



Импрессионизм как выражение общественного сознания

Н.С. Харитонова

кандидат искусствоведения, доцент

УДК 37(09)

АННОТАЦИЯ

В статье предпринимается попытка осмыслить опыт возникновения и общественного утверждения импрессионизма, понять причины сложного процесса переоценки художественных ценностей, которые постепенно происходят в массовом сознании, а также ответить на вопрос: как именно формируется социальная потребность в новой художественной ценности. Рождение импрессионизма как художественного феномена — это результат преломления в сознании художника всего многообразия бытия, его отношений с обществом, природой, наукой, философией, религией. Импрессионизм представлял одно из самых ярких явлений в художественной культуре Европы середины XIX века, это направление оказало сильное влияние на последующее развитие искусства, став ключевым моментом при переходе от искусства XIX века к большинству направлений художественной культуры XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Франция, Париж, импрессионизм, предпосылки возникновения, личный взгляд художника

В статье приводятся репродукции картин известных художников-импрессионистов. Источник: Peter H. Feist. La Peinture Impressionniste. 1860–1920. Taschen, 1996.

Сегодня уже невозможно представить себе искусство XIX века без импрессионизма, который внес ощутимый вклад в историю мировой культуры, обогатив живопись новыми, ранее неизвестными художественными возможностями. Импрессионизм, возникший в 1870-х годах во Франции, затем широко распространился в 1890–1900-х годах по всей Европе.

Место и время

Импрессионизм, сотканный из противоречий, многолик, изменчив и подвижен, как сама жизнь, которую он так искусно и талантливо отразил. Чтобы прийти к пониманию его сути и распутать противоречия, которые он в себе несет, нужно четко понимать, что импрессионизм был порожден стремлением не копировать действительность, а создавать предельно впечатляющий,

«иной» художественный образ реальности. Художники-импрессионисты отстаивали свое право отражать красоту повседневного, изображать все, что попадает в поле их творческого зрения. Хорошо известно, что большинство живописцев, входивших в группу импрессионистов, а именно Клод Моне, Камилль Писсарро, Альфред Сислей, Пьер-Огюст Ренуар, Берта Моризо и другие, принципиально отвергали работу в мастерской, считая природу лучшим учителем.

Так как любое искусство есть часть выражения общественно-го сознания, следовательно, художник не может быть свободен от общества, внося в произведения не только свои эстетические представления и убеждения, свой личный опыт, но и опыт предшествующих поколений. Изучение истории художественной культуры показывает, что возникновение новых художественных направлений, как правило, совпадает с изменением общественно-политической и экономической среды развития общества. Поэтому понимание творчества немыслимо без изучения отражаемой им эпохи. Попробуем определить несколько основных моментов в социокультурной ситуации Франции середины и конца XIX века, послуживших почвой для возникновения нового живописного направления — импрессионизма.

О. Шпенглер утверждал, что импрессионизм «мог прижиться только в Париже»¹ и с этим трудно не согласиться. С одной стороны, во второй половине XIX века Франция была центром культурной жизни Европы, заняв место Италии. Лучшие художники не только Франции, но и всего мира, приезжали в Париж учиться и работать. С другой стороны — во Франции 1860–1870-х годов сложилась уникальная общественно-политическая ситуация, возникли связанные с ней особенности социально- и индивиду-

ально-психологического состояния художников, которые способствовали важным переменам в их эстетических взглядах.

С конца XVIII века Европу захлестнула волна революционных потрясений, вскрыв острейшие политические и социальные проблемы. Эти события коснулись и Франции: революции, частая смена власти, поражение Франции в Прусской войне 1870 года, подписание унижительного для Франции Версальского договора. Накал внутренних противоречий и недовольства, накопившийся за годы правления «второй империи», вылился в мощный протест против

¹ Шпенглер О. Закат Европы. М.: Наука, 1993. С. 468.

Эдгар Дега. «Голубые танцовщицы», 1890 г.





Огюст Ренуар.
«Лягушатник», 1869 г.

всего старого, косного, консервативного. Это был период острейших социальных столкновений. Вершиной этих противоречий стала Парижская Коммуна 1871 года, которая повернула весь ход мировой истории и оказала большое влияние на все области общественной жизни, как в самой Франции, так и за ее пределами. Революционные настроения витали в воздухе, которым дышала страна, и представители искусства не могли остаться в стороне.

Все отчетливее становится понимание исчерпанности старых художественных форм. Ставится под сомнение не только традиционное понимание прекрасного, но изменяются эстетические принципы оценки реальности. Все это в целом привело к тому, что именно Франция стала родиной импрессионизма. Б. Пастернак дал красочно-пугающую оценку этому периоду: «Художника окружала новая городская действительность, иная, чем Пушкина, Мериме и Стендаля. Был в расцвете и шел к своему концу девятнадцатый век с его капризами, самодурством промышленности, денежными бурями и обществом, состоящим из жертв и баловней. Улицы только что замостили асфальтом и осветили газом. На них наседали фабрики, которые росли как грибы, равно как и непомерно размножившиеся ежедневные газеты. Предельно распространились железные дороги, ставшие частью существования каждого человека. На эту по-новому освещенную улицу тени ложились не так, как при Бальзаке, по ней ходили по-новому, и рисовать ее хотелось по-новому, в согласии с натурой. Однако главной новинкой улицы были не фонари и телеграфные провода, а вихрь эгоистической стихии, который проносился по ней с отчетливостью осеннего ветра и, как листья с бульваров, гнал по тротуарам нищету, чахотку, проституцию и прочие прелести этого времени. Шло развитие буржуазной демократии со всеми ее противоречиями»².

В этот период высшими доблестями утверждающегося капитализма становятся предприимчивость, независимость. С одной стороны, пропагандируется неповторимая индивидуальность отдельного человека, а с другой — человек превращается в ничтожную песчинку в тесноте и суете современного города, становится частью городской среды в бесконечно движущемся, бурлящем потоке людей. Именно как реакцию на несостоятельность

² Пастернак Б.Л. Об искусстве «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. С. 43.

господствующего искусства оценивает появление импрессионизма один из исследователей этого направления Джон Ревалд в работе «История импрессионизма». Так, Р. Гаман определяет следующую связь между импрессионизмом и городской средой: «Импрессионизм есть продукт городской культуры XIX века. Импрессионистическое восприятие более всего соответствует психике горожанина, восприятию жизни жителем большого индустриального города»³.

³ Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. М.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1935. С. 77.

Объективное и субъективное

Одновременно интенсивно развивалась наука и техника. Здесь необходимо подробнее остановиться на достижениях науки, в которую врываются новые понятия о веществе, энергии, пространстве и времени. Атомное строение вещества, движение электронов в пространстве, двойственная природа света — все это плохо укладывается в классические схемы. Успехи техники, лавина новых изобретений и открытий (импрессионистическая композиция, передающая динамику жизни, сложность, богатство и бесконечность мира явлений, явно связана с достижениями фотографии). От сознания достижения новых высот в творчестве у современников захватывает дух. Они восторженно приветствуют перемены, живут надеждой на открывающиеся новые горизонты истины, полета творческой мысли. Этот период столь радужного мирозерцания был недолгим. Разочарование и опустошение придут чуть позже, когда наука и техника всей своей мощью обрушатся на человечество. Первая мировая война была уже совсем близко. Именно она положила конец многим иллюзиям человечества.

Оценка причин была бы неполной, если бы мы не затронули проблему соотношения объективного и субъективного и приоритета личного взгляда художника перед объективной реальностью. Право художника на собственный взгляд стало одним из основных принципов импрессионизма. Но это не было уходом от реальности. Они писали крестьянские поля и уличную толпу, парижские кафе и посетителей пивных — все то, что видит каждый, видит и не замечает. Многие современники импрессионизма и более поздние исследователи их творчества выдвигали тезис о торже-

Огюст Ренуар.
«Пруд с утками»,
1873 г.





Клод Моне.
«Лилии», 1900 г.

стве индивидуализма в ущерб реальности изображения. Действительно, как объяснить, что в то время как во Франции, да и во всей Европе, кипят политические страсти, меняются идеалы, есть гораздо больше трагичного, тревожного, что художники-импрессионисты словно не замечают. Их многие обвиняли в бездуховности и пассивности. Импрессионистический способ изображения скорее соответствовал органической жизни, а лицо XIX века в нее не укладывалось. Все явления действительности художники рассматривали сквозь приз-

му красоты и праздничности, окрашивая их яркими и радостными чувствами. Их внимание не привлекали темные стороны жизни. Все мрачное, драматичное — голод, нужду, лишения, падение нравов — они оставляли в стороне.

Подобно классицизму, романтизму и реализму импрессионизм имеет установку на реальность, но берет совсем другой ее слой. Художники сузили свое восприятие, сосредоточив его на частном, на отдельных кусках жизни. Утрата целостной картины мира свидетельствует о раздробленности сознания человека. Не случайно в импрессионизме акцент переносится на часть, деталь, фрагмент. «Такое уmonoстроение, — писал В.М. Фриче, — такой подход к явлениям мира предполагает психику легко и быстро реагирующую на быстро меняющиеся друг друга восприятия, т. е. психику с повышенной нервной чувствительностью, а последняя сформировалась именно под влиянием уклада городской капиталистической культуры — лихорадочно предприимчивой, возбудимой, нервной»⁴.

Новая действительность заставляла художников искать новые технические приемы, которые позволяли внести в их работы ту текучесть, изменчивость формы и времени, существующие в жизни. Отсюда выход на пленэр, изучение цветовой и световой стихий, где игра солнечных бликов вносит подвижность, музыкальность, и даже сама фактура импрессионистической живописи передает ощущение процесса рождения образа. Импрессионист изображает действительность, в которой он отражает состояние своей души, своих чувств и разума одновременно, своего темперамента. Да, мир как он есть, но это мир души художника, отражение переживаний живописца. Огюст Ренуар вспоминал:

⁴ Фриче В. Очерки социальной истории искусств. М.: Либроком, 2012. С. 56.

⁵ Ренуар Ж. Ренуар. М.: Искусство, 1970. С. 48.

«Я стал писать в светлой гамме потому, что пришло время так делать. Это не результат теории, а потребности — потребность, которая носилась в воздухе, подсознательно ощущалась всеми, а не только мной. Со своими светлыми красками я вовсе не был революционером, а опять-таки поплавком, тогда как официальные живописцы со своим асфальтом были сумасшедшими, потому что надо быть безумцем, чтобы попытаться остановить течение времени»⁵. Нет, не состоятельны обвинения импрессионистов в бездуховности и пассивности. Их живопись была не сознательным уходом от действительности, а скорее защитной реакцией их самосознания. Каждый из них знал, что такое обстрелы, голод, нищета, страх быть расстрелянным без суда и следствия любой из враждующих сторон, не принадлежа ни к одной из них. Происходит конфликт между объективным — видимым — миром и субъективным его восприятием и отображением. Художники ищут защиты от эмоциональных перегрузок в залитых солнцем улицах, облаках, играющих детях, тихой глади воды, туманах, восходах солнца... Они сообщают зрителю не столько образ предмета, сколько свое эмоциональное состояние, вызванное этим предметом.

Свобода творчества

Импрессионистами использовался весь арсенал художественных средств и знаний из истории искусства. Художники не изобретали, не придумывали систему импрессионизма, они учились у жизни, из действительности, черпая новые художественные возможности. Многие приемы импрессионистов были известны классической живописи. Они соединили все это в единое целое, что дало неожиданно яркий результат.

Многие мемуаристы и исследователи отмечают интерес к искусству Востока, которое стало доступно Европе лишь с середины XIX века. Европейские художники первыми восприняли легкие, прозрачные тона японской акварели и попытались внести их в свою живопись, чтобы более тонко и глубоко выразить собственное мироощущение. Японское искусство, с его своеобразной, специфически восточной системой композиции и динамизмом, в какой-то степени помогло преодолеть композиционные каноны. О. Шпенглер так выразил мысль о всемирности опыта, воплощенном в импрессионизме: «Пленэристы, истые горожане, переняли у холоднейших испанцев и голландцев, Веласкеса, Гойи, Гоббеля и Франса Халса, музыку пространства, чтобы перевести ее с помощью английских пейзажистов, а позже и японцев, интеллектуальных и высокоцивилизованных умов, в эмпирическое



Клод Моне.
«Кувшинки», 1916 г.

⁶ Шпенглер О.
Указ. соч. С. 468.

⁷ Чегодаев А.
Импрессионисты. М.:
Искусство, 1971. С. 4.

и естественно-научное. Таково различие между переживанием природы и наукой о природе, между сердцем и головой, между верой и знанием»⁶. Именно с этого времени начинается формирование всемирной культуросферы.

Импрессионизм отразил присущий концу XIX века дух освобождения от оков привычных схем и требований, дух индивидуальной свободы. Вера в незы-

блемый вечный порядок претерпевает удар за ударом как в общественной жизни, так и в искусстве. Импрессионизм не вступает с миром в нравственную борьбу, а осуществляет чувственное, гармоничное взаимодействие, находя прекрасное в повседневном, обращаясь, прежде всего, к чувству и отображая, в первую очередь, эмоциональную сторону восприятия. Художники искали и находили в окружающей действительности то, что соответствовало, прежде всего, их собственным настроениям, мыслям, чувствам. Импрессионизм не подавляет, а раскрепощает творческую личность, предоставляя ей свободу творчества.

Рождение импрессионизма как художественного феномена — это результат преломления в сознании художника всего многообразия бытия, его отношений с обществом, природой, наукой, философией, религией.

Развитие искусства приобретало революционные черты. В сознании современников новый, не скованный догматическими правилами, подход к жизни нередко ассоциировался с борьбой за реальное изменение общества. А.Д. Чегодаев пишет: «Когда официальная критика встретила Эдуарда Мане, его учеников и соратников грубейшей бранью и глупейшими насмешками за якобы не только чисто формальные отступления от канонов официального академического искусства, то за этими мнимыми профессиональными придирками таился самый обыкновенный испуг перед новым и на редкость мощным потоком объективной жизненной правды, опасной для буржуазного отношения к миру и человеку, — потоком, хлынувшим в респектабельную на вид, но на деле безнадежно застойную и затхлую обстановку художественной жизни Франции 1860–1870-х годов»⁷.

Импрессионизм представлял одно из самых ярких явлений в художественной культуре Европы середины XIX века, создал не-

преходящие ценности, оказал сильное влияние на все последующее развитие искусства.

Осмысление многострадального опыта возникновения и общественного утверждения импрессионизма имеет важное эстетическое значение. Оно способно углубить наше понимание сложного процесса переоценки художественных ценностей, причин тех изменений, которые постепенно происходят в массовом сознании. Вместе с тем оно помогает ответить на вопрос: как именно формируется социальная потребность в новой художественной ценности? Такая художественная ценность, отвечающая на возникшую социальную потребность, есть всегда подлинная ценность, которая действительно обогащает культуру, несет жизнеутверждающий смысл, жизнеутверждающий заряд для человеческого бытия. Некоторые продукты культуры заведомо не являются подлинными художественными ценностями, не заслуживают поддержки. Это особенно важно для нашего времени, которое безудержно плодит всевозможные новации, загромождающие истинно высокое и ценное в культуре. Эстетическая и социальная значимость импрессионизма состоит, помимо прочего, и в том, что это художественное направление всегда будет задавать масштаб для оценки подлинных ценностей в искусстве. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Импрессионизм. — М.: Наука, 1980. — 320 с.
2. Виппер Б. Клод Моне. — М.: Искусство, 1972. — 228 с.
3. Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. — М.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1935. — 180 с.
4. Ревальд Д. История импрессионизма. — М.: Наука, 1980. — 213 с.
5. Чегодаев А. Импрессионисты. — М.: Искусство, 1971. — 156 с.
6. Шпенглер О. Закат Европы. — М.: Наука, 1993. — 592 с.

REFERENCES

1. Andreev L. *Impressionizm. [Impressionism]*. — М.: Nauka, 1980. — 320 p.
2. Vipper B. *Klod Mone [Claud Monet]*. — М.: Iskusstvo, 1972. — 228 p.
3. Gaman R. *Impressionizm v iskusstve i zhizni [Impressionism in art and life]*. — М.: OGIZ IZOGIZ, 1935. — 180 p.
4. Revald D. *Istoriya impressionizma [History of Impressionism]*. — М.: Nauka, 1980. — 213 p.
5. Chegodaev A. *Impressionisty [Impressionists]*. — М.: Iskusstvo, 1971. — 156 p.
6. Shpengler O. *Zakat Evropy [The Decline of Europe]*. — М.: Nauka, 1993. — 592 p.

Impressionism as an Expression of Social Consciousness

Natalya Kharitonova

PhD (Arts), associate professor

UDC 37(09)

ABSTRACT: The author attempts at interpretation of the emergence and public recognition of Impressionism in order to understand the causes of a complex process of re-evaluation of artistic values that has been gradually taking place in mass consciousness, as well as to explain how a social request for a new artistic value is germinating in society.

The contradictions of Impressionism demonstrate, how multifaceted, volatile and mobile this art form was, since it deftly imitated and reflected life itself. To arrive at an understanding of its essence and unraveling all its contradictions one should take into consideration the origin of Impressionism, which has arisen out of desire not to copy reality, but to create an extremely impressive, "different" artistic image of it. Impressionists defended their right to depict the beauty of everyday life, of everything that comes into the artist's scope of vision. However, the artist cannot not be free from society: he instills his work not only with his personal aesthetic perceptions, beliefs, and experience, but with those of previous generations. Research into the history of art culture shows, that the emergence of new artistic movements usually coincides with a change in the socio-political and economic environment. The birth of Impressionism as an artistic phenomenon is the result of refraction in the artist's mind of the variety of life forms and one's relationships with society, nature, science, philosophy, and religion.

Comprehension of the distressful experience of the emergence and social recognition of Impressionism is of an important aesthetic value. We are able to deeper understand the complex process of revisiting the artistic values and the causes for changes that occur gradually in mass consciousness. At the same time it helps to answer the question: how a social need for a new artistic value is formed. Such an artistic value, answering the social request, is always that of a genuine value, which really enriches the culture, carries an optimistic spirit for human being

KEY WORDS: France, Paris, Impressionism, emergence preconditions, artist's personal viewpoint