

# ИМПРЕССИОНИЗМ

Авторы: В. А. Кулаков (изобразительное искусство), Л. А. Полётова (театр и драматургия), К. Э. Разлогов (киноискусство)



Архив БРЭ

Импрессионизм. К. Моне.

«Впечатление. Восход солнца».

1873 (датирована 1872). Музей

Мармоттан (Париж).

ИМПРЕССИОНИЗМ (франц. *impressionnisme*, от *impression* – впечатление), направление в искусстве (прежде всего в живописи) последней трети 19 – 1-й четв. 20 вв.

Возникновение термина связано с первой выставкой франц. художников-

единомышленников (под назв. «Анонимное кооперативное общество художников...»),

прошедшей в парижском ателье Г. [Надара](#) в

1874. Одна из представленных на ней картин

К. [Моне](#) («Впечатление. Восход солнца»;

написана в Гавре весной 1873; ныне – в Музее

Мармоттан, Париж) дала повод критике

Л. Леруа из ж. «*Le Charivari*» назвать свою обзорную статью «Выставка импрессионистов». Само слово «впечатление» в значении способа худож. познания действительности встречается и раньше: этим понятием пользовались поэты Ш. [Бодлер](#) и П. [Верлен](#), художники К. [Коро](#), Т. [Руссо](#), Ш. Ф. [Добиньи](#) (уже в 1860-е гг. критика называла его «главой школы впечатлений»), Э. [Мане](#). Участниками выставок импрессионистов (последняя, 8-я состоялась в 1886), помимо Моне, были Л. Э. [Буден](#), А. Гийомен, Э. [Дега](#), Г. [Кайботт](#), М. [Кэссетт](#), Б. Моризо, К. [Писсарро](#), О. [Ренуар](#), А. [Сислей](#), а также П. [Сезанн](#), П. [Гоген](#) и др.

Условно историю И. в живописи можно разделить на периоды: подготовки (созревания нового метода) – 1860-е гг.; расцвета и борьбы за новое иск-во – 1870-е гг. (период «классического И.»); начинающегося кризиса (1880-е гг.); поздний – с



Архив БРЭ

О. Ренуар. «Ложа». 1874. Институт Курто (Лондон).



М. Кэссетт. «Лидия с собачкой в саду». Ок. 1880. Частное собрание (Нью-Йорк).

1890-х до 1920-х гг. Новации И. были подготовлены открытиями в области оптики и физиологии зрения, теорией цветовых контрастов М. [Шеврёля](#), изысканиями Э. [Делакруа](#) в области дополнит. тонов, пейзажной живописью К. Коро и мастеров [барбизонской школы](#), успехами в области фотографии. Значит. роль сыграли также сближение будущих импрессионистов с Э. Мане (с кон. 1860-х гг.), оказавшим большое воздействие на молодых художников (не участвуя в выставках И., Мане сам отдал дань импрессионистич. манере письма), знакомство с англ. иск-вом (У. [Тёрнер](#), Р. [Бонингтон](#), Дж. [Констебл](#)) в 1870–71 (во время пребывания в Лондоне К. Моне и К. Писсарро) и «открытие» европейцами япон. иск-ва в сер. 19 в. Стремление уловить «мгновенность» состояний атмосферы и естеств. освещения можно заметить уже в пейзажном творчестве мастеров т. н. предимпрессионизма (Э. Буден, Я. [Йонгкинд](#), Ф. Базиль), но лишь в рамках И. эти устремления преобразовались в целостную

худож. систему. Наиболее последовательно придерживался этой системы в своём творчестве К. Моне; в работах других европ. (в т. ч. русских) и амер. художников-импрессионистов разл. приёмы И. находили в каждом случае неповторимо-индивидуальную интерпретацию.

Импрессионисты были принципиальными противниками всякого теоретизирования; теория И. возникла лишь в нач. 20 в., она базировалась на худож. открытиях мастеров этого направления, на присущем И. образном, непонятном мышлении. В основе И. лежало нетрадиц. видение мира как некой «движущейся материальной субстанции»



Архив БРЭ

К. А. Коровин. «Парижское кафе».  
Кон. 1890-х гг. Третьяковская  
галерея (Москва).



Архив БРЭ

В. А. Серов. Портрет А. Я.  
Симонович. 1889. Русский музей  
(С.-Петербург).

(Б. А. Зернов), стремление запечатлеть окружающий мир в его подвижности и изменчивости, «мгновенности» случайных ситуаций, движений, состояний природы. Импрессионистам было близко сформулированное Э. [Золя](#) понимание произведения иск-ва как «уголка мироздания, увиденного через темперамент» (т. е. в субъективном преломлении художника); они стремились отразить в «микрокосме» единичного произведения нерасторжимую связь природы и человека, индивидуума и окружающей среды.

Разрушение академич. канонов в живописи франц. И. совершалось в нескольких направлениях: отказ от всякого рода литературности, «сюжетности», морализирования, свойственных [салонному ИСКУССТВУ](#) того времени, от поисков отвлечённой «рафаэлевской» красоты позднего франц. классицизма (Ж. О. Д. [Энгр](#) и его последователи), неприятие как программности и пафоса романт. иск-ва, так и заострённого социального реализма Г. [Курбе](#). За редким исключением, иск-во И. обращено к современности: в нём преобладают темы города, «частной» жизни (быт, отдых, развлечения), красоты сельских пейзажей. И. разрушил все традиц. представления об иерархии жанров и их специфике (смешение бытового жанра с портретом, портрета с



пейзажем или интерьером и т. п.), о композиции как замкнутой целостной структуре образов. Последняя в живописи И. заменена пониманием картины как фрагмента природы, словно увиденного в окно (или даже «подсмотренного через замочную скважину», по определению Э. Дега). Для картин импрессионистов характерны «незаданность» кадра, децентрализация изображения (отсутствие центральной системы образов и статичной, единственной точки зрения), необычность избираемых ракурсов, смещение композиц. осей, «произвольные» срезы частей композиции, предметов и фигур рамой картины.



Архив БРЭ

К. Писсарро. «Оперный проезд в Париже». 1898. Частное собрание (Нью-Йорк).

Стремление запечатлеть в живописи постоянно меняющееся (в зависимости от освещения) красочное разнообразие видимого мира привело импрессионистов (за исключением Э. Дега) к своего рода колористич. реформе – отказу от сложных (смешанных) тонов, разложению их на чистые спектральные цвета, накладываемые на холст отд. мазками, которые должны оптически смешиваться в глазах у зрителя. Цвет в живописи И. приобретает несвойственную ему ранее автономию, вплоть до отделения от предмета, и является

носителем световых зарядов, пронизывающих всё поле изображения. Пленэр предполагает большую тонкость градаций светотени, цветовых отношений и переходов, тщательную разработку системы валёров.

Ослабление пластич. начала в живописи И. связано и с отказом от противопоставления света и теней как формообразующего фактора. Свет становится едва ли не главным «героем» живописи И., важнейшим компонентом всей образной структуры, субстанцией формы; яркий солнечный свет не усиливает звучание цвета, а высветляет его, растворяя оттенки. Тени утрачивают непроницаемость и черноту, становясь цветными и прозрачными; в тенях цвет лишь теряет свою светосилу и обогащён дополнит. тонами холодной части спектра. Начиная с 1870-х гг. из живописи импрессионистов почти окончательно изгнаны ахроматические цвета (чёрный, серый

и открытый белый), колорит пленэрных картин основан на сопоставлениях тёплых и холодных спектральных цветов, в них используются возможности «пространственного» цвета – изображение стихии воды, неба, облаков, тумана, воздуха, получающих окраску за счёт рассеянного и отражённого солнечного света. Усложнение живописного языка, внимание к передаче эффектов освещения и цветовых рефлексов приводят к своего рода дематериализации предметного мира, утрате им плотности, взаимопроникновению элементов изображения. Найденные в процессе работы на природе, эти приёмы вскоре стали использоваться не только в пейзажной живописи; сходную систему разрабатывал Э. Дега, отрицавший вообще необходимость работы на пленэре.

Ещё одна новация И. – последовательная «ревизия» традиц. перспективы, отказ от неподвижного и уникального центра проекции, противоречащего естественному (бифокальному и отчасти сферическому) восприятию пространства; тенденция к затуханию глубины, усилению двухмерности; в отд. случаях использование аксонометрии, эффектов резко усиленной прямой либо криволинейной перспективы, позднее превратившейся у П. Сезанна в законченную систему «перцептивной» перспективы. Последоват. отказ И. от антропоцентрич. концепции европ. иск-ва (человек – не центр мироздания, но его частица) произошёл в значит. степени под влиянием япон. иск-ва и проявился в равноправии всех элементов композиции, равнозначности гл. образа и второстепенной детали, вплоть до почти полного «поглощения» осн. образа пейзажем либо растворения пейзажа в дымке скользящего тумана; вообще в поэтике недосказанности и «умолчаний».

Стремление запечатлеть «единую движущуюся материю» естественно привело импрессионистов (также не без влияния япон. гравюры) к созданию серий и циклов работ, посвящённых одному предмету изображения и фиксирующих либо динамику образа (изображения «тополей», «вокзалов» у К. Моне, «танцовщиц» у Э. Дега, многолюдных парижских бульваров и т. п.), либо меняющиеся эффекты освещения и цветности в их взаимосвязи, движение имматериальной стихии света («стога сена», «соборы» Моне). Каждая из работ такой серии (или цикла) раскрывает какой-то аспект изображаемого, а их совокупность создаёт целостный, синтетич. образ в пределах общего замысла художника.



Архив БРЭ

Дж. С. Сарджент. Портрет Инны и Бетти Вертхеймер. 1901. Галерея Тейт (Лондон).

Поначалу И. вызвал ожесточённое неприятие большей части критики и публики; поддержку новым исканиям в иск-ве оказали Э. Золя, С. [Малларме](#), Ж. К. [Гюисманс](#), критики Т. Дюре, Э. Дюранти, Г. Жеффруа, коллекционеры П. [Дюран-Рюэль](#), Г. Кайботт, Ж. Б. Фор и В. Шоке. Широкого признания импрессионисты достигли лишь в 1890-е гг., когда И. вступил в свою последнюю фазу. Поздний И. отмечен нарастанием декоративных тенденций (общих для иск-ва эпохи [модерна](#)), всё большей изощрённостью колористич. игры оттенков и дополнит. тонов, порой необычным цветовидением (пейзажи Э. Дега кон. 1890-х гг., серия «плакучих ив» К. Моне, поздняя живопись О. Ренуара и др.), акцентированием

самоценности индивидуальной худож. манеры, «личностного» стиля.

В эти годы в иск-ве уже утверждались новые направления, однако воздействие новаций И. в той или иной мере испытали мн. художники франц. салонного иск-ва, [постимпрессионизма](#) и раннего европ. [авангардизма](#). Так, принцип оптич. смешения цветов лёг в основу теории [неоимпрессионизма](#) (дивизионизма); живопись «чистым цветом», суггестивная функция цвета (присущая ему эмотивность и сила внушения) в сочетании со свободной экспрессией мазка были унаследованы В. [Ван Гогом](#), П. Гогеном, мастерами [фовизма](#) и группы [«наби»](#), а также [абстракционизма](#).

Вместе с тем за пределами Франции влияние И. проявилось в заимствовании отд. приёмов (эффекты пленэризма, высветление палитры, эскизность и свобода живописной манеры), в обращении к совр. тематике – в творчестве художников Великобритании (У. Сиккерт, У. Стир), Германии (М. [Либерман](#), Л. [Коринт](#), М. [Слефогт](#)), Италии (Дж. Де Ниттис), Норвегии (Ф. [Таулов](#)), Польши (Л. Вычулковский), США (М. Кэссетт, М. Прендергаст, Т. Робинсон, Дж. С. [Сарджент](#), Дж. Г. Туоктмен) и др. В России влияние И. ощутимо с кон. 1880-х гг. – в пленэрной



Архив БРЭ

Л. Коринт. «После купания». 1906.  
Кунстхалле (Гамбург).



Архив БРЭ

М. Россо. «Больное дитя». Бронза.  
1893. Национальная галерея  
современного искусства (Милан).

живописи И. Е. [Репина](#), В. А. [Серова](#), И. И. [Левитана](#), В. Д. [Поленова](#), Н. Н. [Дубовского](#); почти целиком принадлежит этому направлению иск-во К. А. [Коровина](#), И. Э. [Габаря](#); «импрессионистский» период можно выделить также у будущих мастеров рус. авангарда (К. С. [Малевича](#), М. Ф. [Ларионова](#), А. Д. [Древина](#)).

Термин «И.» применяется также к скульптуре 1880–1910-х гг. (стремление к передаче мгновенного движения, текучесть форм, нарочитая пластич. незавершённость, взаимодействие скульптуры со светом); наиболее заметны черты И. в скульптурном творчестве О. [Родена](#) и Э. Дега (Франция), М. [Россо](#) (Италия), П. П. [Трубецкого](#) и А. С. [Голубкиной](#) (Россия).

Программные принципы живописного И. впоследствии стали переносить на др. искусства: музыку, литературу, театр, хореографию, кино, фотоискусство. Применение термина «И.» по отношению к ним является достаточно условным и оспаривается частью исследователей.

С И. в музыке, который не представляет собой прямую аналогию И. в живописи и не совпадает с ним хронологически (время расцвета муз. И. – 1890–1900-е гг.), обычно связывают передачу изменчивых настроений, тонких психологич. нюансов, тяготение к поэтич. пейзажной





Архив БРЭ

П. П. Трубецкой. «Дети» (Николай и Владимир, сыновья философа С. Н. Трубецкого). Бронза. 1900. Русский музей (С.-Петербург).

программности (в т. ч. к отображению в звуках игры волн, бликов света на воде, ветра, облаков и т. п.), повышенный интерес композитора к тембровой и гармонич. красочности. Новизна худож. средств нередко сочеталась с претворением изысканных образов старинного иск-ва (живописи стиля рококо, музыки франц. клавесинистов).

Предформы муз. И. – в звукописи позднего Ф. [Листа](#), колористич. находках А. П. [Бородина](#), Э. [Грига](#), Н. А. [Римского-Корсакова](#), свободе голосоведения и стихийной импровизационности М. П. [Мусоргского](#). Классич. выражение И. нашёл во франц. музыке, прежде всего в творчестве К. [Дебюсси](#);

черты его проявились и в музыке М. [Равеля](#), П. [Дюка](#), Ф. Шмитта, Ж. Ж. Роже-Дюкаса. Муз. И. унаследовал мн. особенности позднего романтизма и нац. муз. школ 19 в. Вместе с тем бурной патетике, рельефному тематизму, напряжённым тяготениям хроматически усложнённой тональной гармонии поздних романтиков (особенно Р. [Вагнера](#)) импрессионисты противопоставили эмоциональную сдержанность, краткость и неуловимую изменчивость постоянно варьируемых мотивов, диатонику, модальность [симметричных ладов](#) (в т. ч. целотонового), прозрачную фактуру. Творчество композиторов И. во многом обогатило выразит. средства музыки, особенно сферу гармонии, достигшей большой утончённости. Усложнение аккордовых комплексов сочетается в гармонии И. с архаизацией ладового мышления; ритмы зыбки, подчас острохарактерны. Усиливается фонич. выразительность каждого аккорда (см. [Фонизм](#)), за счёт привнесения на новой основе элементов модальной гармонии расширяется ладовая сфера, в оркестровке преобладают чистые тембры. Особую свежесть музыке франц. И. придавали обращение к песенно-танцевальным жанрам, к элементам муз. языка народов Востока, Испании, стилизация ранних форм джаза. За пределами Франции принципы муз. И. оригинально



развивали М. де [Фалья](#) в Испании, О. [Респи](#), отчасти А. [Казелла](#) и Дж. Ф. [Малипьеро](#) в Италии, Ф. [Дилиус](#) и С. Скотт в Великобритании, К. [Шимановский](#) в Польше, А. К. [Лядов](#), Н. Н. Черепнин (см. [Черепнины](#)), отчасти И. Ф. [Стравинский](#) в России.

Существование И. как автономного направления в литературе – предмет долгих дискуссий. Лит. И. нередко либо отождествляется с [натурализмом](#), либо считается промежуточным явлением между натурализмом и [символизмом](#), либо сближается с символизмом. Как самостоятельное лит. направление И. чаще всего выделяется во франц., а также австр. (т. н. венский модерн) лит-ре эпохи [декаданса](#). Говорят также об импрессионистичности как стилевой особенности, присущей мн. писателям 2-й пол. 19 – нач. 20 вв. Лит. И. не создал теоретич. программы, но испытал влияние, помимо живописи франц. импрессионистов, мюнхенского и венского [сецессионов](#), философии времени А. [Бергсона](#), психологии У. [Джеймса](#) (идея потока сознания), эмпириокритицизма Э. [Маха](#), психоанализа З. [Фрейда](#). С И. в лит-ре обычно соотносят акцент на суггестивности, построение образного ряда по принципу свободных ассоциаций, призванных внушить читателю неопределённое «музыкальное» настроение, втягивающее его в мир лирич. переживаний автора – эстета-гедониста, созерцателя мира в его постоянной изменчивости.

В поэзии импрессионистичность проявляется в ослаблении метрич. и смыслового единства строки (т. н. высвобождение стиха), пренебрежении регулярностью ритма и точной рифмой (вплоть до полного отказа от рифмы в верлибре), прихотливых [анжамбманах](#) (П. Верлен, А. [Рембо](#) во Франции; Д. фон [Лилиенкрон](#) в Германии; Г. фон [Гофмансталь](#), Р. М. [Рильке](#) в Австрии; К. Д. [Бальмонт](#), И. Ф. [Анненский](#) в России, и др.); в прозе – в обращении к малым формам (фрагмент, цикл слабо связанных между собой новелл, дневниковые записи, эссеистич. набросок), бессюжетности, использовании словесно-образных лейтмотивов, декоративности стиля (Ж. К. Гюисманс, М. [Пруст](#), А. [Жид](#) во Франции; П. [Альтенберг](#) в Австрии; О. [Уайльд](#) в Великобритании; Г. [Д'Аннунцио](#) в Италии; К. [Гамсун](#) в Норвегии; А. [Белый](#) в России, и др.). Импрессионистичность в критике связана с жанрами «этюда», «силуэта», «профиля» с их афористич., субъективно-вкусовыми характеристиками (А. [Франс](#), Р. де [Гурмон](#), А. де [Ренье](#) во Франции; Д. С. [Мережковский](#), Ю. И.

[Айхенвальд](#), М. А. [Кузмин](#) в России).

В истории драматургии и театра И. часто не выделяется как самостоят. направление, а рассматривается как этап в развитии реализма или как часть декаданса. Наиболее полно теория театрального И. была разработана на рубеже 19–20 вв. австр. драматургом и реж. Г. [Баром](#), сформулировавшим принципы этого направления (субъективизм, моральный релятивизм, внимание к подсознательному, чувственность, эстетизм). Драма И. черпала темы из совр. жизни, но оставляла сюжету второстепенную роль, концентрируясь на передаче общей атмосферы действия, на раскрытии оттенков душевного состояния и череды настроений героев (преим. представителей интеллигенции или богемы). Пьеса строилась как ряд отд. лирич. эпизодов, связанных не логикой, а подтекстом; диалог дробился на отрывочные, иногда не связанные друг с другом реплики, ритмизировался, разговорный язык нередко обретал качества поэзии или музыки. Осн. жанровые формы драмы И. – одноактная пьеса, цикл миниатюр, драматич. поэма, сцены из деревенской (или городской) жизни. Драматурги, в той или иной степени принадлежащие к И.: во Франции – Э. де [Гонкур](#), Г. де [Мопассан](#), А. Франс; в Австрии – Г. Бар, А. [Шницлер](#), Г. фон Гофмансталь (комедии), С. [Цвейг](#), Р. Бер-Гофман; в Германии – А. Хольц, Й. Шлаф, Г. [Гауптман](#), Ф. [Ведекинд](#); в Англии – О. Уайльд (комедии), У. С. [Моэм](#), Дж. [Голсуорси](#); в Швеции – А. [Стриндберг](#); в Норвегии – Г. [Ибсен](#), К. Гамсун; в Польше – С. [Пшибышевский](#). В России черты И. наиболее ощутимы в творчестве А. П. [Чехова](#) и Б. К. [Зайцева](#); его влияние заметно в поздних сочинениях бытописателей, близких к натурализму (С. А. [Найдёнов](#)), в ранних пьесах М. [Горького](#), в произведениях символистов (А. А. [Блок](#), Л. Н. [Андреев](#)).

Гл. автором спектакля в импрессионистич. театре стал режиссёр, который создавал гамму настроений средствами сценографии, партитуры света и шумов, музыки и ритма. Для иск-ва тончайших нюансов создавались камерные, «интимные» театры и студии; большое распространение получили лит. кабаре. Перед актёрами, отделёнными от зрителей «четвёртой стеной», были поставлены новые задачи: предельная органичность и простота внешних выразит. средств при внутр. сосредоточенности на скрытых (подсознательных) чувствах, на подтексте роли. Чертами И. были отмечены поздние постановки А. [Антуана](#) и О. [Брама](#); режиссёрское



Архив БРЭ

Э. Дега. «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица». Бронза (раскрашенная), муслин, шёлк. Ок. 1922 (по оригиналу из воска, 1880–81). Собрание Р. И. Л. Сейнсбери (Лондон).

и актёрское творчество М. [Рейнхардта](#).

Наиболее полно И. выражен в спектаклях МХТ (до 1905; линия «интуиции и чувства»), которые осуществил К. С. [Станиславский](#). Влияние его открытий испытали режиссёры как реалистич., так и условного направления не только в России (В. Э. [Мейерхольд](#), А. Я. [Таиров](#), Е. Б. [Вахтангов](#), М. А. [Чехов](#)), но и во всём мире. Признанными мастерами в передаче потока настроений и подтекста были актёры Г. Режан и Л. Гитри (Франция); Э. [Дузе](#) и Э. [Цаккони](#) (Италия); Г. Эйзольдт и А. [Бассерман](#) (Германия), А. Сандрок и А. [Моисси](#) (Австрия); В. Ф. [Комиссаржевская](#), П. Н. [Орленев](#), Е. Н. [Рощина-Инсарова](#) и первые актёры МХТ (Россия).

И. в хореографическом искусстве не сложился в отд. направление, однако на рубеже 19–20 вв. проявились тенденции, которые можно считать импрессионистическими: стремление к более непосредств. выражению в танце впечатлений, рождённых музыкой, а не сюжетом (либретто); введение в классич. танец элементов свободной и фольклорной лексики, пластич. образность, фиксация мгновения средствами танца, передача изменчивого настроения. И. проявился гл. обр. в т. н. свободном танце. А. [Дункан](#) отстаивала идею «раскрепощения тела» и интуитивного истолкования музыки, без к.-л. танцевальных норм. Возник новый тип

спектакля – одноактный балет со сквозным действием; большое распространение



получили хореографич. миниатюры с эскизной композицией. Одним из гл. представителей этого направления был М. М. [Фокин](#), прибегавший в ранних балетах (1900-х гг.) к стилизации; позднее в его работах всё более размывалась структура танца. Черты И. можно найти в хореографии некоторых мастеров 1-й четв. 20 в. (А. А. [Горский](#), К. Я. [Голейзовский](#) и др.), однако у них, как и у Фокина, они представляли лишь одну из граней творчества; И. в балете быстро исчерпал свои возможности.

Применительно к киноискусству понятие «И.» было введено Ж. [Садулем](#) и директором Франц. синематеки А. Ланглуа во 2-й пол. 1940-х гг. как обобщённое обозначение тех фильмов 1-й пол. 1920-х гг., в которых доминировало живописно-пластич. начало. Главные представители «школы киноимпрессионизма» – Л. Деллюк, Ж. Дюлак, А. [Ганс](#), М. Л'Эрбье, Ж. [Эпштейн](#). В фильмах Дюлак сюжет иногда служил лишь предлогом для живописных пейзажных панорам; фильмы Деллюка нач. 1920-х гг. соединяли традиции пластич. И. и франц. лит. натурализма. Деллюк одним из первых вернулся к непритязательности первых фильмов братьев Л. и О. [Люмьер](#) и использовал глубину резко изображаемого пространства, которая значительно позднее (в 1930–40-е гг.) будет трактоваться как открытие У. [Уайлера](#) и О. [Уэллса](#) (США). Поэзия мрачных пейзажей и формальное совершенство монтажных решений фильмов Ганса кон. 1910 – нач. 1920-х гг. оказали значит. влияние на дальнейшее развитие киноязыка. Л'Эрбье считал себя утончённым последователем О. Уайльда; в своих фильмах он нередко трактовал пейзажи в духе И., широко используя деформирующую изображение технику. Расцвет И. в кино оказался краткосрочным, однако его новации и технич. эксперименты удачно вписались в более радикальные поиски «второго поколения» франц. киноавангарда.

## Литература

Лит.: **Общие работы.** Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). П., 1922; Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись, графика, литература, музыка. М., 1976; Impressionism in perspective / Ed. B. White. Englewood Cliffs, 1978; Monneret S. L'Impressionnisme et son époque: Dictionnaire international. P., 1978–1981. Vol. 1–4; Kelder D. Le grand livre de l'impressionnisme français. P., 1981; Herbert R. Impressionism: art, leisure, and Parisian

society. L., 1988; Denvir B. The Thames and Hudson encyclopedia of impressionism. L., 1990; World impressionism: the international movement, 1860–1920. 2nd ed. N. Y., 1994; Sérullaz M. L'Impressionnisme. 4 éd. P., 1994; Rubin J. H. Impressionism. L., 1999; Thomson B. Impressionism: origins, practice, reception. L., 2000; Impressionism: historical overview and bibliography. N. Y., 2003; Энциклопедия импрессионизма. М., 2005; Cutting J. E. Impressionism and its canon. Lanham, 2006.

**Изобразительное искусство.** Mauclair C. The French impressionists. L., 1903; Duret T. Histoire des peintres impressionnistes. 3 éd. P., 1906; Venturi L. Les Archives de l'impressionnisme. P., 1939. Vol. 1–2; Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1958; Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Л., 1969; Leymarie J., Melot M. Les gravures des impressionnistes. P., 1971; Centenaire de l'impressionnisme. (Cat.). P., 1974; Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М., 1974; Кулаков В. А. Закат импрессионизма // Проблемы искусства Франции XX в. М., 1990; Impressionism. (Cat.). L., 1990; Smith P. Impressionism, beneath the surface. [L.], 1995; Lang L. Impressionismus und Buchkunst. Lpz., 1998; Ревалд Дж. История импрессионизма. М., 2002; House J. Impressionism. (Cat.). New Haven, 2004; Callen A. Les peintres impressionnistes et leur technique. 3 éd. Neuilly, 2006; Филиппов В. Импрессионизм в русской живописи. М., 2007.

**Музыка.** Альшванг А. Французский музыкальный импрессионизм (Дебюсси, Равель). [М.], 1945; он же. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963; Kroher E. Impressionismus in der Musik. Lpz., 1957; Moser R. L'impressionnisme français... Gen., 1969; Palmer C. Impressionism in music. N. Y., [1974]; Музыка XX в. 1890–1945. М., 1976. Ч. 1. Кн. 1; Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978; Fleury M. L'impressionnisme et la musique. P., 1996.

**Литература.** Koehler E. E. und J. de Goncourt, die Begründer des Impressionismus. Lpz., 1912; Diersch M. Empiriokritizismus und Impressionismus. B., 1973; Matz J. Literary impressionism and modernist aesthetics. Camb.; N. Y., 2001; Андреев Л. Г. Импрессионизм – Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выразить. М., 2005.

**Театр и хореографическое искусство.** Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus. Dresden, 1891. Weimar, 2004; idem. Impressionismus // Bahr H. Dialog vom Tragischen. B.,

1904; Бар Г. Театр. М., 1918; Игнатов С. История западноевропейского театра нового времени. М.; Л., 1940; Kindermann H. Dichtung aus Österreich. Drama. W., 1966;idem. Theatergeschichte Europas. Salzburg, 1968–1974. Bd 8–10: Naturalismus und Impressionismus; *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX в. Л., 1971. Т. 1–2; *Родина Т. М.* А. Блок и русский театр начала XX в. М., 1972; *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы XX в. М., 1979; он же. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001; *Гаевский В. М.* Дивертисмент: Судьбы классического балета. М., 1981; *Фокин М. М.* Против течения. 2-е изд. Л., 1981; *Соловьева И. Н., Шитова В. В.* К. С. Станиславский. М., 1985; Brauneck M. Vom Naturalismus bis zum Aufkommen der Avantgarde-Bewegungen um 1910 // Die Welt als Bühne. Hamb., 1999. Bd 3.

**Киноискусство.** Деллюк Л. Фотогения кино. М., 1924; Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957.