

Михаил Герман

# ИМПРЕССИОНИЗМ

ОСНОВОПОЛОЖНИКИ  
И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ



# МОДЕРНИЗМ

ИСКУССТВО  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
XX ВЕКА



Санкт-Петербург

УДК 7.036  
ББК 85.143(3)  
Г 38

Серийное оформление Вадима Пожидаева

Оформление обложки Валерия Гореликова

Право использования произведений

Осипа Цадкина, Константина Бранкузи, Жоржа Брака, Марка Шагала,  
Джорджо Моранди, Рене Магритта, Макса Эрнста, Сальвадора Дали  
и Рауля Хаусмана предоставлено УПРАВИС

ISBN 978-5-389-34054-1

© М. Ю. Герман (наследник), 2026  
© Оформление.  
ООО «Издательство АЗБУКА», 2026  
Издательство Азбука®

## ВВЕДЕНИЕ

«ИМПРЕССИОНИЗМ: система в живописи, заключающаяся в простом и непосредственном воспроизведении впечатления таким, каким оно физически воспринято художником»<sup>1\*</sup>. Это первое нормативное определение импрессионизма, предложенное в 1878 году Большим универсальным словарем Ларусса (том XIV).

Такая и для современного читателя вполне корректная дефиниция, в сущности, не спорит ни с более ранними определениями, ни с теми суждениями, которые появились позднее. Иное дело — понятие расширялось в некоторых частных аспектах и уточнялось, определялось в историческом и художественном контекстах.

Импрессионизму посвящено великое множество книг и статей, альбомов, популярных изданий, в том числе и по-русски — переведенных и оригинальных; многие из них превосходны и справедливо почитаются классикой. Изданы комментированные письма, источники, воспоминания, созданы стройные и убедительные теории; несть числа справочникам и специальным энциклопедиям. Рассказана в деталях — порой и избыточных — жизнь каждого из известных художников-импрессионистов; о них написаны романы и сняты фильмы.

И все же книги продолжают появляться, и среди них — эта.

---

\* Иноязычные тексты даются в наиболее авторитетных переводах, как правило сверенных с оригиналами. В некоторых случаях ради внятной точности автор предлагает свои переводы, что специально не оговаривается. Непереводившиеся тексты — в переводе автора.

В сознании поколений каждое значительное явление в истории культуры модифицируется вместе с движением времени, с изменением вкусов, эстетических приоритетов. Предшествующий опыт, накопленные сведения и знания — принятые или отвергнутые — постоянно меняли вкусы и степень непосредственности восприятия. Античность воспринималась совершенно по-разному в Средние века, в эпоху Возрождения и в XX веке. Стендаль видел искусство не так, как Валери, Вентури — иначе, чем Муратов. К тому же эстетические пристрастия периодически банализируются и порой с излишней поспешностью отвергаются. Сколько безусловных имен и явлений в искусстве подвергалось хуле и даже забвению лишь за то, что они и в самом деле безусловны!

В России смена приоритетов была отягчена исторически сложившимися особенностями национальной художественной культуры и социальной проблематикой. Здесь отношение к импрессионизму как у художников и критиков, так и в среде искусственных зрителей всегда — еще с конца XIX века — было иным, нежели на Западе. Социально озабоченная русская живопись и самые известные ее представители, скованные цепями вечной этической ответственности, воспринимали любые чисто художественные поиски как явление для искусства маргинальное. В советское время импрессионизм в историческом аспекте рассматривался как несомненный упадок, а его приемы, техника письма, «этиюдность» etc., замеченные в практике современных художников, почитались крамоллой. Из музейных экспозиций — особенно после Второй мировой войны — картины импрессионистов переносились в запасники, книги о них печатались редко и трудно. Понятие «импрессионизм» в отечественной нормативной эстетике оставалось если не всегда вполне негативным, то, во всяком случае, сомнительным и спорным до 1980-х годов. В пору оттепели наступил черед эйфорического восторга от вкушения запретного плода. Позднее возникла некоторая эмоциональная усталость, стали меняться приоритеты, еще раз открытый авангард, оборотившись отчасти модой, оказался в центре внимания. Ныне же постмодернистские интеллектуальные построения и «актуальные»

события художественного «main stream», наследие Сальвадора Дали или Энди Уорхола куда больше занимают внимание подлинных и мнимых знатоков и любителей, нежели Моне или Писсарро.

\* \* \*

Независимо от того, насколько подробно будет рассматриваться на этих страницах «история вопроса», автор обязан с признательностью и глубочайшим уважением сказать о тех его старших коллегах, которые достойно и профессионально писали об импрессионизме в трудные для свободной мысли времена\*. Пусть это не было жизнеопасно в послевоенные годы, но кто сейчас помнит, как трудно давались тогда и сама работа, и вольность суждения, и, разумеется, публикация!

Прежде всего следует вспомнить благородное имя Антонины Николаевны Изергиной — блестящего и отважного исследователя, чьим тщанием мы обязаны изданиями книг Джона Ревалда и знаменитого «Архива импрессионистов» на русском языке. Предисловия Изергиной к этим книгам стали первыми шагами к объективному и серьезному пониманию импрессионизма и его историографии, создали решающий прецедент для дальнейших публикаций.

Здесь должны быть названы Анна Григорьевна Барская, Борис Алексеевич Зернов, Валерий Николаевич Прокофьев, Андрей Дмитриевич Чегодаев. Их уже нет среди нас. Разумеется, их книги и статьи имеют разную ценность, качество, объем; они писались в разные времена и с разной степенью отваги. Но все они заслуживают не просто уважения, но чего-то большего, что, вероятно, дано понять лишь тем, кто жил в глухие годы подцензурной литературы, кто может понять, *чем* была свободная мысль и какую цену приходилось платить за нее.

Минувшее XX столетие, отдавшее предпочтение изображению не видимого, но воображенного, знакомого, закодированного, накопило богатую практику интерпретаций, утерав отчасти непосредственность художественного переживания, вкус к ка-

---

\* См. раздел «Избранная библиография».

честву и к самому «веществу живописи». А своего рода сакрализация импрессионизма, в значительной мере упроченная его коммерческим «рейтингом», отдалила его от пространства споров и вкусовых пристрастий, переместив в рубрику окаменевшей, несомненной, но уже действительно банализированной классики.

Еще недавно импрессионисты казались едва ли не нашими современниками, их помнили люди, жившие в начале XX века. В самом деле: Клод Моне уже ездил на собственном автомобиле из Живерни в Париж, пережил Модильяни и Аполлинера и умер в 1926 году, когда мир знал фильмы Чаплина и Эйзенштейна, давно был знаменит Пикассо, а самолеты стали обыденностью. Нынешний интерес к импрессионизму кажется несколько инерционным, и альбом Ренуара или Музея Орсе стал скорее респектабельной деталью среды обитания, чем знаком художественных предпочтений.

Между тем чем далее уходит в историю то, что еще вчера казалось ультрасовременным (в том числе и связанное с понятием постмодернизма), тем более несомненной становится роль импрессионизма в грандиозной художественной революции, отделившей искусство, скажем так, «высокой фигуративности» (от Ренессанса до середины XIX века) от всего комплекса явлений, которые принято называть «современным искусством» или модернизмом. Именно импрессионизм, при всей его сдержанной камерной лиричности и ясной простоте, стал триумфальной аркой для входа в тревожный и не познанный еще храм новейшего искусства.

Импрессионизм — определяющая часть художественной революции конца XIX столетия, но импрессионизмом эта революция не исчерпывается. Она завершается, венчается художником, импрессионизму противоположным, — Сезанном. Но в том-то и заключается торжествующий парадокс импрессионизма, что даже его оппоненты, все те, кто взамен импрессионистическому «отображению» предложил принципиально иное — созидание собственной реальности или выражение внутреннего переживания, — вышли из импрессионизма: тот же Сезанн, Гоген, Ван Гог.

Более того, Кандинский, Малевич, Дюшан, Ларионов и множество других создателей новой культуры прошли очистительный искуc импрессионизма, прежде чем найти собственный путь. Сама история импрессионизма, с его гордой непреклонностью, преданностью художественным идеалам, возведенным в принцип бескорыстием, декларированным презрением к официальному успеху, вдохновляла художников не только на выбор манеры, но еще более — на выбор судьбы, и манера была лишь одной из ее составляющих. И, обращаясь к импрессионистическому опыту в начале пути, молодые художники следующих поколений словно бы присягали независимости, дерзости, новаторству.

\* \* \*

В предлагаемой книге импрессионизм представлен не как транснациональное явление, но как специфическое, ограниченное местом, временем и персонажами течение французского искусства.

И хотя в искусствознании вошло в обычай говорить, скажем, об американском или итальянском импрессионизме, а в отечественный обиход настойчиво внедряется и термин «русский импрессионизм»<sup>2</sup>, на этих страницах все, что касается национальных школ за пределами Франции, рассматривается *только* как плодотворная экспансия в искусство той или иной страны *импрессионистических приемов* и лишь отчасти *видения*, но именно как *влияние*, отзвук, как освоение некоторых качеств стиля (это, естественно, не означает, что в пространстве импрессионистических влияний и за пределами Франции не возникали значительные художественные события).

Попытки видеть импрессионизм или даже отдельные его черты во времена, ему предшествующие, представляются наивными, прямолинейными и попросту ошибочными. Иное дело, что само слово «импрессионизм» в художественных кругах употреблялось давно, но исключительно как определение подхода к натуре, как своего рода профессиональный термин: так, например, главой «школы впечатления» еще в середине 1860-х называли Шарля Добиньи.

Термин «импрессионизм» в обыденной профессиональной практике и даже в научной литературе давно уже употребляется в нескольких значениях.

*Во-первых*, это совершенно определенная страница истории французской (и только французской!) живописи: шестидесятые—восьмидесятые годы XIX века, Салоны отвергнутых, восемь выставок импрессионистов с 1874 по 1886 год, конкретные имена, судьбы, события, проблемы, наконец, существование более или менее стабильной группы и — временами — даже организации художников. Это если и не вполне целостное мировоззрение, то пылкое единство убеждений гениально одаренных мастеров, действительно грандиозный переворот в практике искусства. Это неприменная полемика с опостылевшей условной академической формой, дерзкая независимость видения, доминанта пленэра, синтез этюда и картины, революционно иное понимание цвета, тона, валёров, прозрачность и цветовая интенсивность теней, культ взаимодополнительных цветов, живопись отдельными пятнами цветов, смешивающихся лишь в глазах зрителя (дивизионизм). Импрессионисты писали не сами предметы, не пространство, но тот цветоцветовой «покров», ту неосязаемую светозарную субстанцию, которая, по сути дела, более всего и интересовала их. Накрепко впаянная в плоскость холста, драгоценная эта субстанция растворяла в себе предметность, глубину пространства, объемы и становилась совершенно самодостаточной. Тут и возникало движение к той «автономии искусства», о которой говорил Вентури\*.

Именно эти качества и определения были и остаются основополагающими, а с позиций строгой науки — единственно точными и, если угодно, первичными (тем более, введение термина во французскую нормативную лексику имело в виду исключительно область живописи — см. процитированное выше определение из Большого словаря Ларусса).

*Во-вторых*, импрессионизм рассматривается как принципиально отличная от многовекового художественного опыта

---

\* Излишне напоминать, что пленэр и технология импрессионистической живописи, которые будут подробно рассмотрены в книге, входят принципиальной составной частью в определение импрессионизма.

культура, новый шаг к творческой свободе, иной способ мышления, восприятия, иные принципы художественного творчества; отношение к произведению искусства как к автономной художественной ценности, а к творческой деятельности — как к свободному и независимому от общественной жизни процессу.

*В-третьих*, этим термином (неточно, но часто) обозначают все явления художественной жизни XIX и начала XX века, несущие в себе пусть даже чисто внешние признаки импрессионистической манеры письма.

*В-четвертых*, «импрессионизм» — понятие, прилагаемое независимо от места и времени к импровизационной, непосредственной манере видения и художественной реализации, к культу пленэра, свободе мазка, к нарочитой эскизности, возведенной в принцип (поэтому термин «импрессионистическая манера», даже «импрессионизм» можно встретить и в анализе искусства Франса Халса, и в текстах о современных художниках).

Но не следует упускать из виду, что тенденция к пленэру, к живописи, основанной на натурном этюде, к высветлению палитры — все это существовало и до, и вне импрессионизма. Вариант интерпретации натуры (принципиальный, эволюционный, внешне близкий импрессионистическому методу) формировался давно и постепенно.

Совершенно новое понимание пленэра несомненно и у Камиля Коро, и у многих барбизонцев (у которых, кстати сказать, учились в лесах Фонтенбло будущие импрессионисты), и у позднего Курбе, и в этюдах Александра Иванова к картине «Явление Христа народу», писанных в 1830–1850 годы. Но все это было *эволюцией живописных приемов*, а не той *революцией видения*, которую совершили импрессионисты. Предшествовавшее ему постепенное развитие пленэра ничем подобным *не было*. Однако для мало задумывающейся публики импрессионизм и то, что было лишь внешне схоже с ним, практически смыкались.

С расширением термина, живущего уже не зависимой от нормативных научных рамок жизнью, приходится считаться

как с данностью. Тем более что импрессионизм в широком смысле слова, импрессионизм как явление не просто художественное, но и историко-культурное имел распространение не только широкое и длительное, но и весьма глубокое.

Даже сознание мыслящего британца последних десятилетий викторианской Англии, усталое от опостылевшего сочетания внешнего ханжества с небывалой, но скрытой распушенностью, в поисках новых ценностей и художественных ориентиров обращалось к идеям импрессионизма, понимаемым приблизительно, но почти фанатично. Уолтер Пейтер\* — известный эссеист и литератор — утверждал возможность своеобразной импрессионистичности восприятия, ценность единственного ушедшего мгновения, и слово «впечатление» («impression») со временем все более становилось едва ли не главным термином в его суждениях<sup>3</sup>.

Существование импрессионизма за пределами собственно живописи — проблема до сих пор дискуссионная.

Конечно, в литературе существуют канонические примеры импрессионистических приемов и даже деклараций.

В некотором смысле провидческой стала статья Шарля Бодлера «Салон 1846 года»<sup>4</sup>. В главе «О цвете» Бодлер предложил, по сути дела, вербализованный вариант нового видения, дав образец своего рода живописно-импрессионистической прозы: «Представим себе прекрасное пространство природы, где все зеленеет (*où tout verdoie*), рдеет, беззаботно туманится пылью, где все, окрашенное согласно молекулярной своей природе, каждую секунду меняется в зависимости от движения тени и света и, побуждаемое внутренними тепловыми колебаниями, все время вибрирует, что заставляет дрожать контуры, и где осуществляется закон вечного и всеобщего движения... Деревья, камни отражаются в воде и отбрасывают на нее рефлекс; каждый прозрачный предмет преломляет и близкие, и удаленные светá и цвета...»<sup>5</sup> Учитывая, однако, что французская литературная традиция, и Бодлер в особенности, стала

\* Русским читателям он более известен в традиционной, но неточной транскрипции «Патер».

корневой системой французской художественной критики, следует признать, что в пространстве французской культуры связь словесной и изобразительной поэтики имеет совершенно особый, «частный» характер.

Достаточно убедительно и бытующее суждение касательно того, что излюбленные, например, Гонкурами сослагательные обороты «словно», «казалось» и т. д. тоже напоминают о призрачности, условности впечатлений, что отчасти близко к творческой практике художников-импрессионистов.

Казалось бы, и Флобер — ежели искать далекие литературные корни импрессионизма — уже в романе «Госпожа Бовари» (1857) писал вполне «импрессионистическим пером» (разумеется, оставаясь великим психологом). Подобная «вербальная живопись» была в самом деле изобразительна и, главное, отличалась тем же равенством главного и второстепенного, что и картины импрессионистов: «Однажды, в оттепель, сочилась кора деревьев во дворе, таял снег на крышах построек. Она стояла на пороге; пошла за зонтиком, открыла его. Солнце, проникая сквозь шелковый зонтик цвета голубиногорлышка, бросало на ее белое лицо мерцающие цветные блики (*éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure*). Она улыбалась мягкому теплу, и слышно было, как капля за каплей падает вода на натянутый муар» (1, II).

Известны классические образцы если не импрессионистической поэзии в полном смысле слова, то, если угодно, «импрессионистической поэтики». Станиславский писал об импрессионизме чеховской драматургии.

К тому же летучие, словно померещившиеся, «сослагательные» поэтические видения писателей второй половины XIX века, как будто и в самом деле перекликающиеся с картинами импрессионистов, были, скорее всего, и сами по себе вдохновлены живописью, а главное, общим восторженным увлечением милыми повседневными мотивами, которое было присуще молодым — и поэтам, и писателям, и художникам. Плавающий кабачок «Лягушатня (*La Grenouillère*)», прославленный картинами Моне и Ренуара, описывался молодым Ги де Мопассаном с тем юношеским восторгом перед блеском воды, солнца

и женских глаз, что несомненно близок и влюбленным в окрестности Аржантёя художникам.

Но даже самое артистичное описание трепещущих, быстро меняющихся, мастерски увиденных деталей имеет не более чем внешнее сходство с импрессионистическим восприятием. И прежде всего потому, что подобного рода «фрагментарное», «прерывистое», тонко заостренное в деталях описание остается в литературе лишь одним из средств для построения сюжетных, этических, психологических, философских и иных структур.

В картине же средство едино с целью.

*Само средство есть и процесс, и результат.*

Об импрессионизме в музыке размышляли давно и серьезно. «Между Вагнером и Мане существует глубокое сродство, ощущаемое немногими, но давно уже установленное таким знатоком всякой декадентности, как Бодлер. При помощи штрихов и пятен, как бы волшебством создать в пространстве мир — в этом заключалось последнее и высочайшее искусство импрессионизма. Вагнер достигает того же тремя тактами, в которых концентрируется целый мир души...»<sup>6</sup>

Речь не о степени справедливости этого утверждения, но лишь о том, насколько зыбки бытующие представления о сути импрессионизма за пределами живописи, насколько приблизительно (или, если угодно, избыточно широко) этот термин варьируется еще с первых десятилетий нашего века даже наиболее выдающимися умами.

Что и говорить: проблема требует большой осторожности. Недаром на известном симпозиуме в США в 1968 году прозвучала крылатая фраза: «Пришло время... выбросить слова „импрессионизм“ и „импрессионист“ из музыкального и литературного словаря. Мы не утратим ничего, кроме путаницы»<sup>7</sup>.

Вероятно, для понимания общей атмосферы культуры лишь весьма условно и с большой осмотрительностью можно использовать понятие «импрессионизм» по отношению к некоторым явлениям литературы и музыки. То, по убеждению автора, немного, что позволяет говорить об импрессионизме в литературе или музыке, в значительной мере снимается принципи-

альным возражением: только в живописи существует полная *одновременность впечатления (равно как и единство цели и результата)*.

А именно эти качества и есть основа импрессионизма. Без них импрессионизма просто не существует. Остановленное мгновение, краткость которого не поддается определению, трепет замершего времени, «растянутость» единого мига в вечной неподвижности холста — в этом волшебство и таинство импрессионизма! Приведенный выше блистательный текст Флобера есть последовательное описание, но не явленное остановленное впечатление.

Без одновременности сама суть импрессионизма не реализуется, а литература, музыка — искусства не пространственные, но временные и, как известно, создают именно последовательные, сменяющие друг друга сцены и события. Таким образом, сходными остаются лишь частные аспекты разных искусств. А это вовсе не дает возможности говорить, что импрессионизм находит свое выражение где-либо, кроме искусств пластических.

К тому же, и это не менее важно, именно в живописи возникает и существует понятие автономной ценности искусства — принципиального завоевания импрессионизма.

Есть, разумеется, и иные точки зрения, существует огромная подборка изданий об импрессионизме в музыке, немало публикаций и об импрессионизме литературном. Автору важно было прежде и более всего обозначить *свое* понимание проблемы, *свое* восприятие темы, в пространстве которого и пишется эта книга.

Но, разумеется, у французского импрессионизма есть и иные принципиальные качества, наиболее важные из которых должны быть обозначены уже сейчас.

Еще раз и прежде всего — это свобода. Не только от опостылевших академических догм, что и так очевидно, но и от всякой жесточенности, от желания доказать свою правоту, единственность собственной художественной концепции. Вся непримиримость суждений, словесный пыл, ссоры и амбиции, не слишком внятные теории и филиппики в адрес Академии

и академиков остались в стенах кафе «Гербуа», «Новые Афины» или в батинольских мастерских. Импрессионисты писали во имя искусства, следуя собственному непреклонному и, как правило, безошибочному вкусу, который они оттачивали не во имя чего-то или вопреки чему-то, но во имя совершенства, которому свято служили и недостижимость которого отлично понимали. Не озабоченные стремлением нравиться, питая отвращение к «картинкам», они просто работали, мало помышляя о признании. Конечно, со временем романтическая бескомпромиссность сменилась несколько более трезвым отношением к жизни, но далеко не у всех (Писсарро, например, с середины 1870-х годов не выставлял свои картины в официальных Салонах).

Важнейшее качество импрессионизма — это и демократизм в самом благородном, возвышенном смысле слова. Им было внятно и интересно все — и они всем любовались, сознательно или бессознательно утверждая ясный свет и очарование бытия, *великодушные* искусства и его спасительную силу.

Для них не было низких или высоких мотивов (притом что к сюжетам в традиционном смысле слова они неизменно были равнодушны). И обнаженная натура, и маковые поля, и тяжкая работа, и переливы шелка на платьях светских красавиц, и трепет солнца на пыльных платанах парижских бульваров или тихой воде Уазы, и бешеные ритмы железных дорог, и дымы паровозных труб, бьющие в стеклянные своды вокзалов, и паруса над Сеной, и темные отражения лодок, качающихся на тихих волнах реки, и любовные сцены, и, наконец, сами мазки, живущие в собственном продуманном и вместе небрежном ритме — все это решительно и последовательно равноценно для импрессионистов. В импрессионизме сюжет, мотив и художественный язык неделимы, они синтезированы в плоти искусства, в его материи и естестве. Метафизическое, бытийное оставалось за пределами живописи. Французская культура высоко чтит профессионализм, оставляя каждому заниматься своим делом: «Chacun son métier!»\*

\* «Каждому свое ремесло!» (фр.)

Хотя содержательность и даже драматизм вопреки расхожим суждениям все же остались в иных произведениях импрессионистов, они — как истые французы — полагали неинтересным и неприличным перечисление печалей и социальные инвективы. В отличие от подчеркнутой, настойчивой социальности Курбе, Милле или даже Домье, в их картинах нет акцентированных демократизма и любви к «простым людям», нет и детального интереса к подробностям их трудов и дней. Они просто и естественно любят все, что есть на этой не перестающей восхищать их земле. Для них растворение предметов в световоздушной среде, слияние материального и только зримого, даже кажущегося — не только художественный прием, но и отношение к жизни. На их холстах царят недостигаемые в реальности «свобода, равенство и братство», но как категории эмоциональные и художественные.

В искусстве импрессионистов с особой остротой реализовалось важнейшее качество, отличающее европейское (особенно французское) искусство от русского: поиск и реализация *истины*, но не *морали*, что способствует сохранению эстетической функции искусства и оставляет нравственные оценки зрителю, вольному искать в картине или новелле назидательные выводы.

В этом смысле их искусство — важнейший аргумент против любых крайних суждений. Достижения импрессионистов раз и навсегда отвергли фанатизм радетелей и «чистой формы», и обязательной содержательности, идейности, и искусства для искусства, безудержного пессимизма и избыточного интеллектуализма. Их искусство осталось камертоном Живописи как таковой, поэтической терпимости и решительной независимости от вкусовой конъюнктуры.

Очень важно еще одно.

Если бы импрессионизм ограничивался лишь последовательным пленэризмом и синтезом натурного этюда и завершенной картины, он не мог бы стать революцией. Именно поэтому в книге рассматриваются и «неживописные» аспекты импрессионизма как принципиально существенные — например, «импрессионизм жеста», особенно выраженный у Мане и Дега.

Импрессионисты, наконец, были, по сути дела, первыми по-настоящему современными художниками XIX столетия.

При всей потрясающей драматичности и значимости «Плота „Медузы“» Жерико, «Резни на Хиосе» Делакруа, «Восстания» или «Вагонов» Домье, крестьянских сюжетов Милле или даже «Похорон в Орнани» Курбе, картины эти несли в себе ту возвышенную степень обобщенности, ту медлительную величавость, что делало их скорее драматической мифологией времени, нежели ее *живописной* хроникой. Сатира Домье, поэтические репортажи Гаварни или Гиса, напротив, были избыточно привязаны к сиюсекундному событию или конкретной идее. Ощущения ритма сегодняшнего города, сегодняшнего лихорадочно-поэтического видения им не то чтобы не доставало — просто это оставалось за пределами их творческих интересов. Это стало достоянием именно импрессионистической живописи.

Разумеется, внутри импрессионизма существовала собственная драма.

Вершина традиционного жизнеподобия и пролог будущих художественных свершений, импрессионизм подошел к опасному порогу: из импрессионизма вышли сами сокрушители его — Сезанн, Ван Гог, Гоген. Порабощенность видимостью, которая была неизбежной платой за высочайшие достижения импрессионизма, художник мог ощущать как нравственную катастрофу — достаточно вспомнить известное признание Клода Моне, потрясенного тем, что он способен был увлеченно следить за изменениями цвета на лице своей умершей жены. Это признание, нередко цитировавшееся как пример «импрессионистического бесстрастия», свидетельствует, по сути дела, о подвижничестве искусства, его жертвенности, об этих «галереях», муках, о которых с таким блеском написал в романе «Творчество» Эмиль Золя, в романе, который был отвергнут его реальными прототипами, быть может, именно в силу избыточно го и опасного проникновения в суть их судеб.

Конечно, в благородной и достойной истории импрессионизма были и свои «паузы», повторы, тупиковые искания, наконец, просто неудачи, салонность, издержки вкуса, разочаро-

вания. Его движение вовсе не было непрерывным восхождением, и даже в признанном величии поздних, гениально, но поспешно написанных Клодом Моне «Нимфей», проникнутых неутоляемой страстью воссоздать микрочастицы меняющихся мгновений, есть некая печаль если и не распада, то несомненной инерционности, своего рода той «осени патриарха», которая свидетельствует о затянувшемся подведении итогов уходящей эпохи.

Известны и суждения Ренуара о его разочаровании в импрессионистическом методе, и пылкое увлечение пуантилизмом Камиля Писсарро, отрицавшее предшествующий опыт. Что делать, импрессионистам суждено было не только создать новое видение, но и пережить его кризис, ощутить его истерпанность и умирание, приход новых, уже им не внятных, совершенно иных поисков.

Ранняя смерть Мане, печальная и одинокая старость усталого и озлобленного Дега, затянувшееся экспериментаторство терявшего зрение Клода Моне, совершенно новый путь, открытый Сезанном (путь, перевернувший искусство, но истерзавший душу своего создателя), самоубийство Ван Гюга, непримиримость чуть ли не оставшегося в изоляции Писсарро... И это не говоря о мучительных тяготах жизни, которые испытывало в молодости большинство художников, у которых не было наследственного состояния или ренты, как у Мане, Сезанна или Дега. Впрочем, нужда и житейские проблемы в разные времена были в большей или меньшей степени знакомы каждому из них. А главное — сознание того, что идеалы и цели, к которым они стремились, утрачивают значение и привлекательность. Осознать же величие собственной своей миссии они вряд ли смогли в полной мере.

\* \* \*

Структура книги не совпадает с принятой традицией.

Не станем забывать: история импрессионизма рассказана давно и подробно, о каждом из ее героев написаны десятки книг. Думается, сейчас можно и стоит взглянуть на это поразительное явление как на переплетения судеб и искусства,

разглядеть главные художественные события вместе с событиями в жизни мастеров.

Нет сомнения: внимательный и в той или иной мере знакомый с предметом читатель заметит в этой книге и произвольный отчасти выбор приоритетов, и не слишком привычные оценки.

В самом деле. В книге не рассматривается в качестве отдельной проблемы искусство художников, которых принято считать предшественниками импрессионизма. Импрессионизм был закономерной страницей в развитии искусства, каждый его представитель имел собственные пристрастия, своих учителей. Импрессионистов объединяло не прошлое, но нынешнее и будущее. Естественно, что коренная система их живописи связана и с Буденом, и с Йонгкиндом, но не в меньшей мере с Коро, Делакруа, со старыми мастерами, с уроками японской гравюры. Истоки импрессионизма — это вся предшествующая им живопись, в том числе и та, против которой они выступали.

Далее. Несмотря на то что искусство Эдуара Мане и Эдгара Дега обычно рассматривается как некий условный пролог импрессионизма, автор убежден, что Мане и Дега — никак не в меньшей степени, чем Моне, Писсарро или Ренуар, — создатели импрессионистической картины (впрочем, это понятие тоже не трактуется традиционно). Исследователи импрессионизма едва ли полагают мастерами первой величины Гюстава Кайботта или Берту Моризо. На этих же страницах Кайботт рассматривается наравне с Моне или Ренуаром, а Моризо оценивается как мастер, вполне сравнимый с «классиками» направления.

История импрессионизма куда в меньшей степени, чем порой пишется в книгах, определяется выставками, лишь две из которых — первая и третья — стали выдающимися вехами его пути. Импрессионизм в принципе сложился уже в семидесятые годы, и потому приоритетное место в книге уделено именно этому периоду. События и выставки после 1877 года описываются едва ли не бегло, а среди поздних произведений подробно анализируются лишь принципиально важные в контексте «вершины» — такие как «Бар в „Фоли-Бержер“» Мане, портреты Ренуара, «Соборы» Моне, парижские виды Писсарро.

**Герман М.**

**Г 38** Импрессионизм : Основоположники и последователи ; Модернизм : Искусство первой половины XX века / Михаил Герман. — СПб. : Азбука, Издательство АЗБУКА, 2026. — 864 с. + вкл. (32 с.). — (Non-Fiction. Большие книги).

ISBN 978-5-389-34054-1

Михаил Юрьевич Герман (1933–2018) — выдающийся российский искусствовед, знаток французской живописи XVIII–XX веков и русского искусства XIX–XX веков, автор книг, пользующихся успехом у широкой читательской аудитории. В настоящем издании объединены две его фундаментальные работы, которые раскрывают сложность и внутреннюю противоречивость процессов, происходивших в искусстве на переломе эпох.

Импрессионизм — течение, которое зародилось в Париже еще во второй половине XIX века, но до сих пор вызывает повышенный интерес публики. М. Ю. Герман предложил собственную версию истории импрессионизма, рассказал о пути великих мастеров (Эдуара Мане, Клода Моне, Эдгара Дега, Огюста Ренуара и многих других), а также о том влиянии, которое французские художники-импрессионисты оказали на искусство других стран, в том числе — России.

Модернизм стал ответом на стремительно менявшуюся реальность XX века, это был поиск новых, адекватных ей средств выразительности. М. Ю. Герман обратился к творчеству выдающихся мастеров (Пикассо и Матисса, Бранкузи и Клее, Модильяни и Сутина, Кандинского и Малевича, Дюшана и Ман Рэя и других знаковых фигур нового искусства) и увлекательно рассказал о шедеврах, которые во многом изменили наше восприятие мира.

Издание снабжено вклейками с иллюстрациями.

УДК 7.036  
ББК 85.143(3)

МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ГЕРМАН  
ИМПРЕССИОНИЗМ  
ОСНОВОПОЛОЖНИКИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

•  
МОДЕРНИЗМ  
ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Ответственный редактор Алла Степанова  
Художественный редактор Валерий Гореликов  
Технический редактор Мария Антипова  
Компьютерная верстка Алины Леонтьевой  
Подбор иллюстраций Александра Сабурова  
Подготовка иллюстраций Александра Сабурова, Дмитрия Кабакова  
Корректоры Наталья Бобкова, Валентина Гончар

Подписано в печать / Баспаға қол қойылды 29.07.2026.  
Формат издания 60 × 88 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная. Тираж 3000 экз.  
Усл. печ. л. 54,88 (вкл. вклейку). Заказ №

|                                            |                                            |
|--------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Изготовитель:                              | Өндіруші:                                  |
| ООО «Издательство АЗБУКА» —                | «АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ —                     |
| обладатель товарного знака АЗБУКА®,        | АЗБУКА® тауар белгісінің иесі,             |
| 115093, Москва, вн. тер. г.                | 115093, Мәскеу, қ. іш. аум.                |
| муниципальный округ Даниловский,           | Даниловский муниципалдық округі,           |
| пер. Партийный, д. 1, к. 25                | Партийный т.ш., 1-үй, к. 25                |
| Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19 | Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19 |
| E-mail: sales@atticus-group.ru             | E-mail: sales@atticus-group.ru             |
| Филиал ООО «Издательство АЗБУКА»           | Санкт-Петербург қ.,                        |
| в г. Санкт-Петербурге,                     | «АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ филиалы,              |
| 195112, Санкт-Петербург,                   | 195112, Санкт-Петербург,                   |
| Малоохтинский пр-т, д. 68                  | Малоохтинский даңғылы, 68-үй               |
| Тел. (812) 327-04-55                       | Тел. (812) 327-04-55                       |
| E-mail: trade@azbooka.spb.ru               | E-mail: trade@azbooka.spb.ru               |
| www.azbooka.ru                             | www.azbooka.ru                             |
| Отпечатано в России.                       | Ресейде басып шығарылған.                  |

Техникалық реттеу туралы РФ заңнамасына сай басылымның сәйкестігін растау туралы  
мәліметтерді мына адрес бойынша алуға болады: <https://certification.atticus-group.ru/>

Знак информационной продукции  
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)  
Аппараттық өнім белгісі  
(29.12.2010 ж. № 436-ФЗ федералдық заң)

16+

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами  
в ООО «ИПК Парето-Принт».  
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1,  
комплекс № 3А. [www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)



A-NFB-43467-01-R