

**Курьянова И.А.**

## **ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ИМПРЕССИОНИЗМА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА М. ВОЛОШИНА).**

Культура рубежа девятнадцатого-двадцатого веков особенно притягательна для нас, живущих на границе двадцатого - двадцать первого столетий. Глобальные социально-философские и эстетические изменения, вообще присущие состоянию «рубежа веков» и так остро переживаемые нами сегодня, заставляют внимательнее изучать феномен культуры «серебряного века». И чем пристальнее мы вглядываемся, тем больше нового и неизвестного ранее узнаем об этом, казалось бы, уже достаточно изученном времени, что в свою очередь позволяет осмыслить многие явления современного искусства.

Мы понимаем, что «серебряный век» – не изолированное исторически философско-эстетическое образование, что корни этой оригинальной культуры выросли глубоко в толщу традиций, а появление разветвленной системы новых форм и способов художественного отражения жизни стало возможным лишь благодаря питанию их жизненными соками от мощного ствола реализма. Нельзя не согласиться с мнением академика Д.С. Лихачева, что реализм – это традиция, которая «...не может устареть по самой своей природе. Самоочищение реализма от всякого рода инертной формы, от раз и навсегда избранных способов изображения, острая борьба живого и все обновляющегося содержания со склонной к застыванию формой составляет внутреннюю силу его развития»<sup>i</sup>.

На рубеже девятнадцатого-двадцатого веков в развитии русского реализма отмеченный Лихачевым диалектический процесс самообновления перешел, по мнению профессора МГУ В.Т. Захаровой, «из плавной стадии к ускоренной, и особенно активным было в этом процессе творческое взаимодействие реализма нового времени с самыми различными способами художественного осмысления жизни – романтизмом, символизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом. И эти «измы» не помешали органичности возникшего в искусстве драгоценного сплава.»<sup>ii</sup> Такой обновленный реализм – «сплав» Максимилиан Волошин называет «нео-реализмом», методом, созданным на фундаменте реализма и «скрепленным» достижениями символизма и импрессионизма. В статье «Анри де Ренье» (1910) читаем: «Снова все внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира...; но символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность. Точно на поверхности реки видишь отражение неба, облаков, берегов, деревьев, а в то же время из-под этих трепетных световых образов сквозит темное и прозрачное дно с его камнями и травами.

Реализм был густая, полновесная и тяжелая живопись масляными красками. Нео-реализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души.

Тщательная выписка деталей, нагромождение подробностей, желание спрятать самого себя в обилии вещей - вот черты реализма.

В нео-реализме каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образа сквозит дно души поэта, все случайное приведено в связь не с логической канвою бытия, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся; импрессионизм как реалистический индивидуализм создал основу и тон для этой новой изобразительности.»<sup>iii</sup> И далее: «Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его»<sup>iv</sup>, - таким образом, Максимилиан Волошин утверждает появление «нео-реализма» не как нового метода, пришедшего на смену старому, а именно как традиции, обновленной в соответствии с требованиями времени.

Максимилиан Волошин выделяет в качестве основы создания новой изобразительности импрессионизм.

Наша задача - осмыслить причины проявления импрессионистической тенденции на рубеже девятнадцатого – двадцатого веков в России и выявить самобытность этого явления, обычно связываемого с французским влиянием в русском искусстве вообще и в творчестве Волошина в частности. Именно как тенденции, ибо как самостоятельный метод импрессионизм в русском искусстве не состоялся, а импрессионистическая направленность (тенденция – от лат. *tendere* – направляться, направленность) в русском реализме рубежа веков ощущалась отчетливо и современниками и исследователями конца двадцатого столетия.

Традиционно с понятием «импрессионизм» связывают художественное течение, появившееся во Франции в конце девятнадцатого столетия. Так, известный исследователь импрессионизма Джон Ревалд даже строго ограничивает время его существования во французской живописи 1860 – 1886 годами – двадцатипятилетием, в которое импрессионизм как определенное художественное течение оформился, выполнил свое предназначение и, исчерпав свои возможности, ушел с арены идейной борьбы в искусстве.<sup>v</sup>

Ушел, чтобы, по определению Волошина, вернуться «забытым» настолько, что приходит в творчество уже из «бессознательного», став «психологическим моментом в творчестве каждого художника... Потому что забвение – это не потеря, а окончательное усвоение.»<sup>vi</sup> «Он вошел в плоть и кровь современной живописи, – продолжает автор. – Мы его впитали глазами. Он стал нашим инстинктом.»<sup>vii</sup> «Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятирили силу видения...»<sup>viii</sup>

Новый арсенал средств и приемов – светлость и легкость красок, эскизный, быстрый характер мазков, незавершенность создаваемых картин, происходящая из задачи запечатления изменчивого мгновения жизни, незаданность композиции, где деталь может заслонять главное, неясность контуров находящихся в движении или окутанных воздухом форм, исчезновение локального цвета, поглощенного изменчивостью света – главного «героя» живописи импрессионистов, – все это и многое другое было направлено на воплощение в искусстве реального видимого мира с достоверностью чисто оптической. И именно потому, что колористические искания импрессионистов основывались на действительности, их завоевания так прочно вошли в искусство, что были легко усвоены художниками следующих поколений. «Импрессионизм был стилистическим направлением, общим для всех национальных живописных школ Европы и не только. В русской живописи рубежа веков импрессионизм тоже ярко заявил о себе, не выделяясь в школу, а оставаясь «слитым с реализмом», выступив в сложных, подчас трудноопределимых сочетаниях».<sup>ix</sup>

Несомненно влияние на русскую культуру рубежа веков европейского искусства, в частности французского. Но неужели «чуждые веяния» были бы так легко усвоены русским искусством, если бы оно не было подготовлено всем ходом своего развития к восприятию идей импрессионизма? По нашему мнению, импрессионизм в русской культуре «серебряного века» был связан не только с влиянием на русскую культуру французов, о чем уже много говорилось ранее, но и явился проявлением оригинального самобытного типа художественного мышления, связанного с национальной традицией и с чисто русской спецификой философского осмысления жизни.

Несомненно, на формирование импрессионистического мышления в русском искусстве оказало влияние одно из самых популярных в то время философских течений – метафизика всеединства Владимира Соловьева, которая выражала «...средствами философии одну из коренных интуиций русской духовности, убеждение в цельности и единстве, истинной связи и гармонии бытия».<sup>x</sup> В русском искусстве, по мнению В.Т. Захаровой, «...обозначился процесс поиска реальных жизненных примет изначального единства мира и человека. Отсюда – стремление проследить связь незначительных, на первый взгляд, состояний, мигнов бытия и открыть в них тайну вечности, незыблемых общих законов. А это, в свою очередь, влекло за собой своеобразное «разложение» восприятия на отдельные элементы (краски – даже там, где все однотонно, пластику – даже там, где нет движения, звучание даже «немного» предмета), на основании чего открывался «подтекст» внешне обычного явления, его «перетекание» в иную форму, фразу, рождение новых связей и соотношений. Это, с одной стороны, расширяло восприятие действительности, с другой – обуславливало углубление автора в собственное мироощущение и запечатление в слове составных моментов этого мироощущения».<sup>xi</sup> Такое новое соотношение макро- и микромира свойственно импрессионизму, где изображение внешнего мира сращено с ощущениями автора в такое единство, что разделить происходящее в душе героя и вокруг него просто невозможно:

...Вечер... Тучи... Алый свет  
Разлился в лиловой дали:  
Красный в сером - это цвет  
Надрывающей печали.

Ночью грустно. От огней  
Иглы тянутся лучами.  
От садов и от аллей  
Пахнет мокрыми листьями.  
*Волошин М. Париж. 1909г.*<sup>xii</sup>

Прочитывается здесь и бердяевская концепция о зависимости судеб человека и космоса: «Космос разделяет судьбу человека, и человек разделяет судьбу космоса».<sup>xiii</sup>

В творчестве крупнейших русских писателей рубежа веков, таких, как И. Бунин, А. Чехов, М. Горький, ярко проявилось стремление передать многогранное богатство жизни, окружающей человека, в единстве и взаимозависимости с его сложным духовным миром, и тесное сопряжение мига и вечности бытия. Вот что пишет о творческом методе Бунина исследователь Захарова: «...На рубеже столетий в творчестве И. Бунина формировалось и крепло самобытное художественное сознание. Оно включало в себя и поиск важнейших философских, духовных, нравственных координат, и поиск собственных эстетических средств, долженствующих адекватно выразить усложнившееся восприятие мира человеком переходной эпохи... На этом пути, как мы убедились, И. Бунину было свойственно стремление утвердить незыблемые для человека во все времена ценности: высокие духовные начала, нетленную красоту искусства, многогранное богатство «живой жизни», окружающей человека, - динамичной и прекрасной жизни природы, трепетной и сложной жизни окружающих людей. Важным для Бунина казалось и сопряжение в сознании человека глубинной «связи времен», могущей дать ему духовную силу для постижения смысла настоящего, прошедшего и будущего. В этом - главная суть и своеобразие импрессионистического сознания Бунина,

сопрягающего миг и вечность.

Эстетическое мышление Бунина приобретает новые качества за счет творческого развития импрессионистической поэтики с вниманием к изменчивой динамике окружающего мира, - в ее многообразных «текучих проявлениях», красоте запечатленного мгновения, в котором могло высветиться глобальное, сущностное, с чувственно осязательной передачей мимолетных ощущений, сообщающих человеку живые токи его связей с миром; с сочным живописанием многокрасочной жизни природы, воспринимаемой как неотъемлемая часть вселенской гармонии и одновременно как часть духовного бытия личности». <sup>xiv</sup>

Обратившись к одному из лучших рассказов Бунина 1900-х годов, исследователь Т. Васильчикова из Душанбе утверждает, что «...можно обнаружить в этой «эпитафии» по уходящей русской дворянской культуре явные приметы импрессионизма...», близкие по духу произведению М. Пруста «В поисках утраченного времени», но автор тут же оговаривает, что эпопея Пруста была написана позже бунинского рассказа, и «...применяя импрессионистические приемы, создавая кружево своей ассоциативной прозы, Бунин вообще никому не подражает – он вполне оригинален». И, по мнению автора, речь идет о тех художественных открытиях, «...которые могут быть параллельно сделаны современниками, если время этих открытий пришло». <sup>xv</sup>

В отечественном литературоведении можно найти большое количество работ, посвященных исследованию импрессионизма в русской поэзии и прозе, в основном в связи с творчеством А. П. Чехова. Еще Л. Толстой в дневнике писал о Чехове как о писателе, у которого «...своя особая форма... Смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается цельное впечатление...»

Много написано об импрессионистической тенденции в творчестве Б. Зайцева, И. Шмелева, С. Сергеева-Ценского и других русских писателей. Но нас наиболее заинтересовала мысль, высказанная в работах профессора Захаровой и профессора Лагунова независимо друг от друга о том, что в русском искусстве предпосылки к возникновению эстетики импрессионизма складывались задолго до начала двадцатого века. В частности, по мнению И.А. Лагунова, русская импрессионистическая поэзия «прошла независимо от французской типологически сходный с ней путь и совершила родственные ей поэтические открытия». В творчестве таких крупных русских поэтов, как Майков и Фет, уже «начиная с сороковых годов девятнадцатого века с наибольшей отчетливостью формировались стилиевые линии, которые много позже обозначились как импрессионистическая (А. Фет) и пластическая, или парнасская (А. Майков) и сочетание которых оказалось столь необходимым для формирования поэтического стиля Волошина». <sup>xvi</sup>

Таким образом, профессор Лагунов серьезно поколебал репутацию Волошина как верного и последовательного ученика французских импрессионистов.

Сходную мысль о русских корнях импрессионизма находим и в работе В.Т. Захаровой: «...в целом развитие импрессионистической тенденции было органично и непреодолимо,.. – она вызревала внутри реализма и осознавалась как стремление писателей создавать «новую литературу». Это стремление было обусловлено развитием самой жизни: требовалась иная художественная форма для воплощения иного человеческого самосознания». <sup>xvii</sup> И самое главное - оказывается, по мнению исследователя, ростки этого типа художественного сознания «...пробивались уже в глубокой древности». Правда, автор оговаривает, что «...пробивающаяся сквозь устоявшиеся формы, сосуществующая с ними и придающая им особую окраску тенденция осторожно выделена может быть». <sup>xviii</sup>

Начала этого типа художественного мышления автор видит в «доверчивом единении древнего человека с природой», в которой тот чувствовал «...живое существо, всегда готовое отозваться на скорбь и на веселье...» Вспомним, какую роль играют картины природы в «Слове о полку Игореве»... Соляриность, светоносность импрессионистического искусства Захарова сравнивает со своеобразной языческой соляриностью славянской мифологии. У наших предков имелось более сотни наименований цветов, богатейшая палитра оттенков, где трудно отделить собственно цвет от впечатления, которое он производит, например, серо-горячий, бледный, дикий и др., что весьма характерно для живописной поэтики импрессионизма. «Итак, заметим, – подводит итог автор, – древнеславянская эстетизация света и цвета, равно как и антропоморфизм во взаимоотношениях с миром природы и то огромное место, которое занимала в художественном сознании древних идея красоты, и есть, очевидно, прародитель будущего импрессионистического мышления» <sup>xix</sup>.

Подобные мысли мы находим и в работе Л. Алпатова «Краски древнерусской живописи»: «...хотя круг сюжетов иконописи довольно ограничен, чувствуешь, что у тебя открываются глаза на мир, не на тот, который окружает человека в повседневности, но на огромный, многообразный мир красок, созданный воображением» <sup>xx</sup>. Многослойная живопись со множеством оттенков и полутонов, напоминающая, по мнению исследователя, настоящие симфонии красок, была близка и понятна мировосприятию древних русичей. Цвет имел не только изобразительное значение, но и являлся дополнительной характеристикой изображенного, участвовал в авторском «перетолковании» традиционных сюжетов, соединяя миг

конкретного человеческого бытия с каноном, т.е. с вечностью. Таким образом, зрительные впечатления иконописцев входили в мир иконы, придавая канонической композиции авторское звучание. «Исследователь В. Щелкин утверждал, что яркие краски новгородских икон – это отзвук полыхающих летних закатов в северном крае. Вслед за Ю. Олсуфьевым многие авторы находили в гамме рублевской «Троицы» краски среднерусского летнего дня, синие васильки, нежно зеленеющие овсы, золотистые зреющие хлеба. Д. Онаш пошел еще дальше, решив, что Рублев писал свои иконы прямо в пленэре...»<sup>xxi</sup>. М. Алпатов прямо сравнивает достижения иконописцев и современных колористов: «Одной из самых высоких задач русской иконописи было создание красочной симфонии из чистых, беспримесных и ничем не замутненных красок... Древнерусские мастера нередко совсем близко подходили к идеалу «чистой живописи», к этому предмету мечты многих колористов нового времени...»<sup>xxii</sup>.

Эти цитаты из исследования, посвященного искусству цветописы русской иконы, удивительно похожи на то, что писали и говорили искусствоведы о живописи импрессионистов. Как близки в понимании роли цвета и света в искусстве старые и новые мастера! И наиболее ярким примером тому может служить высказывание М. Алпатова о творчестве одного из последних великих колористов древнерусской иконописи – Дионисия: «В его иконах метрополитов Алексия и Петра с житием исчезают противопоставления цвета предметов свету, который падает на них. Стихия света входит в стихию красок, сливается с ней и преобразует спектральные краски. Утрачивая былую плотность и силу, краски Дионисия становятся, как бы акварельными или прозрачными...»<sup>xxiii</sup>

Таким образом, и импрессионизм в русской живописи начала XX века не был случайным, привнесенным извне. Ведь еще до Коровина и Грабаря русская живопись знала такое явление, как «пейзаж настроения». Реалистические пейзажи настроения, предвосхищавшие открытия импрессионистов, еще во второй половине XIX века создавали Саврасов, Левитан, Поленов.

Коровин и Грабарь прошли через французскую школу, но восприняли ее уроки через русское мироощущение, и их импрессионизм также не подражательный, а отличается, по мнению исследователей, споконствием, созерцательностью, большей материальностью и конкретностью.

Краткий экскурс в историю русского искусства еще раз убеждает, что в целом развитие импрессионистической тенденции было органично и непреодолимо, и вызревала она внутри реализма в разных странах самостоятельно, почти параллельно. И русское искусство в числе других давно взращивало росток импрессионизма, и, когда на рубеже XIX-XX веков появилась необходимость в качественно новом способе эстетического осмысления действительности, этот росток «пророс сквозь корневую систему традиционных форм, придав им новые качества, сообщив новые краски»<sup>xxiv</sup>.

И, конечно, М. Волошин, будучи человеком очень чутким и отзывчивым на новые веяния, а также прекрасно образованным и чтящим традиции, легко откликнулся на призыв времени, используя в своем творчестве находки импрессионистов.

<sup>i</sup>Лихачев. Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е издание. – М., 1979. – С.154.

<sup>ii</sup> Захарова В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. Диссертация на соискание уч. степ. доктора филологических наук. – М., 1995. – С.6-7.

<sup>iii</sup> Волошин М. Анри де Рень. // Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С.62.

<sup>iv</sup> Там же. – С.61.

<sup>v</sup> Ревалд Джон. История импрессионизма. – Т.1,2. – М.- Л., 1959.

<sup>vi</sup> Волошин М. Письмо из Парижа. Итоги импрессионизма. Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С.221.

<sup>vii</sup> Там же. – С.218.

<sup>viii</sup> Там же. – С.221.

<sup>ix</sup> Филиппов В. Проблема формирования импрессионизма в русской живописи последних десятилетий XIX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1973. – С.4.

<sup>x</sup> Вагнер Г. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX - начало XX веков. – М., 1993. – С.154.

<sup>xi</sup> Захарова В. Т. Указ. соч. – С.127-128.

<sup>xxii</sup> Максимилиан Волошин. Стихотворения. – М., 1989. – С.18.

<sup>xxiii</sup> Бердяев Н. Человек. Микрокосм и макрокосм... // Русский космизм. – М., 1993. – С.172.

<sup>xxiv</sup> Захарова В. Т. Указ. соч. – С.170 - 171.

<sup>xv</sup> Васильчикова Т. Н. «Антоновские яблоки» И. А. Бунина в свете поэтики французского импрессионизма // Проблемы художественного метода русской литературы конца XIX – начала XX веков. Тезисы докладов Крымской научной конференции 18-29 сентября 1990 г. – Симферополь, 1990. – С.40-41.

<sup>xxvi</sup> Лагунов И. А. Лирика М. Волошина в контексте поэтических традиций. // 8 и 9 Волошинские Чтения. Материалы и исследования. Крым. Коктебель. Дом поэта. 26 -31 мая 1997. – С.63.

<sup>xxvii</sup> Захарова В. Т. Указ. соч. – С.56.

<sup>xxviii</sup> Там же. – С.59.

<sup>xxix</sup> Там же. – С.61.

<sup>xxx</sup> Алпатов М. Краски древнерусской иконописи. – М., 1974. – С. 5.

<sup>xxxi</sup> Там же. – С.7.

<sup>xxxii</sup> Там же. – С.9.

<sup>xxxiii</sup> Там же. – С.14.

<sup>xxxiv</sup> Захарова В. Т. Указ. соч. – С. 96