность мелодике и полифоническим техникам гармоничные эффекты организуются скорее орнаментально, подчиняясь цветовым эффектам, которые отображают самые разные возможности работы с тембрами, находясь в центре гармонии, и реализуются за счет не связанных между собой функционально последовательностей аккордов или применения связанных лишь хроматическими отношениями аккордов. Точно так же за счет использования построенных из тритонов и кварт многозвучий, за счет применения сильно окрашенных аккордов терцдецим и ундецим устанавливаются диссонансы как «нормальная» составляющая музыкального языка. Чтобы подчеркнуть влияние тембров, иногда встречаются тенденции к конфигурациям в очень

широком положении, которые в исключительных случаях сливаются в чрезвычайно ясные и прозрачные образцы звуков, как и участие музыканта, играющего на струнных, в оркестре, через или посредством которого развивается дальнейшее музыкальное событие. Аналогично изобразительному искусству в музыке границы импрессионизма также с трудом поддаются определению. В музыке можно выделить характерные средства, например, гаммы полной тональности или пентатоника, появление которых как спорадическое, так и нагруженное само по себе не является характеристикой импрессионизма: «Не принадлежащей к импрессионизму можно назвать любую музыку, в которой применяются «популярные» стилистические средства импрессионизма, хотя и не осмысленно. Благодаря *sixte ajoutée* привычная салонная музыка не освобождается от запаха «жанрового» искусства [...], и то же относится и к «массово» созданным параллелям доминант-аккордов и завершающих аккордов с *sixte ajoutée* в новой танцевальной и развлекательной музыке, которая имеет нечто общее с импрессионистским искусством» [213]. Импрессионизм в музыке сложно выявить. Обращать внимание следует не исключительно на средства преобразования, а на рабочие контексты, например, настроение композитора. Наряду с гармоническими особенностями в этом случае следует искать формальное формообразование и возможные источники вдохновения в отрыве от установившегося традиционного сюжета, а также субъективно-музыкальный язык.

Для более полного изучения музыкального импрессионизма необходимо обратиться к индивидуальным композиторским решениям. Творчество Ч. Гриффса, одного из тех композиторов, который в определенный период обратился к импрессионизму, на наш взгляд, раскрывает не только стилистические особенности, но и определенное направление мировоззрения.

В американской музыкальной культуре начала XX века существовала традиция обучения композиторов, музыкальных критиков и преподавателей музыки в Германии. Благодаря обращению к немецкой музыке, произведениям немецких композиторов и французских импрессионистов, рассмотренных через призму мнений немецких учителей, произошло их знакомство с импрессионизмом. Ч. Гриффс учился в Берлине, в консерватории Штерна, его наставником был Э. Эдличка, именно в Германии появились его первые импрессионистические произведения, и эту европейскую традицию он передал американской культуре.

Наиболее импрессионистическое его произведение называется «Римские эскизы», оно написано с опорой на стихотворение «Виды Рима» В. Шарпа. Композитор позаимствовал название и первые строфы в качестве эпиграфов:

Here where the sunlight  
Floodeth the garden,  
Where the pomegranate  
Reareth its glory  
Of gorgeous blossom;  
Where the oleanders  
Dream through the noontides

или

Al far della note  
The long day is over.  
Dusk, and silence now  
And night, that is as dew  
On the flower of the World.

Близость к эстетике импрессионизма наблюдается уже в названиях этих произведений: «Белый павлин», «Вечером», «Облака» и др., а также выбор жанра программного цикла фортепианных миниатюр, стремление

передать впечатление от картин природы, например, плывущие по небу облака, ускользящие, изменчивые, непостоянные в музыкальной интерпретации Ч. Гриффса [45, с. 28]. Необходимо отметить, что композитор довольно свободно трактует классическую форму, выстраивая сложные многомерные композиции. Ч. Гриффс использует искусственные лады, хроматические и целотоновые гаммы, которые соседствуют друг с другом, сменяясь по необходимости. В «Фонтанах» можно услышать хроматическую последовательность в одной из тем середины, она передает движение воды, ее переливы и журчание, а основная тема строится по звукам пентатоники.

Натуральные лады, к которым часто обращались импрессионисты, привносят чистую краску в звучание произведений, а их колористические свойства позволяют подчеркнуть контраст модального и хроматического звучания. Следующей особенностью является использование аккордовых комплексов – параллелизмов, у Ч. Гриффса они носят в основном сонорный характер и помогают передать впечатление.

В своем произведении при работе с мелодикой Ч. Гриффс использует импрессионистические правила: как у К. Дебюсси и М. Равеля, у него представлены краткие темы-импульсы, короткие секундо-квартовые мотивы, а также присутствуют развернутые, широкие мелодические линии инструментального типа со скачками. Метроритмика в этой пьесе достаточно сложная и оригинальная, используются нетрадиционные размеры, а в самих пьесах композитор часто меняет количество долей в такте. Частая смена метра, синкопы и использование сложных и смешанных размеров придают ощущение размытости, метрической пульсации.

В «Эскизах» Ч. Гриффса многопластовая и полифоничная структура, что придает произведению определенную эмоциональность. Так, в «Сумерках» ключевую роль играет остинатный синкопированный бас, рождая ощущение «зависания» во времени. Произведение «Римские эскизы» является собой наглядный пример импрессионизма, в который включены все



особенности этого направления, позволяющие выделять его в культурном плюрализме.

С точки зрения рецепции музыкального импрессионизма, на наш взгляд, интересны размышления Н. А. Римского-Корсакова в «Набросках по эстетике», где он изучает особенности музыкального языка в целом, рассматривая современные тенденции и направления, и максимально близко подходит к определению импрессионизма в музыке, выявляя такие музыкально-выразительные средства, как расширение колористических, фонических свойств для получения эффекта максимальной изобразительности произведения.

В музыке границы импрессионизма с трудом поддаются определению, необходимо обращать внимание не только на средства создания, но и на такие рабочие контексты, как, например, настроение композитора, возможные источники вдохновения, причину отхода от традиционного сюжета, а также субъективно-музыкальный язык.

Направление импрессионизма в музыке – одно из самых необычных течений музыкального искусства, вобравшее в себя черты музыкального романтизма, литературного символизма и сравниваемое многими музыковедами с импрессионизмом в живописи. Однако в музыкальной теории до настоящего времени так и не сложилось единого представления о сущностном содержании этого направления. Как правило, к характерным чертам импрессионизма в музыке относят следующие: желание автора выразить свои субъективные, мимолётные впечатления, соответствующую музыкальную технику (частое применение диссонансов и нонаккордов, независимость гармонического строя от мелодии, неординарные, контрастные тембровые решения), минималистичность звучания. Все перечисленные черты можно проследить на примере музыкальных сочинений Э. Карг-Элерта – немецкого педагога, теоретика и композитора, чьё творчество причисляют к направлению импрессионизма в музыке.

В то время как в 1850-х годах в Париже развитие фисгармонии знаменует ее последние значимые новшества и подводит итоги с тем, чтобы в последующие десятилетия фисгармония стала прежде всего парижским или французским явлением, в немецкоязычном пространстве вскоре после наступления нового столетия З. Карг-Элерт становится ее самым значимым сторонником [406, с.4]. Более четверти созданных им произведений включают фисгармонию, а ее доля во всех его работах так же велика, как и доля вызвавшей всеобщий интерес органной музыки. Фисгармония обладала бы еще большим весом, если бы в эту статистику входили многочисленные обработки других композиций для инструмента, которые зачастую возникали как заказные композиции, позволяющие З. Карг-Элерту зарабатывать на жизнь [184].

Если 40 выполненных З. Карг-Элертом обработок произведений всех видов и эпох, которые вошли в некоторые довольно объемные сборники и альбомы фисгармонии, отнести к композициям, то во всем объеме его творческого наследия произведения для фисгармонии составят более трети, то есть бóльшую часть. В некоторых работах ярко прослеживается увлечение З. Карг-Элерта импрессионизмом. Если посмотреть на заголовки произведений композитора, можно увидеть в них разнообразие и широту идей, стилей, композиторских техник, характеризующих его творчество.

Сам З. Карг-Элерт в письме к своему другу Шитсу пишет: «Семь пастелей (Боденское озеро) – это кульминация импрессионизма». Г.Х. Штукеншмидт так обозначил свое суждение относительно него: «З. Карг-Элект является самым интригующим немецким импрессионистом» [201]. Исследуя биографию З. Карг-Элерта, Г.Х. Штукеншмидт проводит параллели с работами К. Дебюсси, по итогу выделяя ряд импрессионистических аспектов в творчестве каждого из них. Для З. Карг-Элерта подобные аспекты творчества – яркость творческого выражения, широкое использование атональных звучаний, специфическая гармония,

связаны с качественно-новым этапом становления его как композитора, который и позволяет причислять его к рассматриваемому направлению. Близость композитора к импрессионизму подтверждается и в исследованиях Янга, подчеркивавшего французское влияние в произведениях Э. Карг-Элерта, а также выделявшего ряд собственных музыкально-стилистических разработок, присущих им обоим. Их содержания Янг конкретизировал через такие характеристики, как полистилистика звучания, колористические методы, хроматические аккорды, параллельное голосоведение, резкие изменения тональности произведения, гармония, независимая от мелодии, гаммы полного тона, широкое использование фисгармонии (бывшим одним из самых любимых инструментов композитора) и ряд других особенностей, вплоть до стилистики названия самих произведений в описательном, природнообразном виде. В целом для творчества импрессионистов было характерно стремление отойти от привычных для симфонической музыки форм построения музыкального содержания (заимствованного, в первую очередь, из творчества Р. Вагнера и иных немецких композиторов), используя новые структуры и техники, позволявшие добиться требуемого «мозаичного, разбитого» звучания. В тоже время Э. Карг-Элерт, в отличие от К. Дебюсси, не придерживался импрессионизма как единственного и ключевого течения в своих произведениях, в особенности в сочинениях позднего периода его творчества. Э. Пинкни и К. Пальмер трактуют импрессионизм в композиторской деятельности Э. Карг-Элерта как особенное использование гармонии как выразительного инструмента музыкальной техники, сообразного другим изобразительным приёмам импрессионизма в иных видах искусства: «Отношение Э. Карг-Элерта к фисгармонии имеет очень много общего с тем, как художник-импрессионист работает с цветами: и гармония, и цвет делятся на свои составляющие, а затем используются во благо всего произведения в целом» [201]. А. Столсмит, в целом соглашаясь с присутствием импрессионизма в музыке Э.

Карг-Элерта, указывает, что такой стиль становится присущ творчеству композитора с его ранних сочинений. Через призму ухода от доминирующей роли мелодии в пользу гармонии ряд исследователей определяют импрессионизм в творчестве З. Карг-Элерта: «Там, где М. Рeger грациозно вспахивает хроматику бульдозером, З. Карг-Элерт противопоставляет цветущий гармоничный мир. Он ценит изменения, но не ради богатой хроматики; он охотно и часто применяет нотные аккорды, чрезмерные и сокращенные трехзвучия. Те самые часто цитируемые пятитакты, благодаря которым его часто ставят в один ряд с новаторами церковной музыки, проявляются при более точном рассмотрении как относящиеся к импрессионизму, аналогично его другим элементам» [201].

Сюда же относится выбор названий произведений, который в некоторых случаях указывает на строительно-художественный подход, а также решающее значение субъективности и спонтанности, когда речь заходит о соотнесении З. Карг-Элерта с композиторскими стратегиями К. Дебюсси или других близких к импрессионизму музыкантов, а также о соотнесении с неким направлением в музыке, в котором присутствует субъективное обращение со светом и цветом в противопоставлении четким линиям и формальным, заранее подготовленным концепциям.

Позднее возникли новые исследования, результаты которых были менее эмоциональными и более дифференцированными. А. Столсмит говорит о том, что по своей сути концепция композиторской деятельности З. Карг-Элерта включает в себя различные стили. Мишель, Воллингер и Штродхофф также подчеркивают определяющее влияние на творчество З. Карг-Элерта целого ряда направлений, которые композитор умело сочетал в своих произведениях. Янг и Райз в своих исследованиях не отрицают значительного влияния импрессионизма на композитора и широкого вплетения элементов такового в музыкальную ткань его сочинений, однако они приходят к выводу, что З. Карг-Элерт не был до конца последователен в

использовании приёмов, присущих импрессионизму, подчас сочиняя в традициях классического европейского романтизма. В тоже время стоит подчеркнуть, что ни один исследователь композиторской деятельности Э. Карг-Элерта не укорял автора в эклетизме его широкого подхода в использовании различных музыкальных стилей. Влияние импрессионизма на творчество Э. Карг-Элерта в немалой мере именно в его подходе к сочинениям для фисгармонии, отражавшим свободный, спонтанный стиль сочинения и процесса творчества. Сам он писал об этом следующим образом: «импрессионистский стиль, манера, которые достигают абсолютно новых, неожиданно привлекательных воздействий на нервную систему за счет высоко субъективной передачи спонтанных моментов. Практически весь модернизм отражает импрессионистские тенденции; экспрессионистский стиль полностью освобождается от внешнего воздействия и отдает лишь «музыку саму по себе» без визуальных ассоциаций» [201]. Целый ряд его работ для самого широкого спектра инструментов характеризуется импрессионистическим (а порой и экспрессионистическим) подходом к выстраиванию эмоциональности, природности звучания, достигаемого соотношением мелодии и гармонии в произведении. «Все! Позднее стало ясно, чего все просчитались. Импрессионизм и экспрессионизм полностью отрицают любые следы мелодии». Таким образом, можно сделать вывод о том, что и сам композитор осознавал меньшую роль выразительности музыки в импрессионизме именно через мелодию [406]. Вне всяких сомнений, она оставалась значимым аспектом построения музыкального полотна – однако в рамках данного течения таковая отходила на второй план, уступая ключевую роль гармонии, выстраивавшей специфику, красочность, эффектность и уникальность звучания произведения. В общем, в своем творчестве Э. Карг-Элерт применял импрессионистические идеи, но его произведения слишком эклектичны для полного выявления определенного стиля.

## Заключение

В настоящей работе рассмотрен феномен импрессионизма, его различные интерпретации во Франции, России и Германии (кроме того, для сравнения привлекаются отдельные аспекты импрессионизма в культуре других стран).

Специфика исследования состояла в общекультурном подходе к изучению импрессионизма. Была выдвинута гипотеза о том, что импрессионизм – это не только направление в живописи, но и более широкое культурное явление, рецепции которого выражают дополнительные смыслы для культуры в целом. Импрессионизм обладает рядом специфических черт, которые выявляются с помощью сравнительного анализа его русского и немецкого вариантов. Исследование импрессионизма в национальных контекстах, его рецепции и трансформации представляются перспективной сферой исследования для культурологов.

В XIX веке произошли значительные социальные изменения, промышленные революции привели к массовой урбанизации, к более высокому уровню производительности, к быстро ускоряющимся научным открытиям и изобретениям со значительными достижениями. Трансформация социокультурного пространства второй половины XIX века определила ориентацию на действительность, что привело искусство к непосредственному эмпирическому контакту с реальностью, который осуществляется импрессионизмом. Позитивистская философия и феноменализм Э. Маха сформировали задачи, которые ставили перед собой импрессионисты, где центральным тезисом был принцип верификации.

Импрессионизм зародился на основе науки и исследований категорий пространства и времени Э. Маха, где акцентируется внимание на части, детали – в определенный отрезок времени. Импрессионисты считали, что истинное значение живописи – исследование природы, в какой-то

степени, они приравнивали себя к ученым экспериментаторам, задачей которых во второй половине XIX века было описывать опыт, являющийся суммой наблюдений, ощущений или впечатлений. Создавая серию работ, фиксируя один предмет в подвижной изменчивости, они описывают мир как экспериментальную цепочку. Подобный научный подход являлся естественным для этого исторического периода. Импрессионизм внес ряд открытий и новых приемов в технику и композицию и указал на возможность по-новому взглянуть на природу, выразить другие чувства. Переворот, совершенный им, был значителен, влияние его распространялось на искусство всего мира быстро и решительно. Под этим влиянием оказались многие деятели искусства. Все же из-за не всегда однозначного проявления импрессионизма в той или иной стране отношение к нему было разное. В искусстве современники этого явления относили его к отдельному явлению в живописи, так как именно в этом виде искусства он наиболее проявлен; в литературе импрессионизм также считали отдельным направлением, но чаще причисляли к крайней форме натурализма в Германии, а в России он был приближен к символизму; в музыке же чаще всего речь идет только об импрессионистических характеристиках в том или ином произведении.

Культурологические интерпретации показывают значимость импрессионизма в этот временной период. Его возникновение естественно и обусловлено научно-техническим прогрессом, новыми философскими и эстетическими концепциями. Импрессионизм есть определенный этап, некий «рубеж двух миров», описываемый исследователями с отрицательным или положительным оттенком. Так, О. Шпенглер считал, что импрессионизм – это наивысшая точка, приведшая к деградации общества. Также ряд исследователей определяют импрессионизм как явление общекультурного значения, не имеющего границ во времени и пространстве, утверждая, что его можно найти как в японской средневековой культуре, так и в культуре древнего Египта. Необходимо отметить, что не всегда

импрессионизму отдавали должное место в истории, оставляя его незначительным стилем в искусстве.

Интерпретации импрессионизма показывали не только отношение к этому направлению современников, но и формировали определенную позицию по отношению к нему. Восприятие импрессионизма в странах выражалось по-разному, и одной из причин были способы появления этого направления. В России импрессионизм появился под влиянием интерпретаций И.И. Левитана и его впечатлений от Парижской всемирной выставки 1889 года. С другой стороны, импрессионизм пришел не только из Франции, но и из Германии и Скандинавии, что, безусловно, повлияло на его восприятие в России. Он ощущался не как конечная точка живописи, не как нечто фатальное, а скорее, как определенный этап, одно из интересных направлений, обращенных к природе, к окружающей среде, русский импрессионизм – направление с акцентом на ностальгическое восприятие.

В Германии импрессионизм проявился через художественную школу в Веймаре, Академию художеств в Мюнхене, художественные выставки и под влиянием творчества В. Лейбля. Философия импрессионизма в большей степени выразилась именно в немецкой художественной мысли. О. Шпенглер, Р. Гаман, В. Клемперер, Г. Бар, О. Вальцель и другие выдающиеся исследователи связаны немецкой культурой.

Во Франции импрессионизм был обособленным направлением в литературе, Ж.К. Гюисманс дал четкое определение импрессионизму в статье «Le salon de», выделив его в отдельное направление, призванное описывать современную ему действительность. Ж.К. Гюисманс заявляет, что импрессионизм определяет эпоху и привносит «свежесть и новизну» в искусство второй половины XIX века. В России импрессионизм был неразрывно связан с символизмом, тогда как в Германии и скандинавских странах – с натурализмом. В импрессионистической тематике России



и Германии отмечаются некоторые отличительные черты. Внимание русских импрессионистов было в большей степени обращено на живописные мотивы, любовную лирику. В Германии поэты уделяли внимание социальным вопросам, показывали в своих произведениях бедные/обедневшие слои населения, тяжелую жизнь в городе, страдания угнетенных, войну и ее влияние на людей. Еще одной особенностью немецкого импрессионизма выступает большая мрачность, трагичность. Отличием немецкого импрессионизма также является особое отношение к цвету, но в другом, психологическом аспекте.

Музыкальное пространство конца XIX века было синкретично, отличалось смешением различных направлений, сочетанием ранее не сочетаемого. В одном произведении можно выявить особый «дух начала XX века», где композитор использовал элементы, необходимые ему для выражения собственного мировоззрения, и элементы джаза, а также фрагменты народной музыки. Интертекстуальная направленность – один из признаков музыкальной культуры этого периода. Импрессионизм включился в социокультурное пространство и проявил себя в музыке в меньшей степени, но, все же являясь определенным мироощущением, не мог остаться незамеченным композиторами. Импрессионизм в музыке – уникальное и интересное явление, об основных правилах этого направления до сих пор ведутся споры, например, о важности мелодии для импрессионистического произведения. В целом можно выявить некоторые неоспоримые факторы – абсолютизацию мгновения, определенную технику, минимализм, колористические методы.

Импрессионизм появился во Франции, а Россия и Германия восприняли этот феномен не только в стилистическом его проявлении, но и в мировоззренческом. При этом почва, на которую был привнесён импрессионизм, имела собственную сильную культурную генетику. Исследование позволило выявить национальные особенности и общие черты

изучаемого направления. Национальные особенности трансформируют импрессионизм, и его нельзя рассматривать в одних странах как результат подражания или следования моде в других. Даже наличие сильного внешнего влияния не объясняет появления этого художественного направления, скорее определяющим фактором становится социокультурная обстановка в каждой стране.

Представители импрессионизма в разных отраслях искусства пытались создавать новые методы и приемы, которые помогали передавать мгновенные чувства и эмоции, возникающие в результате взаимодействия с окружающим миром. Эта философия проникала во все сферы искусства и культуры, побуждая художников, писателей, поэтов, музыкантов пересматривать свое мировоззрение, использовать новые приемы и техники в своих работах. Можно выделить четыре основных принципа импрессионизма, которые являются основой этого направления: отсутствие сюжета, акцент на действительность, новая техника, основанная на научных открытиях современности, и особое отношение к цвету и свету.

Импрессионизм имеет общие и национальные черты, обусловленные социальными, географическими, политическими и другими особенностями каждой страны, но в первую очередь импрессионизм – это культурный феномен, являющийся следствием коренных изменений в социокультурном пространстве, который проявлял изменившееся мировоззрение и устанавливал свои правила художественной жизни. Ценности, утвержденные художниками на холстах: философия мгновения, отражения впечатлений, субъективное восприятие действительности, отказ от сюжетных линий и акцент на повседневной жизни, не могли не способствовать проникновению импрессионизма во все сферы искусства, так как стали закономерностью общекультурного развития второй половины XIX века.

## Список литературы

1. Австрийская новелла XX века / составитель Ю. Архипов. – Москва : Художественная литература, 1981. – 520 с. – Текст : непосредственный.
2. Агишева, Ю. И. Югендстиль в музыке: (на примере творчества М. Рegerа и Ф. Шрекера) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Агишева Юлия Ивановна. – Москва, 2005. – 26 с. – Текст : непосредственный.
3. Алпатов, М. В. Немеркнувшее наследие : Изобразительное искусство и архитектура : книга для учителя / М. В. Алпатов. – Москва : Просвещение, 1990. – 303 с. – Текст : непосредственный.
4. Алпатов, М. В. Этюды по всеобщей истории искусств : Избранные искусствоведческие работы : Западноевропейское искусство. Русское и советское искусство / М. В. Алпатов. – Москва : Советский художник, 1979. – 287 с. – Текст : непосредственный.
5. Альтенберг, П. Перспективы (наброски импрессиониста) / П. Альтенберг – Текст : непосредственный // Новый журнал иностранной литературы. – 1901. – № 7. – С. 19–26.
6. Андреев, Л. Г. Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выражать / Л. Г. Андреев. – Москва : Гелеос, 2005. – 320 с. – Текст : непосредственный.
7. Анненский, И. Ф. Бальмонт – лирик / И. Ф. Анненский – Текст : непосредственный // Избранные произведения / составитель А. В. Федоров. – Ленинград : Художественная литература, 1988. – С. 486–522.
8. Апчинская, Н. Выставка французской живописи из Вашингтона / Н. Апчинская – Текст : непосредственный // Пространство картины : сборник статей / составитель Н. О. Тамручи. – Москва : Советский художник, 1989. – С. 347–350.

9. Архипов, Ю. И. В зазеркалье карикатурного антимира (о книге Ю.М. Павлова «Критика XX–XXI веков: литературные портреты, статьи, рецензии») / Ю. И. Архипов – Текст : непосредственный // Литература-журналистика – критика: Мир и бой : сборник трудов конференции. – Краснодар : Кубанский государственный университет, 2017. – С. 65–67
10. Астахов, О. Ю. Культуроцентричность эстетики русского символизма конца XIX начала XX века (по материалам статьи Андрея Белого «Проблема культуры») / О. Ю. Астахов – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 29-1. – С. 24–27.
11. Бальмонт, К. Д. Золотая россыпь : избранные переводы / К. Д. Бальмонт ; составитель вступительной статьи и комментариев А. Романенко. – Москва : Советская Россия, 1990. – 320 с. – Текст : непосредственный.
12. Бальмонт, К. Д. Собрание сочинений : в 2 т. / К. Д. Бальмонт. – Можайск : Можайск-Терра, 1994. – Т. 1. – 832 с. – Текст : непосредственный.
13. Бальмонт, К. Д. Стозвучные песни : Сочинения : [Стихи и проза] / К. Д. Бальмонт ; составитель вступительной статьи и комментариев П. В. Куприяновского, Н. А. Молчановой. – Ярославль : Верхне-Волжское книжное издательство, 1990. – 336 с. – Текст : непосредственный.
14. Бегина, С. А. Проблема импрессионизма в литературе: историко-теоретический аспект / С. А. Бегина – Текст : непосредственный // Неофилология. – 2018. – Т. 4, № 13. – С. 39–44.
15. Белый, А. Петербург : Роман – Текст : электронный / А. Белый. – Санкт-Петербург : Кристалл, 1999. – URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0040.shtml) (дата обращения: 20.04.2020).

16. Белый, А. Символизм как миропонимание : Сборник / А. Белый ; составитель вступительной статьи и комментариев Л. А. Сугай. – Москва : Республика, 1994. – 528 с. – Текст : непосредственный.
17. Бенуа, А. Н. Парижские «художественные письма» / А. Н. Бенуа – Текст : непосредственный // *Художественные письма: 1930–1936* : газета «Последние новости», Париж / составитель И. П. Хабаров ; вступительная статья Г. Ю. Стернина. – Москва : Галарт, 1997. – С. 5–8.
18. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон ; перевод с французского В. А. Флеровой. – Москва ; Санкт-Петербург : Русская мысль, (тип. лит. т-ва И. Н. Кушнерев и К°), 1914. – 332 с. – Текст : непосредственный.
19. Березина, В. Н. Французская живопись XIX века в собрании Государственного Эрмитажа / В. Н. Березина. – Ленинград : Искусство, 1983 – 256 с. – Текст : непосредственный.
20. Беспалова, Н. И. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века : Очерки / Н. И. Беспалова, А. Г. Верещагина ; под редакцией М. М. Раковой. – Москва : Изобразительное искусство, 1979. – 278 с. – Текст : непосредственный.
21. Библер, В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – Москва : Политиздат, 1991. – 412 с. – Текст : непосредственный.
22. Блок, А. А. Краски и слова – Текст : электронный // А. А. Блок. – URL: [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1905\\_kraski\\_i\\_slova.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1905_kraski_i_slova.shtml) (дата обращения: 20.04.2020).
23. Блок, А. А. Стихия и культура / А. А. Блок – Текст : непосредственный // *Собрание сочинений* : в 8 томах / под общей редакцией В. Н. Орлова [и др.] ; вступительная статья, подготовка текста и примечание В. Н. Орлова. – Москва ; Ленинград : Гослитиздат, 1962. – Т. 5 : Проза. 1903–1917 / составитель Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской. – С. 350–359.

24. Богемская, К. Г. Картина и жанры (Проблема развития французской живописи 60–90-х годов XIX века) / К. Г. Богемская // Искусство. – 1971. – № 8. – 228 с. – Текст : непосредственный.
25. Божович, В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века / В. И. Божович ; АН СССР, ВНИИ искусствознания ; ответственный редактор А. В. Бартошевич. – Москва : Наука, 1987. – 320 с. – Текст : непосредственный.
26. Брандист, К. Необходимость интеллектуальной истории / К. Брандист – Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 79. – С. 56–68
27. Брюсов, В. Я. Собрание сочинений : в 7 томах / В. Я. Брюсов ; под общей редакцией П. Г. Антокольского [и др.] ; составитель Н. С. Ашукина [и др.] ; вступительная статья П. Г. Антокольского. – Москва : Художественная литература, 1975. – Т. 6 : Статьи и рецензии 1893-1924 : Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea / редакция П. Г. Антокольский ; составитель Д. Е. Максимов, Р. Е. Помирчев. – 652 с. – Текст : непосредственный.
28. Брюсов, В. Я. Среди стихов, 1894–1924 : Манифесты. Статьи. Рецензии / В. Я. Брюсов ; вступительная статья и комментарии Н. А. Богомолова. – Москва : Советский писатель, 1990. – 714 с. – Текст : непосредственный.
29. Вальцель, О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920 гг.) / О. Вальцель ; перевод с немецкого издания 1920 г. О. М. Котельниковой ; под редакцией В. М. Жирмунского. – Петербург : Academia, 1922. – 94 с. – Текст : непосредственный.
30. Вентури, Л. От Мане до Лотрека : перевод с итальянского / Л. Вентури ; перевод Ц. И. Кин ; редакция А. Г. Габричевского. – Москва : Иностранная литература, 1958. – 130 с. – Текст : непосредственный.
31. Виппер, Б. Р. Клод Моне / Б. Р. Виппер – Текст : непосредственный // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей

художественная культура : сборник статей : материалы научной конференции (Москва, 1971 г.) / Государственный музей изобразительное искусств им. А. С. Пушкина, Институт искусств Москва культуры СССР ; под общей редакцией И. Е. Даниловой. – Москва : Советский художник, 1972. – С. 20–29.

32. Власов, В. Г. Стили в искусстве : словарь : в 3 томах / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург : Кольна, 1995. – Т. 1 : Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. – 680 с. – Текст : непосредственный.

33. Воллар, А. Ренуар / А. Воллар ; перевод с французского Н. Тырсы ; предисловие А. В. Луначарского. – Санкт-Петербург : Аврора, 1992. – 238 с. – Текст : непосредственный.

34. Всеобщая история искусств : в 6 томах / Академия художеств СССР, Институт теории и истории изобразительное искусств ; редколлегия.: Б. В. Веймарн [и др.]. – Москва : Искусство, 1964. – Т. 5 : Искусство XIX века / под общей редакцией Ю. Д. Колпинского, Н. В. Яворской. – 429 с. – Текст : непосредственный.

35. Гаврилова, Н. А. К проблеме национального в музыке XX века / Н. А. Гаврилова // Жан Кокто о национальном направлении в новой французской музыке : научное издание / М. А. Сапонов. – Москва : Издательство Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – 134 с. – Текст : непосредственный.

36. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Е. Гаккель. – 2-е изд. – Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отделение, 1990. – 288 с. – Текст : непосредственный.

37. Гаман, Р. Импрессионизм в искусстве и жизни / Р. Гаман ; вступительная статья М. М. Житомирского ; перевод Я. Зунделовича. – Москва : Изогиз, 1935. – 179 с. – Текст : непосредственный.

38. Гиппиус, З. Н. Собрание сочинений : в 15 т. / З. Н. Гиппиус ; составитель авторских примечаний Т. Ф. Прокопов, оформление И. А. Шиляев. – Москва : Русская книга, 2001. – Т. 2 : Сумерки духа : Романы. Повести. Рассказы. Стихотворения. – 506 с. – Текст : непосредственный.
39. Голицина, И. История русской живописи: Рубеж XIX и XX веков / И. Голицына. – Москва : Белый город, 2007. – 127 с. – Текст : непосредственный.
40. Головин, А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / А. Я. Головин ; составитель А. Г. Мовшенсона ; вступительная статья Ф. Я. Сыркиной. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1960. – 389 с. – Текст : непосредственный.
41. Голубенко, И. А. Импрессионизм и русская музыка начала XX века. К постановке проблемы / И. А. Голубенко – Текст : непосредственный // Русская музыка. Рубежи истории : материалы международной научной конференции Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, 11-15 ноябрь 2002 г.) / редколлегия: С. И. Савенко, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина (ответственный редактор), Е. М. Царёва. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2005. – С. 64–77.
42. Гонкур, Э. Дневник : записки о литературной жизни : Избранные страницы : перевод с французского : в 2 томах / Э. Гонкур, Ж. Гонкур ; составитель С. Лейбович ; вступительная статья В. Шора. – Москва : Художественная литература, 1964. – Т. 1. – 711 с.
43. Гонкур, Э. Дневник : записки о литературной жизни : Избранные страницы : перевод с французского : в 2 томах / Э. Гонкур, Ж. Гонкур ; составитель С. Лейбович ; вступительная статья В. Шора. – Москва : Художественная литература, 1964. – Т. 2. – 750 с.
44. Горький и русская журналистика начала XX века: Неизданная переписка / АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; ответственный редактор И. С. Зильберштейн, Н. И. Дикушина ; автор



- вступительной статьи Б. А. Бялик. – Москва : Наука, 1988. – 1079 с. – Текст : непосредственный.
45. Горячева, Я. В. «Римские эскизы» Чарлза Гриффса : рецепция французского музыкального импрессионизма / Я. В. Горячева – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2018. – № 3. – С. 28–39.
46. Грабарь, И. Э. В. А. Серов. Жизнь и творчество / И. Э. Грабарь. – Москва : издание И. Кнебель, 1914. – 300 с. – Текст : непосредственный.
47. Грабарь, И. Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911 / И. Э. Грабарь. – Москва : Искусство, 1965. – 492 с. – Текст : непосредственный.
48. Грабарь, И. Э. Моя жизнь : Автобиография / И. Э. Грабарь. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1937. – 376 с. – Текст : непосредственный.
49. Грабарь, И. Э. Письма 1891–1917 / И. Э. Грабарь ; Академия наук СССР, Институт истории искусств Москва культуры СССР ; составитель вступительной статьи и комментариев Л. В. Андреева, Т. П. Каждан. – Москва : Наука, 1974. – 469 с. – Текст : непосредственный.
50. Грабарь, И. Э. Письма 1917–1941 / И. Э. Грабарь ; Акад. наук СССР, Институт истории искусств Москва культуры СССР ; составитель вступительной статьи и комментариев Н. А. Евсина, Т. П. Каждан. – Москва : Наука, 1977. – 422 с. – Текст : непосредственный.
51. Грабарь, И. Э. Письма 1941–1960 / И. Э. Грабарь ; Академия наук СССР, Институт истории искусств Москва культуры СССР ; составитель вступительной статьи и комментариев Л. В. Андреева, Т. П. Каждан ; редколлегия: Н. А. Евсина [и др.]. – Москва : Наука, 1983. – 368 с. – Текст : непосредственный.
52. Дебуар, Ш. Импрессионизм / Ш. Дебуар. – Москва : Белый город, 1999. – 168 с. – Текст : непосредственный.

53. Дебюсси, К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси ; перевод с французского, комментарии А. Бушен ; редакция, вступительная статья Ю. Кремлёва. – Москва ; Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1964. – 278 с. – Текст : непосредственный.
54. Денвир, Б. Импрессионизм. Художники и картины : перевод с английского / Б. Денвир. – Москва : Искусство, 1994. – 424 с. – Текст : непосредственный.
55. Денисов, Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси / Э. В. Денисов // Вопросы музыкальной формы : сборник статей / составитель Вл. Протопопов. – Москва : Музыка, 1977. – Выпуск 3. – С. 230–253. – Текст : непосредственный.
56. Джуманиязова, Н. С. Генезис русского импрессионизма : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Джуманиязова Наталия Степановна. – Москва, 2007. – 174 с. – Текст : непосредственный.
57. Друскин, М. С. О западно-европейской музыке XX века / М. С. Друскин. – Москва : Советский композитор, 1973. – 272 с. – Текст : непосредственный.
58. Дьяконицын, Л. Ф. Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX – начала XX вв. / Л. Ф. Дьяконицын. – Пермь : Книжное издательство, 1966. – 259 с. – Текст : непосредственный.
59. Евнина, Е. Два пути в эволюции импрессионизма во французской литературе / Е. Евнина – Текст : непосредственный // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура : сборник статей / под общей редакцией И. Е. Даниловой. – Москва : Советский художник, 1972. – С. 112–117.
60. Ендуткина, О. Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков : диссертация на соискание ученой степени кандидата

- искусствоведения: 17.00.02 / Ендуткина Ольга Федоровна. – Новосибирск, 2004. – 181 с. – Текст : непосредственный.
61. Еремеев, Л. А. Французский литературный модернизм: Традиции и современность / Л. А. Еремеев ; АН УССР, Институт литературы им. Т. Г. Шевченко. – Киев : Наук думка, 1991. – 117 с. – Текст : непосредственный.
62. Ермолов, Л. И. Роль импрессионистического стиля в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» / Л. И. Ермолов – Текст : непосредственный // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Социология. Политология. – 2009. – Т. 9, № 3. – С. 71–73.
63. Западноевропейское искусство второй половины XIX века : сборник статей / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина ; под редакцией Б. Р. Виппера, И. В. Даниловой. – Москва : Искусство, 1975. – 207 с. – Текст : непосредственный.
64. Зарубежная литература XX века : учебник для студентов вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова [и др.] ; под общей редакцией Л. Г. Андреева. – Москва : Высшая школа, 1996 – 575 с. – Текст : непосредственный.
65. Захарова, В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук : 10.01.01 / Захарова Виктория Трофимовна. – Москва, 1995. – 363 с. – Текст : непосредственный.
66. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – Москва : Издательство МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 530 с. – Текст : непосредственный.
67. Золя, Э. Парижские письма. Выставка картин в Париже / Э. Золя – Текст : непосредственный // Вестник Европы: Журнал истории, политики, литературы. – 1875. – Т. 3, Кн. 6, июнь. – С. 874–899.

68. Золя, Э. Парижские письма. Две художественные выставки в мае / Э. Золя – Текст : непосредственный // Вестник Европы: Журнал истории, политики, литературы. – 1876. – Т. 3, Кн. 6, июнь. – С. 873–903.
69. Золя, Э. Эдуард Манэ / Э. Золя ; перевод с французского В. Н. Аникеевой ; предисловие М. К. Клеман. – Ленинград : Издательство Ленинградский областной союз советских художников, 1935. – 39 с. – Текст : непосредственный.
70. История русской музыки : в 10 томах / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Москва культуры СССР ; редколлегия : Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Москва : Музыка, 1994. – Т. 9 : Конец XIX – начало XX века / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова ; редколлегия : Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова. – 452 с. – Текст : непосредственный.
71. Каменский А.А. Анна Голубкина / А.А. Каменский — Москва : Искусство, 1990. – 150 с. – Текст : непосредственный.
72. Камиль Писсарро: письма, критика, воспоминания современников : перевод с французского / составитель вступительных примечаний и хронологии жизни и творчества Камиля Писсарро К. Г. Богемской. – Москва : Искусство, 1974. – 350 с – Текст : непосредственный.
73. Кантор, А. «Старые мастера» Фромантен и французское искусство второй половины XIX века / А. Кантор – Текст : непосредственный // Западноевропейское искусство второй половины XIX века : сборник статей / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина ; под общей редакцией Б. Р. Виппера, И. В. Даниловой. – Москва : Искусство, 1975. – С. 77–91.
74. Кантор, Е. В теплокрылатом воздухе картин: Искусство и архитектура в творчестве О. Э. Мандельштама / Е. В. Кантор – Текст : непосредственный // Литературное обозрение. – 1991. – № 1. – С. 59–68.

75. Клемперер, В. ЛП. Язык Третьего рейха: Записная книжка филолога / В. Клемперер ; перевод с немецкого А. Б. Григорьева. – Москва : Прогресс-Традиция, 1998. – 381 с. – Текст : непосредственный.
76. Коган, Д. З. Константин Коровин / Д. З. Коган. – Москва : Искусство, 1964. – 359 с. – Текст : непосредственный.
77. Коломиец, Г. Г. Ценность музыки: философский аспект / Г. Г. Коломиец. – 2-е издание – Москва : URSS, 2007. – 536 с. – Текст : непосредственный.
78. Комарова, Е. А. Жорис-Карл Гюисманс: сквозь пространство и время / Е. А. Комарова ; Министерство образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО Ивановский государственный университет. – Иваново : Издательство Ивановского государственного университета, 2010. – 362 с. – Текст : непосредственный.
79. Константин Коровин как писатель. Мемуары, воспоминания, рассказы – Текст : электронный // [сайт]. – URL: <http://kkorovin.ru/writer.php> (дата обращения: 20.04.2020).
80. Корецкая, И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма / И. В. Корецкая – Текст : непосредственный // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века / Б. А. Белик, В. А. Келдыш, М. Г. Петрова [и др.] ; АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; ответственный редактор Б. А. Бялик. – Москва : Наука, 1975. – С. 207–253.
81. Коро – художник, человек. Документы. Воспоминания / составитель Е. М. Гайдукевич ; перевод с французского З. К. Манакиной. – Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 184 с. – Текст : непосредственный.
82. Коровин, К. А. Воспоминания / К. А. Коровин. – Минск : Современный литератор, 1999. – 488 с. – Текст : непосредственный.

83. Костеневич, А. Г. Французская живопись XIX – начала XX века в Эрмитаже : Очерк-путеводитель / А. Г. Костеневич. – Ленинград : Аврора, 1979. – 167 с. – Текст : непосредственный.
84. Кочик, О. Я. Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова / О. Я. Кочик. – Москва : Искусство, 1980. – 234 с. – Текст : непосредственный.
85. Крамской, И. Н. Письма, статьи : в 2 томах / И. Н. Крамской ; подготовил к печати и примечание С. Н. Гольдштейн. – Москва : Искусство, 1965. – Т. 1. – 626 с. – Текст : непосредственный.
86. Креспель, Ж.-П. Повседневная жизнь импрессионистов, 1863–1883 : перевод с французского / Ж.-П. Креспель ; предисловие, редакция А. П. Левандовского. – Москва : Молодая гвардия, 1999. – 301 с. – Текст : непосредственный.
87. Кремлёв, Ю. А. Клод Дебюсси / Ю. А. Кремлёв. – Москва : Музыка, 1965. – 792 с. – Текст : непосредственный.
88. Криволапова, Е. М. Признаки «дневниковости» в произведениях В. Розанова «Опавшие листья» и «Уединенное» / Е. М. Криволапова – Текст : непосредственный // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2012. – Т. 1, № 4. – С. 22–29.
89. Лапшин, В. П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В. П. Лапшин – Текст : непосредственный // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / редколлегия: У. Кухирт, Г. А. Недошивин, З. С. Пышновская, Б. И. Ростокский. – Москва : Наука, 1980. – С. 191–229.
90. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – Москва : Музыка, 1991. – 166 с. – Текст : непосредственный.
91. Лекманов, О. Мендельштам и Бодлер – Текст : электронный // О. Лекманов. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/lekmanov-mandelshtam-i-bodler.htm> (дата обращения: 20.04.2020).

92. Литературный процесс в Германии на рубеже XIX – XX веков: (течения и направления) / Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; редколлегия: В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева [и др.]. – Москва : Институт мировой литературы, 2014. – 494 с. – Текст : непосредственный.
93. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф : труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – Москва : Издательство МГУ, 1982. – 480 с. – Текст : непосредственный.
94. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 416 с. – Текст : непосредственный.
95. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры – Текст : электронный // Ю. М. Лотман ; предисловие С. М. Даниэля ; составитель Р. Г. Григорьева. – Санкт-Петербург : Академия проект, 2002. – 543 с. – URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Lotman/statjy/#\\_Toc315610750](http://teatr-lib.ru/Library/Lotman/statjy/#_Toc315610750) (дата обращения: 18.04.2020).
96. Лядов, А. К. Жизнь, портрет, творчество, из писем / А. К. Лядов. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 168 с. – Текст : непосредственный.
97. Маковский, С. К. Силуэты русских художников / С. К. Маковский. – Москва : Республика, 1999. – 383 с. – Текст : непосредственный.
98. Малая энциклопедия импрессионистов / перевод с английского Е. В. Нетесовой. – Москва : АСТ : Астрель, 2003. – 256 с. – Текст : непосредственный.
99. Мамонтова, Н. Н. Игорь Грабарь / Н. Н. Мамонтова. – Москва : Белый город, 2001. – 48 с. – Текст : непосредственный.
100. Мандельштам, О. Э. Египетская марка / О. Э. Мандельштам. – Текст : электронный // Собрание сочинений : в 4 томах / О. Э. Мандельштам. – Т. 2 : Проза. – URL: [https://rvb.ru/20vek/mandelstam/01text/vol\\_2/03prose/2\\_242.htm](https://rvb.ru/20vek/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_242.htm) (дата обращения: 19.04.2020).

101. Маркина, Е. В. Венский модерн: Творчество Петера Альтенберга и проблема литературного импрессионизма рубежа веков : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.01.05 / Маркина Екатерина Валерьевна – Москва, 2000. – 197 с. – Текст : непосредственный.
102. Мартышкина, Т. Н. Импрессионизм: от художественного видения к мировоззрению / Т. Н. Мартышкина – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 304. – С. 73–77.
103. Марцинский, Г. Метод экспрессионизма в живописи / Г. Марцинский ; перевод Б. Казанского, под редакцией и вступительная статья Н. Э. Радлова. – Петроград : Academia, 1923. – 61 с. – Текст : непосредственный.
104. Мах, Э. Познание и заблуждение: Очерки по психологии исследования / Э. Мах. – Москва : БИНОМ. Лаборатория знаний, 2003. – 456 с. – Текст : непосредственный.
105. Мейер-Грефе, Ю. Импрессионисты: Гис. Мане. Ван Гог. Писсаро. Сезанн : С вступительной главой о значении французского искусства и 60 рисунков / Ю. Мейер-Грефе ; перевод со 2 немецкого издания Г. Я. Звонкиной ; под редакцией М. С. Сергеева. – Москва : «Проблемы эстетики» М. Марек, 1913. – 272 с. – Текст : непосредственный.
106. Мелик-Пашаева, К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции / К. Мелик-Пашаева – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки : сборник статей / редколлегия: М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопов, В. А. Цуккерман. – Москва : Советский композитор, 1975. – Выпуск 3. – С. 467–479.
107. Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д. С. Мережковский – Текст :



- непосредственный // Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д. С. Мережковский. – Москва : Республика, 1995. – С. 522–560.
108. Минченков, Я. Д. Воспоминания о передвижниках / Я. Д. Минченков ; автор вступительной статьи М. В. Лобанов, Б. Сурис. – 6-е издание, исправление и дополнение – Ленинград : Художник РСФСР, 1980. – 474 с. – Текст : непосредственный.
109. Михайлов, М. К. Стиль в музыке: исследование / М. К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с. – Текст : непосредственный.
110. Моклер, К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера : перевод с французского / К. Моклер ; под редакцией и с предисловием художника Ф. И. Рерберга. – Москва : Ю. И. Лепковский, 1909. – 158 с. – Текст : непосредственный.
111. Музыкальная эстетика Франции XIX века : Сборник / составитель Е. Ф. Бронфин. – Москва : Музыка, 1974. – 326 с. – Текст : непосредственный // Мутер, Р. Главные течения иностранной живописи XIX века в гелио-гравюрах : Исторический обзор и объяснительный текст профессора Рихарда Мутера / Р. Мутер. – Москва : т-во Бр. А. и И. Гранат и К°, 1905. – 92 с. – Текст : непосредственный.
112. Низьева, Л. В. Философия Э. Маха в контексте австрийской философской традиции: эмпириокритицизм, критика языка и импрессионизм : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук : 09.00.03 / Низьева Лариса Викторовна. – Екатеринбург, 2015. – 21 с. – Текст : непосредственный.
113. Николай Андреевич Римский–Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : научные труды : сборник 30 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, кафедра истории русской музыки ; редактор - составитель А. И.

- Кандинский. – Москва : Издательство Московской консерватории, 2000. – 169 с. – Текст : непосредственный.
114.      Николетти, Дж. Ренуар / Дж. Николетти. – Москва : Белый город, 2000. – 63 с. – Текст : непосредственный.
115.      Николюкин, А. Н. В. В. Розанов в русской и американской критике / А. Н. Николюкин // Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов : сборник обзоров / ответственный редактор Т. Н. Красавченко. – Москва : Знание, 1990. – С. 22–46. – Текст : непосредственный.
116.      Новикова, М. М. К вопросу о природе художественного восприятия (Р. Арнхейм: теория гештальтов в искусствоведении) / М. М. Новикова – Текст : непосредственный // Литература в контексте взаимодействия отечественной и зарубежной культур : межрегиональная научно-практическая конференция : доклад – Биробиджан : Издательство Биробиджанского педагогического института, 1997. – С. 115–120.
117.      Пажитнов, Е. Письма К. А. Коровина – Текст : электронный // Е. Пажитнов. – URL: <https://proza.ru/2015/09/19/41> (дата обращения: 20.04.2020).
118.      Пастернак, Б. Д. Мой взгляд на искусство : сборник статей / Б. Д. Пастернак ; составитель Р. А. Лихт ; предисловие Е. Б. Пастернака. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 1990. – 282 с. – Текст : непосредственный.
119.      Пастернак, Е. Б. Из переписки Бориса Пастернака с Куртом Вольфом / Е. Б. Пастернак – Текст : непосредственный // Знамя. – 2004. – № 9. – С. 121–127.
120.      Пастернак, Л. О. Записи разных лет / Л. О. Пастернак ; тексты собраны и обработаны Ж. Л. Пастернак ; предисловие Ю. И. Пименова, послесловие М. Б. Милотворской. – Москва : Советский художник, 1975. – 287 с. – Текст : непосредственный.

121. Раздольская, В. И. Искусство Франции второй половины XIX века / В. И. Раздольская. – Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1981. – 319 с. – Текст : непосредственный.
122. Ревалд, Дж. История импрессионизма / Дж. Ревалд ; перевод с английского В. П. Мелковой ; вступительная статья и общая редакция М. А. Бессоновой. – Москва : ТЕРРА, 2002. – 416 с. – Текст : непосредственный.
123. Рейтерсверд, О. Импрессионисты перед публикой и критикой : перевод со шведского / О. Рейтерсверд ; предисловие Б. Зернова. – Москва : Искусство, 1974. – 299 с. – Текст : непосредственный.
124. Репин И. Е. и В. В. Стасов. Переписка // И. Е. Репин. Переписка : в 3 т. / письма подготовил к печати и примечание к ним, составитель А. К. Лебедевым и Г. К. Буровой ; под редакцией А. К. Лебедева. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1949. – Т. 2 : 1877–1894. – 456 с. – Текст : непосредственный.
125. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков ; предисловие М. Л. Ростроповича ; послесловие М. А. Якубова. – Москва : Согласие, 2004. – 608 с. – Текст : непосредственный.
126. Римский-Корсаков, Н. А. наброски по эстетике / Н. А. Римский-Корсаков – Текст : непосредственный // Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка : в 8 томах / Н. А. Римский-Корсаков ; редакционная комиссия: Б. В. Асафьев [и др.]. – Москва : Музгиз, 1963. – Т. 2 / подготовил Н. В. Шелковым. – С. 65–70.
127. Розанов, В. В. Литературные очерки : сборник статей / В. В. Розанов. – Санкт-Петербург : издательство П. Перцова : типография М. Меркушева, 1899. – 293 с. – Текст : непосредственный.

128. Розанов, В. В. Опавшие листья / В. В. Розанов. – Санкт-Петербург : типография А. С. Суворина «Новое время», 1913. – 526 с. – Текст : непосредственный.
129. Розанов, В. В. Сочинения / В. В. Розанов / составитель А. Л. Налепина, Т. В. Померанской ; вступительная статья А. Л. Налепина. – Москва : Советская Россия, 1990. – 588 с. – Текст : непосредственный.
130. Розанов, В. В. Уединенное / В. В. Розанов. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 1998. – 917 с. – Текст : непосредственный.
131. Русакова, А. А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870–1905 / А. А. Русакова. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1966. – 148 с. – Текст : непосредственный.
132. Русская живопись XIX века : сборник статей Э. Н. Ацаркиной, Н. Н. Коваленской, А. И. Михайлова, Федорова-Давыдова, Н. И. Соколовой / Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, Институт археологии и искусствоведения ; под редакцией В. М. Фриче. – Москва : РАНИОН, 1929. – 172 с. – Текст : непосредственный.
133. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX – начала XX века : хрестоматия / Академии художеств СССР, Научно-исследовательского институт теории и истории изобразительных искусств ; составитель Н. И. Беспалова, Л. Ф. Денисова, Н. Н. Козюра [и др.] ; под редакцией В. В. Ванслова. – Москва : Изобразительное искусство, 1977. – 863 с. – Текст : непосредственный.
134. Русско-французские музыкальные связи: сборник научных статей / Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, кафедра истории зарубежной музыки ; составитель В. В. Смирнов ; редколлегия: Н. И. Дегтярёва, Т. И. Твердовская. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГПУ, 2003. – 292 с. – Текст : непосредственный.

135. Садуова, А. Т. Импрессионизм и русская ментальность / А. Т. Садуова – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы современного искусствознания: культура и образование России в начале XXI века : материалы Рос. научно-практической конференции аспирантов и молодых учёных (Оренбург, 12-15 нояб. 2010 г.) : сборник научных трудов Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей. – Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2011. – Вып. 9. – С. 124–132.
136. Садуова, А. Т. Импрессионизм и русская музыка: (к постановке проблемы) / А. Т. Садуова – Текст : непосредственный // Автор и исполнитель : сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции молодых учёных (Уфа, 10 фев. 2006 г.) : в 2 томах / редколлегия: И. Г. Галяутдинов, А. Шуранов, С. М. Платонова [и др.]. – Уфа : Изд-во УГАИ им. З. Исмагилова, 2007. – Т. 2. – С. 75–83.
137. Садуова, А. Т. Импрессионистские черты «Эстетики музыкального искусства» Н. Римского-Корсакова / А. Т. Садуова – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 17. – С. 177–181.
138. Сапонов, М. А. Жан Кокто о национальном направлении в новой французской музыке / М. А. Сапонов – Текст : непосредственный // Пособия по истории зарубежной музыки / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Кафедра истории зарубежной музыки. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – Вып. 1. – С. 5–97.
139. Сарабьянов, Д. В. К проблеме сравнительного изучения русской и западно-европейской живописи / Д. В. Сарабьянов – Текст : непосредственный // Искусство. – 1975. – № 7. – С. 62–67.
140. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись конца 1900-х начала 1910-х годов: Очерки / Д. В. Сарабьянов. – Москва : Искусство, 1971. – 143 с.

141. Серов Валентин Александрович. Переписка. 1884–1911 / вступительная статья и примечание Н. Соколовой. – Ленинград : Издательство Всероссийская академия художеств ; Москва : Искусство, 1937. – 439 с. – Текст : непосредственный.
142. Снитко, Т. Н. К вопросу о специфике организации японского культурного пространства / Т. Н. Снитко – Текст : непосредственный // История и культура Японии : сб. / Институт востоковедения РАН ; редакция В. М. Алпатов. – Москва : Крафт<sup>+</sup>, 2001. – С. 252–271 с.
143. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : монография / О. В. Соколов ; Государственный Комитет Российской Федерации по высшему образованию, Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород : Издательство Нижегородского университета, 1994. – 220 с. – Текст : непосредственный.
144. Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика : сб. / В. С. Соловьев ; составитель Р. Гальцевой, И. Роднянской ; комментарии А. А. Носова. – Москва : Искусство, 1991. – 699 с. – Текст : непосредственный.
145. Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика : сборник статей / В. С. Соловьев ; составитель Р. Гальцевой, И. Роднянской ; комментарии А. А. Носова. – Москва : Искусство, 1991. – 699 с. – Текст : непосредственный.
146. Соловьев, В. С. Импрессионизм мысли / В. С. Соловьев – Текст : непосредственный // Философия искусства и литературная критика : сборник статей / В. С. Соловьев ; составитель и вступительная статья Р. Гальцевой, И. Роднянской ; комментарии А. А. Носова. – Москва : Искусство, 1991. – С. 542–547.

147. Станкевич, Н. И. Сергей Арсеньевич Виноградов / Н. И. Станкевич. – Ленинград : Искусство, 1971. – 151 с. – Текст : непосредственный.
148. Татарчук, С. А. Специфика культурологических подходов к анализу художественного произведения в отечественной гуманитарной мысли конца XIX – середины XX века (на примере изобразительного искусства) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии : 24.00.01 / Татарчук Светлана Александровна. – Барнаул, 2007. – 22 с. – Текст : непосредственный.
149. Тугендхольд, Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: Избранные статьи и очерки / Я. А. Тугендхольд ; вступительная статья Г. Ю. Стернина. – Москва : Советский художник, 1987. – 315 с. – Текст : непосредственный.
150. Тугендхольд, Я. А. Эдгар Дега и его искусство / Я. А. Тугендхольд. – Москва : Издательство З. И. Гржебина, 1922. – 90 с. – Текст : непосредственный.
151. Турчин, В. С. Портреты русских писателей в русской живописи XIX века / В. Турчин. – Москва : Просвещение, 1971. – 96 с. – Текст : непосредственный.
152. Турчин, В. Судьба пейзажа в эпоху пленэра / В. Турчин – Текст : непосредственный // Искусствознание. – 1999. – № 2. – С. 242–275.
153. Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн ; составитель А. М. Микиша ; вступительная статья П. С. Гуревич. – Москва : Республика, 1996. – 351 с. – Текст : непосредственный.
154. Усенко, Л. В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века / Л. В. Усенко ; Северо-Кавказский научный центр, высшей школы – Ростов-на-Дону : Издательство Ростов. университета, 1988. – 240 с. – Текст : непосредственный.

155. Федоров-Давыдов, А. А. У истоков русского «импрессионизма» / А. А. Федоров-Давыдов – Текст : непосредственный // Русская живопись XIX века : сборник статей / Российская Ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, Институт археологии и искусствоведения ; под редакцией В. М. Фриче. – Москва : РАНИОН, 1929. – 115–151 с
156. Федоров-Давыдов, А. А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века: Очерки / А. А. Федоров-Давыдов. – Москва : Искусство, 1974. – 206 с. – Текст : непосредственный.
157. Фейнберг, Е. Л. Секреты живописи старых мастеров / Е. Л. Фейнберг, Ю. И. Гренберг. – Москва : Изобразительное искусство, 1989. – 317 с. – Текст : непосредственный.
158. Филиппов, В. А. Импрессионизм в русской живописи : альбом / В. А. Филиппов. – Москва : Белый город, 2007. – 320 с. – Текст : непосредственный.
159. Филиппов, В. А. У истоков русского импрессионизма / В. А. Филиппов – Текст : непосредственный // К столетию со дня основания Нижегородского Государственного художественного музея : сборник статей – Нижний Новгород : Искусство, 1997. – С. 27–35 с.
160. Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура : сборник статей / под общей редакцией И. Е. Даниловой. – Москва : Советский художник, 1972. – 205 с. – Текст : непосредственный.
161. Фриче, В. М. Социология искусства. – 4-е издание, стер. / В. М. Фриче. – Москва : Едиториал УРСС, 2003. – 208 с. – Текст : непосредственный.
162. Харрис, Д. Мандельштам, Синьяк и «Московские тетради» / Д. Харрис – Текст : непосредственный // Русская литература XX века: направления и течения / Уральский государственный педагогический



- институт. – Екатеринбург : Издательство Уральского государственного педагогического института, 1996. – Выпуск 3. – С. 23–39.
163. Хилл, Я. Б. Импрессионизм: Новые пути в искусстве / Я. Б. Хилл. – Санкт-Петербург : Арт-Родник, 1998. – 199 с.
164. Хольц, А. Фантазус – Текст : электронный // А. Хольц. – URL: <http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/poetry/poeziq.htm> (дата обращения: 18.04.2020).
165. Хуг, М. Сезанн : альбом / М. Хуг ; перевод с французского Н. Лебедевой. – Москва : Астрель : АСТ, 2001. – 176 с. – Текст : непосредственный.
166. Черепанова, Е. С. Феномен философии импрессионизма в Австрии на рубеже XIX – XX веков / Е. С. Черепанова, Л. В. Низьева – Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. – 2013. – №1 (112). – С. 31–41.
167. Черепнин Н. Н. (1873–1945). Русский композитор, дирижёр, пианист, педагог – Текст : непосредственный // 14 эскизов для фортепиано к русской «Азбуке в картинках» Александра Бенуа : ор. 38 : ноты / Н. Н. Черепнин. – Челябинск : МРІ, 2006. – С. 3–5.
168. Шиллер, Ф. П. Литературоведение в Германии / Ф. П. Шиллер ; редакция В. Гоффеншефер. – Москва : Гослитиздат, 1934. – 342 с. – Текст : непосредственный.
169. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Минск : Харвест ; Москва : АСТ, 2000. – 1376 с. – Текст : непосредственный.
170. Штерн, М. Д. Образы природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и Клода Дебюсси: (опыт сопоставления творческих концепций) : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Штерн Маргарита Давыдовна ; Ленинградская государственная

консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1988. – 202 с. – Текст : непосредственный.

171. Эдгар Дега. Письма. Воспоминанья современников / перевод с французского М. Казениной ; перевод с английского Т. Полевой, Ю. Полева ; составитель В. Прокофьева ; вступительная статья Я. Тугендхольда. – Москва : Искусство, 1971. – 304 с. – Текст : непосредственный.

172. Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников : перевод с французского / составитель вступительной статьи и комментариев В. Н. Прокофьева. – Москва : Искусство, 1965. – 296 с. – Текст : непосредственный.

173. Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников : перевод с французского / составитель вступительной статьи и комментариев В. Н. Прокофьева. – Москва : Искусство, 1965. – 296 с. – Текст : непосредственный.

174. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко ; перевод с итальянского А. Шурбелева. – Санкт-Петербург : Академия проект, 2004. – 384 с. – Текст : непосредственный.

175. Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / У. Эко ; перевод с итальянского В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – Санкт-Петербург : Symposium, 2006. – 544 с. – Текст : непосредственный.

176. Эткинд, М. Г. Русское искусство конца XIX и начала XX века. (1890-е–1917 гг.) : Пособие для студентов заочников художественно-графического факультета педагогического института / М. Г. Эткинд ; Главное управление высших и средних педагогических учебных заведений Министерства просвещения РСФСР, Московский государственный заочный педагогический институт. – Москва : Просвещение, 1968. – 72 с. – Текст : непосредственный.

177. Яроцинский, С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский ; общая редакция, вступительная статья И. Ф. Бэлзы ; перевод с польского С. С. Попковой. – Москва : Прогресс, 1978. – 232 с. – Текст : непосредственный.
178. Bachelin, H. J.-K. Huysmans: Du naturalisme litteraire au naturalisme mystique / H. Bachelin. – Paris : Perrin, 1926. – 304 p. Иностраннный источник
179. Bahr, H. Philosophie des Impressionismus / H. Bahr // Dialog vom Tragischen. – Frankfurt, 1904. – P. 102–114. Иностраннный источник
180. Ball, P. Bright Earth: Art and the Invention of Color / P. Ball. – Chicago : The University of Chicago Press, 2001. – 434 p. Иностраннный источник
181. Bell, C. The Impressionists / C. Bell. – London ; New York : Basic books, 1973. – 507 p. Иностраннный источник
182. Berchtig, F. Künstlerkolonie Worpswede / F. Berchtig. – München ; London, 2006. – 211 p. Иностраннный источник
183. Bergmann, H. F. Harmonie und Funktion in den Klavierwerken von Sigfrid KargElert (1877–1933) Münster : dis. / H. F. Bergmann ; Westfalischen Wilhelms Universitat (Münster), 1991. Иностраннный источник
184. Birgit, J. München als Ursprungsort des deutschen Impressionismus / J. Birgit. – Koln : DuMont , 2009. – P. 51–60. Иностраннный источник
185. Bittmann, A. ÒBrahms, Strauss. Sheep and Apes: Reger’s “Heroic” Struggle with Tradition / A. Bittmann // The Musical Quarterly 87. – 2004. – № 4. – P. 708. Иностраннный источник
186. Brettell, R. R. Impression: Painting Quickly in France 1860–1890 / R. R. Brettell. – New Haven : Yale University Press in association with the Sterling and Francine Clark Art Institute, 2000. – 240 p. Иностраннный источник
187. Cassou, J. Odilon Redon: Album / J. Cassou. – Milano : Fabbri, 1972. – 95 p. Иностраннный источник

188. Chronologie impressionniste: 1863– 1905 / H. Adhemar, C. Freches-Thory, H. Loyrette, J. Adhmar. – Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1981. – 200 p. Иностраннный источник
189. Conrad, M. G. Die Sozialdemokratie und die Moderne / M. G. Conrad // Die Gesellschaft. Monatsschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik. – 1891. – Bd. 1, aus. 7. – P. 583–592. Иностраннный источник
190. Eggebeen, Janna and Clarkin, Maura, French Impressionism / Post Impressionism // The Department of Teacher and School Programs, Education Division. – Washington : The Editor's Office of the National Gallery of Art, 1990. Иностраннный источник
191. Ernst, P. Ein Credo / P. Ernst. – Berlin : Bei Meyer & Jessen, 1912. – P. 183–187. Иностраннный источник
192. Fritz von Ostini, Paul Höcker und seine Schule // Velhagen und Klasings Monatshefte. – 1913. – Bd. II, Heft 6. – P. 161–174. Иностраннный источник
193. Geffroy, G. Claude Monet / G. Geffroy. – Paris : Ed. G. Cres, 1922. – 362 p. Иностраннный источник
194. Harden, M. Naturalismus / M. Harden // Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900: Naturalismus / Hrsg. von Manfred Brauneck u Christine Müller. – Stuttgart : Metzler, 1987. – P. 403–407. Иностраннный источник
195. Hendrik, Z. Klein Paris / Z. Hendrik // Aufstieg und Fall der Moderne / B. Rolf, F. Thomas. – Berlin : Ostfildern-Ruit, 1999. – P. 14–39. Иностраннный источник
196. Herbert, R. L. Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society / R. L. Herbert. – New Haven : Yale University Press, 1988. – 324 p. Иностраннный источник
197. Heyse, P. Merlin : Roman in sieben Büchern. Bd. 2 / P. Heyse. – Berlin : Hertz, 1896. Иностраннный источник

198. Huyghe, R. La relève du reel impressionisme, symbolisme. La peinture française au XIXe siècle: Album / R. Huyghe. – Paris : Flammarion, 1974. – 478 p. Иностраннный источник
199. Julian, R. Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme: Arts visuals, musique, littérature / R. Julian. – Paris : Albin Michel, 1979. – 589 p. Иностраннный источник
200. Karg-Elert, S. Kravitt ich zum Harmonium kam / S. Karg-Elert // Der Harmoniumfreund. – 1927. – № 1. – P. 4. Иностраннный источник
201. Kravitt, E. F. Das Lied - Spiegel der Spätromantik [Übersetzung : The Lied. Mirror of late Romanticism. Yale University Press. 1996] / E. F. Kravitt. – Hildesheim ; Zürich ; New York : Georg Olms Verlag, 2004. – 389 p. Иностраннный источник
202. Mehring, F. Zur Literaturgeschichte: von Hebbel bis Gorki / F. Mehring. – Berlin : Soziologische Velagsanstalt, 1929. – P. 229–300. Иностраннный источник
203. Meunier, A. J.-K. Huysmans – Text : electronic // A. Meunier. – URL: <https://web.archive.org/web/20080608012757/http://homepage.mac.com:80/brndanking/huysmans.org/meunier.htm> (дата обращения: 14.04.2020).
204. Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern / Herausgegeben von G. Busch, L. von Reinken. – Berlin : S. Fischer, 2007. – 797 p. Иностраннный источник
205. Rilke, R. M. Sämtliche Werke. – 6 aufl / R. M. Rilke. – Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1992. – Bd. 5 : Worpswede. Auguste Rodin. Aufsätze. – 698 p. Иностраннный источник
206. Roberts-Jones, P. L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIX et XX siècles / P. Roberts-Jones. – Bruxelles : Palais des académies, 1981. – 458 p. Иностраннный источник
207. Roger-Marx, C. Les impressionnistes / C. Roger-Marx. – Paris : Edité par Hachette, 1956. – 213 p. Иностраннный источник

208. Serullaz, M. Les peintres impressionnistes / M. Serullaz. – Paris : Edité par Hachette, 1959. –147 p. Иностраннный источник
209. Teumer, J. Auf Paulas Spuren. Paula Modersohn–Becker in Worpswede 1897–1907/ J. Teumer. – Bremen : Schunemann, 2007. – 114 p. Иностраннный источник
210. Waldenfels, B. Phänomenologie in Frankreich / B. Waldenfels. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1983. – 785 p. Иностраннный источник
211. Waldenfels, B. Topografie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden / B. Waldenfels. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997. – 227p. Иностраннный источник
212. Wunderg, G. Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende / G. Wunderg. – Frankfurt : Athenäum-Verlag, 1971. – 397 p. Иностраннный источник