

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/15617793/499/2

Импрессионизм в творчестве А.П. Чехова: история термина

В.А. Андоскина¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия, v.andoskina@spbu.ru

Аннотация. Прослеживается история термина «импрессионизм» применительно к творчеству А.П. Чехова от первых упоминаний этого термина в критических статьях 1890-х гг. до научных исследований последних лет. Импрессионизм в литературной критике конца XIX – 30-х гг. XX в. – название определенной особенности поэтики текста (его способность произвести впечатление на читателя); в научных работах второй половины XX в. – литературное направление, так или иначе соотносящееся с реализмом. Современные представления о чеховском импрессионизме эклектичны и сочетают в себе оба этих понимания, поэтому термин не имеет единого значения и, соответственно, не может считаться в полной мере научным.

Ключевые слова: А.П. Чехов, импрессионизм, импрессионизм в творчестве А.П. Чехова, импрессионизм в литературе, литература и живопись

Для цитирования: Андоскина В.А. Импрессионизм в творчестве А.П. Чехова: история термина // Вестник Томского государственного университета. 2024. № 499. С. 12–19. doi: 10.17223/15617793/499/2

Original article
doi: 10.17223/15617793/499/2

Impressionism in Anton Chekhov's works: History of the term

Valeriya A. Andoskina¹

¹ St Petersburg University, Saint Petersburg, Russian Federation, v.andoskina@spbu.ru

Abstract. The article explores the history of the term “impressionism” in reviews of Chekhov’s prose and drama, which were written by his contemporaries, and in modern research of Chekhov’s creativity (the meaning of this word in historical context). Nowadays the term “impressionism” is popular with researchers of Chekhov’s prose and drama, but there is no strict and generally accepted meaning of it. Researchers suppose various features of impressionism in literature: the impressionistic writer depicts moments of a usual daily life, uses bright and light “paints” in descriptions of nature, prefers short stories and “sketches” instead of voluminous novels and the works of such a writer resemble the “unfinished” and “slipshod” pictures of impressionists created by inconsistent brush strokes, etc. The author of the article does not deny these conceptions of impressionism but believes that the understandings of impressionism should be studied firstly in the historical way. This article studies the uses of the term “impressionism” for more than 150 years: from first readers of Chekhov’s prose and viewers of his dramas to latest researchers. The analysis of the critical articles and research papers about Chekhov created in 1890–2020 showed that the definition “an impressionist” for Chekhov’s contemporaries meant “the author who wants to impress the reader/viewer of the work by creating a certain atmosphere and does not wish to examine ethical and social issues like previous writers/artists did”; and for researchers of the 20th century this word meant “the author who belongs to impressionism as a style in art”. Nowadays the term “impressionism” is ambiguous: modern researchers often use this term unsystematically in both its meanings, so it is necessary to specify what a researcher means in a particular paper.

Keywords: Anton Chekhov, impressionism, literary impressionism, literary criticism, literature and painting

For citation: Andoskina, V.A. (2024) Impressionism in Anton Chekhov's works: History of the term. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 499. pp. 12–19. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/499/2

«Импрессионизм» как термин

Термин «импрессионизм» популярен среди современных исследователей творчества А.П. Чехова – новые работы, посвященные вопросу об импрессионистичности чеховских прозы и драмы, публикуются почти ежегодно. Правомерность его постановки обыкновенно не оспари-

вается (обсуждаются лишь отдельные «критерии» импрессионистичности), однако представляется, что этот вопрос не первостепенен и у исследователей чеховского импрессионизма есть другая, более существенная проблема – на протяжении многих лет исследователями используется понятие, не имеющее фиксированного значения: «...за сто лет существования импрессионизма и как

искусствоведческого, и как литературоведческого понятия не установлено единогласия в отношении как его значения, так и ограничения его применения» [1. С. 17].

Термин «импрессионизм» может употребляться в нескольких значениях: применяться исключительно к творчеству определенной группы французских художников 1870–1900-х гг. (в таком случае даже понятие «русский импрессионизм» сопровождается пометой «термин используется с большой осторожностью и весьма условно» [2. С. 288]) или захватывать и русскую живопись конца 1880–1890-х гг. [3]; расширяться до отдельного направления не только в живописи, но и в литературе [1]; обобщаться до типологического сходства в мировосприятии писателей и художников переходной эпохи [4] или «универсального» направления, теоретически возможного в любой культуре [5]. Так и критерии, по которым то или иное произведение определяется как импрессионистическое, лишены единообразия: например, чеховская краткость может рассматриваться и как основной признак «литературного импрессионизма» [6], и как отдаленное сходство с импрессионизмом в живописи, сближение с ним «по касательной» [1. С. 297].

Очевидно, что термин «импрессионизм» необходимо уточнить и прояснить, однако в небольшой работе невозможно соединить все современные представления о литературном импрессионизме и предложить новое понимание этого термина. Получившееся по окончании такой работы определение будет более общим и универсальным, чем предложенные ранее, но останется одним из многих пониманий термина «импрессионизм». Представляется, что будет более правильным иное решение: для того чтобы причины современной неоднозначности этого термина были более ясными (и, соответственно, термин был бы в большей степени поддающимся уточнению), необходимо обратиться к его истории и рассмотреть особенности первых употреблений термина «импрессионизм» применительно к творчеству Чехова и последующие изменения в использовании этого термина. Таким образом, цель нашего исследования – рассмотреть историю термина «импрессионизм» применительно к творчеству Чехова от первых употреблений в литературной критике конца XIX века до упоминаний в современной научной литературе о Чехове.

Первые упоминания термина «импрессионизм» в России

Слово «импрессионист» было известно в России с 1870-х гг., но преимущественно среди живописцев и художественных критиков (так, И.Е. Репин рассуждал об «импрессионистах» уже в 1870-х гг. [7. С. 313–314]). Импрессионистом называли французского художника, принадлежащего к известной группе и использующего известные методы, – последователя Э. Мане, К. Моне, П.О. Ренуара и других «классиков» импрессионизма.

Как уже неоднократно отмечалось (прежде всего в трудах И.А. Доронченкова), творчество французских импрессионистов почти не было известно в

России конца XIX в. [7. С. 313]. Разумеется, некоторые сведения об их творческих поисках были доступны – в 1876 г. в апрельском номере «Вестника Европы» вышло очередное «парижское письмо» Э. Золя [8. С. 873–903], посвященное художественной жизни во Франции. Золя достаточно подробно описал и академическую выставку, и Салон отверженных, но эта статья едва ли могла сделать импрессионизм явлением не только понятным, но и даже заметным для русской публики. Во-первых, Золя интерпретировал импрессионизм с точки зрения собственной эстетической программы: в импрессионистах, к которым Золя относился сочувственно, он ценил прежде всего экспериментальность и научность – импрессионизм в его описании приобретал «натуралистический» оттенок (например, Золя называл Мане «аналитиком» и «натуралистом», который делает «подстрочно верный перевод» осязаемого мира в картину [8. С. 898]). Во-вторых, читатель времен триумфа передвижных выставок едва ли мог усмотреть в истории импрессионизма (в том виде, какой ее представил Золя) нечто необыкновенное – далекий импрессионизм вполне мог быть принят за иностранный «аналог» передвижничества: молодые художники выступают против устаревших и непоследовательных правил Академии, провозглашают право художника изображать мир в соответствии с собственным видением и самостоятельно выбирать темы для картин (преимущественно бытовые сцены и пейзажи), устраивают собственную выставку, быстро становятся известными, одни критики поддерживают их начинание, другие – отрицают. В-третьих, к статье не прилагались иллюстрации – только словесные описания картин:

В саду, на фоне зелени, молодая женщина в полотняном платье моет белье в лоханке, поставленной на стул; перед ней стоит ребенок и глядит на нее. Вот и все; но сцена происходит на свежем воздухе; тоны принимают энергичную резкость, рисунок теряется в переливах света. Никогда некоторые придирчивые критики не простят Мане того, что он едва обозначил подробности лица у своей прачки. Глаза образуют две темных точки; нос, губы обозначены простыми розовыми черточками <о картине Мане «Белье»> [8. С. 898].

Монохромная журнальная иллюстрация того времени не могла дать читателю полного представления об импрессионизме, как и редкие цветные репродукции не передавали «чистых» цветов и «вибрации» полотен. Для того чтобы увидеть картины импрессионистов во всем сиянии и оценить новаторство французских художников, следовало приехать в Париж, что мог сделать далеко не каждый русский зритель.

Русская публика познакомилась с «подлинным» французским импрессионизмом только в 1896 г., когда на французской выставке в Москве был выставлен один из «Стогов» Моне (через 24 года после представления его «Впечатления» публике французской) [9. С. 415], но к тому времени импрессионизм был уже не современным искусством, а недавней его историей.

«Импрессионизм» в литературной критике о Чехове (1890–1930-е гг.)

В краткой автобиографической заметке Д.С. Мережковский упоминал о двух заслугах, которыми гордился, – «едва ли не первой сочувственной статье о Чехове, только что выступившем тогда и почти никем еще не признанном» [10. С. 107–116], и новом термине «символ» («кажется, я раньше всех в русской литературе употребил это слово» [10. С. 107–116]). Так или иначе одобрительные статьи о Чехове выходили и до Мережковского, а под первым употреблением слова «символ» следует понимать первое использование этого слова в новом, символистском, значении – но Мережковский не догадывался о другом открытии. Вероятно, термин «импрессионизм» впервые был применен к литературе в целом и творчеству Чехова в частности именно Мережковским в лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанной в конце 1892 г., а в 1893-м опубликованной:

Еще Бодлер и Эдгар Поэ говорили, что прекрасное должно несколько удивлять (здесь и далее в цитатах курсив автора, кроме случаев, отмеченных особо. – В.А.), казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту *импрессионизмом*» [11. С. 43].

Новый термин не был ключевым для Д.С. Мережковского: в печатном издании лекции он используется лишь дважды (как и слово «импрессионист»), и уже в следующем абзаце Мережковский заменил новое определение перифразом «расширение художественной впечатлительности» [11. С. 43]. Однако Мережковский, назвав импрессионистами Тургенева, Чехова и некоторых других писателей и поэтов, расширил значение этого термина (теперь импрессионистами могли быть не только художники) и ввел его в литературную критику. Это определение повторилось в отзывах на его лекцию (в частности в рецензии Н.К. Михайловского [12]) и стало известным и вне «художественной» среды.

Вводя новый термин, Мережковский сослался на неких французских критиков, но нельзя утверждать, что на представления Мережковского об импрессионизме повлияла именно французская живопись, хотя и не следует этого исключать. Живопись импрессионистов почти не была известна в России 1890-х гг., однако Мережковский мог познакомиться с ней, причем незадолго до выступления с лекцией – во время европейского путешествия 1891 г. он посещал художественную выставку в Париже, где, возможно, видел и картины импрессионистов. Это предположение может украсить любопытный биографически-терминологический сюжет: в 1891 г. в Париже с разницей в несколько недель или даже дней одну и ту же выставку осматривали «теоретик» (Мережковский) и «практик» (Чехов) импрессионизма; позднее, рассказывая об этой выставке в письме родным, Чехов вспомнил о Левитане, которого позднее также будут называть импрессионистом. Однако – к сожалению или к счастью –

«сюжет» далеко не так прост и ясен, и не только потому, что на выставке Чехов «половины не видел благодаря близорукости» [13. С. 220].

Чехов и Мережковский прибыли в Париж в мае 1891 г. – в это время в городе были открыты две выставки: «официальная», академическая («Salon» на Елисейских полях) и «оппозиционная», наследовавшая Салону отверженных (во Дворце промышленности на Марсовом поле). Чехов указывал, что был именно в Salon-е; так и Мережковский в стихотворении «Салон 1891 года» [14] описывал картины, представленные на официальной выставке. Некоторые элементы импрессионизма в этих картинах, безусловно, были – например, колористические решения, но всё же от «классического» импрессионизма 1870-х гг. эти картины были далеки. Сведений о том, что Мережковский и Чехов посещали выставку и во Дворце промышленности, найти не удалось. И – хотя источникам этих сведений, краткому частному письму и художественному произведению, нельзя доверять вполне – следует указать, что и Чехов, и Мережковский остались почти равнодушными к современному французскому искусству. В упомянутом выше письме Чехов дал знаменитую характеристику Левитана как «короля» («Кстати сказать, русские художники гораздо серьезнее французских. В сравнении со здешними пейзажистами, которых я видел вчера, Левитан король» [13. С. 220]); Мережковский в стихотворении, также уже упоминавшемся, уделил внимание не новым течениям в искусстве, а вполне привычным – условно реалистической картине Ж. Бэро «Магдалина в доме Симона фарисея» и грандиозному «Падению Вавилона» Ж.А. Рошграсса. Первая картина была более необычной для современников – помазание Христа грешницей, которая в западной традиции отождествляется с Марией Магдалиной, изображено происходящим не на пиру у Симона-фарисея, а в богатой гостиной французского публициста и философа Жюль Симона; полотно Рошграсса, хотя и привлекло внимание современников, было создано в привычной академической традиции. Интерес Мережковского к этим картинам можно соотнести с его творческими замыслами и философией, но не с его представлениями об импрессионизме – вероятно, в 1891 г. ему не знакомом.

Определение «импрессионизм» в лекции Мережковского не предполагало соотнесения литературы с картинами французских художников: напротив, Мережковский вполне мог бы счесть французский импрессионизм одной из «теорий сухих и позитивных» [14], от которых должно быть свободно подлинное, в представлении Д.С. Мережковского, искусство. «Импрессионизм» был необходим Мережковскому не как отсылка к определенным картинам или художникам, а как точное слово, восходящее к французскому «impression» (впечатление) и способное быть кратким обозначением «расширения художественной впечатлительности». Так, в части лекции «О причинах упадка...», посвященной Тургеневу, Мережковский почти дословно повторил то, что ранее писал о Чехове в статье «Старый вопрос по поводу нового таланта»: Тургенев «владеет тайнами языка, которые неожиданно и неотразимо, где бы мы ни были, что бы мы ни

чувствовали, вызывают в нас очарование природы с ясностью галлюцинации» [14. С. 45], а Чехов... в высшей степени обладает мастерством оригинального эпитета... Он иногда, как будто не нарочно, мимоходом, бросит вам какую-нибудь мелкую черточку, от которой в вашем воображении вся картина сразу вспыхивает с яркостью галлюцинации [15. С. 63]. Вероятно, для Мережковского эта впечатлительность была двунаправленной: следствием авторской «жадности к неиспытанному, погони за неуловимыми оттенками» [11. С. 43] было свойство произведений удивлять читателя.

Как отмечалось выше, Д.С. Мережковский не был «автором» термина «импрессионизм», но его лекция хорошо иллюстрирует представления об импрессионизме в России конца XIX в. Слова «импрессионист», «импрессионизм» были «прозрачны» для образованного читателя художественной и литературной критики – они употреблялись в прямом (художник-последователь Моне, Ренуара и Дега) или переносном (как у Мережковского) смысле. Возможно, это связано еще и с тем, что означавшее приобрело означаемое спустя почти двадцатилетие «самостоятельной» жизни – российские зрители знали слово «импрессионизм» с 1870-х гг., но впервые увидели картину Моне только в 1896 г.

Многочисленные современные исследования чеховского импрессионизма создают иллюзию его бесспорности и безусловности, однако представляется, что этот термин был очень редким – пока удалось найти лишь несколько упоминаний слов «импрессионизм» и «импрессионист» в критических статьях о Чехове: три – в прижизненной критике (рассмотренные выше статьи Мережковского, статья Е.А. Ляцкого, вышедшая в 1900-м г. [16], «Очерки о Чехове» А.С. Глинки (Волжского), опубликованные в 1903 г. [17]) и три посмертных (брошюра В. Голубева [18] и книга А.А. Измайлова [19]; к ним можно отнести приведенные П.А. Сергеенко [20. С. 228–229.] и А.Б. Гольденвейзером [21. С. 68–69] отзывы Л.Н. Толстого о Чехове-импрессионисте).

В статье Ляцкого импрессионизм – одно из условий «чистого искусства», противопоставленного искусству идейному, «содержательному»: основа импрессионизма – право автора «свободно, безотчетно отдаваться порыву творческой кисти, изображать всё, что подвернется под руку»; критерии, по которым можно оценить произведения, сводятся к «верности рисунка, изяществу и тонкости штриха» – «можно не идти в своих требованиях дальше непосредственного импрессионизма, и задача искусства будет исполнена, если создание художника вызовет *впечатление* глубокое, яркое, хотя и не влекущее к размышлению и разгадке» [16. С. 427–428]. В этом отзыве произведения Чехова не сопоставляются с картинами тех или иных художников: «верность рисунка» и «тонкость штриха» – метафоры, распространенные в литературной критике того времени. Так, безыдейность импрессионизма была известна и ранее (см., например, брошюру В.А. Грингмута «Враги живописи» (1898), в которой импрессионизм и фотография провозглашаются врагами живописи именно из-за безыдейности [22]).

Напротив, Глинка сравнивает Чехова с художниками: «Чеховские произведения из народной жизни, как и вообще его творческую работу, можно сравнить по манере писать с картинами Левитана, Куинджи и других художников-импрессионистов» [17. С. 176–177]:

Здесь цельное, строго выдержанное настроение окрашивает все предметы, нарисованные на полотне, в один цвет, как бы фиксирующий первое, общее *впечатление* от картины, совершенно смазывая этим общим впечатлением все тени и оттенки цветов в отдельных предметах и деталях картины [17. С. 176–177].

Критик объясняет эту вполне определенную черту поэтики общим для художников и Чехова стремлением передать впечатление:

Импрессионистская живопись – это живопись первого *впечатления*, быстро схваченного с открывшегося перед художником вида. Нужно быстро окинуть взглядом импрессионистское полотно и тотчас же уйти прочь с этим впечатлением, не пытаясь вглядываться в детали картины [17. С. 176–177].

Также в этом отзыве интересно упоминание о «красочных мазках» как об одном из признаков импрессионизма:

Если же перед полотном Левитана или какого-нибудь другого художника-импрессиониста простоять более продолжительное время и внимательно всмотреться в детали и отдельные части картины, то иллюзия обобщающего впечатления исчезнет, обнаружится вся расплывчатость, недорисованность, непропорциональность, недоговоренность, если угодно, одноцветность рисунка. В конце концов даже всякая картина, написанная масляными красками, если на нее смотреть без соблюдения надлежащих требований перспективы, может показаться несуразной грудой случайно наляпанных красочных мазков [17. С. 176–177].

«Красочные мазки» упоминаются и в отзывах Л.Н. Толстого (хотя сложно установить, о каких импрессионистах – французских или русских – говорил Толстой, если этот отзыв действительно принадлежал ему):

У Чехова и вообще у современных писателей развилась необыкновенная техника реализма. У Чехова все правдиво до иллюзии, его вещи производят впечатление какого-то стереоскопа. Он *кидает как будто беспорядочно словами* и, как художник импрессионист, достигает своими мазками удивительных результатов [21. С. 68–69].

<...> Чехова, как художника, нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями – с Тургеневым, Достоевским или со мною. У Чехова своя особенная манера, как у импрессионистов. Смотришь, человек *без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют*. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь и в общем получается цельное *впечатление*. Перед вами яркая, неотразимая картина природы [20. С. 228–229].

О «чеховских» мазках упоминал и Измайлов, в качестве примера приводя деталь портрета Камышева в

«Драме на охоте»: «За дверную ручку или за шляпу он берется, как за бабочку, нежно, осторожно, слегка касаясь пальцами» [19. С. 102]. Эти «мелочи <...> в роде звездочки бриллианта» [19. С. 102] Измайлов не называл импрессионизмом, хотя страницей ранее упоминал о «преобладании импрессионистического начала» в творчестве Чехова [19. С. 101].

В отзыве Голубева слово «впечатление» заменяется определением «настроение» (это определение использовалось и в отзывах Ляцкого и Глинки-Волжского):

<...> Чехов развил и разработал у нас в литературе импрессионизм литературной живописи. Прочтите его «Степь», «Враги», «Свирель» и др.: в центре картины – человек со своим «хмурым» настроением; все остальное ведет читателя к раскрытию этого настроения. Природа особенно великолепно отражает его у Чехова <...> В результате получается целая сеть настроений, гармонирующая с основным содержанием рассказа [18. С. 9].

Если рассматривать «импрессионизм» и «настроение» в контексте характерных для конца XIX – начала XX в. представлений о целях творчества, эти понятия будут синонимами, причем не только контекстуальными. Для современников Чехова определения «впечатление» («импрессионизм») и «настроение» были связаны с устаревающим, но все же привычным для того времени разделением искусства на «чистое» и «полезное», «идейное». Любой импрессионист (как художник, так и писатель) предпочитал impression какой-либо «идее», поэтому все со- и противопоставления русской живописи с французской и писателей с художниками были второстепенными. Цель всех импрессионистов – выражение впечатления – читателям и зрителям конца XIX в. представлялась общей, поэтому пространственные сопоставления манеры Чехова и художников (как в отзыве Глинки) и простое упоминание слова «импрессионизм» в значении «впечатленчество», противопоставленное «идее» (как в лекции Мережковского), были взаимосвязаны, хотя и опосредованно. Частные черты сходства объяснялись особенностями творческой задачи импрессионистов – в отличие от «идейного» искусства, «впечатленчество» не требовало связности и цельности, поэтому для современников Чехова разрозненные импрессионистские «мазки» были вполне закономерным для «впечатленцев» приемом.

Было возможно и другое понимание импрессионизма, более частное, хотя и непосредственно связанное с «общим»: термин «импрессионизм» мог определять не только творческие взгляды того или иного автора, но и его умение произвести на читателя впечатление. Так, Боборыкина называли импрессионистом за «яркость случайных штрихов, отдельных фигур и положений и отсутствие глубокой мысли, почти всегда даже центральной, выдающейся фигуры» [23. С. 401]; Д.С. Мережковский называл импрессионистом не только Чехова, но и И.И. Ясинского [11. С. 84–85 (сноска)].

В двух этих значениях (способность впечатлить читателя и творческая философия, близкая к «чистому искусству») термин «импрессионизм» использовался в

критике о Чехове до 1930-х гг. (например, А.В. Луначарским [24. С. 379–388]). (Об истории термина «импрессионизм» в 1920–1930-х гг. см. подробнее: [25].)

Оценки импрессионизма могли быть различными, но он в той или иной степени был отголоском споров о чистом и полезном искусстве, которые были слышны и в первой трети XX в.

«Импрессионизм» в исследованиях 1960–1980-х гг.

В конце 40-х – начале 50-х гг. XX в. импрессионизм оказался если не запрещенным, то нежелательным из-за кампании по борьбе с космополитизмом [26. С. 174] – вероятно, не только в искусствоведении, но и в литературоведении (например, слово «импрессионизм» не упоминается в книге В.А. Прыткова о Левитане и Чехове, изданной в 1948 г. [27], хотя представление об импрессионистичности писателя и художника стало «общим местом» еще до революции).

В 1960-е гг. определение «импрессионизм» постепенно возвращается в исследования творчества Чехова (так, в «Краткой литературной энциклопедии» описание грозы в «Степи» приведено в качестве примера импрессионистического стиля [28. Стлб. 112–114.]), а в 1970-е гг. начинаются научные дискуссии об импрессионистичности Чехова. В это время определение «импрессионист» приобретает еще одно значение – это автор, принадлежащий к тому же широко понимаемому направлению в искусстве, что и французские художники конца XIX в. Так, в статье Л.В. Громова (одном из первых исследований чеховского импрессионизма) под импрессионизмом понимается именно течение во французской живописи, а не простая способность писателя или художника произвести впечатление на читателя или зрителя: приводится краткая история французского импрессионизма, описание его характерных черт (основная задача – передавать мимолетное впечатление и правдоподобно изображать мир, особое внимание уделяя оттенкам и освещению [25. С. 81]), возможное сходство между импрессионистами и Чеховым объясняется «диффузией» между искусствами [25. С. 59].

В этой статье предлагается и один из первых перечней признаков импрессионизма («любование световыми эффектами, игрой красок» [25. С. 84], «интимно-психологическое содержание» [25. С. 86] и т.д.), однако наиболее значимым в ней представляется *противопоставление импрессионизма реализму*: Чехов определяется как «убежденный реалист», который «творчески использовал» – причем лишь в «отдельных пейзажах» – достижения лучших художников его времени [25. С. 87]. Разумеется, это противопоставление определяется общим контекстом эпохи, но ранее импрессионизм соотносился только с настроением (как синоним) и пользой, идеей (как антоним); впрочем, и термин «реализм» в 1870–1920-х понимался скорее не как направление, а как частная черта поэтики (правдоподобие, верность действительности) или творческий метод, основанный на традициях натуральной школы либо позитивизма. Импрессионизм противопоставлялся реализму и в других исследованиях 1970–1980-х гг. [29].

На вторую половину XX в. приходится значимое дополнение значения слова «импрессионизм» – оно используется как название не представлений о творчестве, характерных для определенного круга художников и писателей, а *направления в искусстве*, понимаемого более или менее широко. Вероятно, это обусловлено тем, что во второй половине XX в. и французские импрессионисты (в то время хорошо известные, но, конечно, уже как века в истории искусства), и Чехов рассматривались со значительной дистанции и потому представлялись явлениями одного порядка.

«Импрессионизм» в исследованиях 1990–2020-х гг.

С 1990-х гг. исследователи по-прежнему соотносят импрессионизм с реализмом, но чаще определяют творчество Чехова как импрессионистическое в большей или меньшей степени – возможно, отчасти в противовес «обязательной» ранее реалистичности. Импрессионизмом может называться и «частная» способность произведения произвести впечатление на читателя, и «общее» направление в искусстве (при этом одно не исключает другого); литературный импрессионизм рассматривается и в сравнении с французской живописью [30], и независимо от нее [6].

Как отмечалось выше, единого перечня критериев импрессионистичности нет, поэтому каждый исследователь предлагает собственный. Число этих признаков может быть разным: от одного (когда, например, на первый план ставится «сокращенность» прозы Чехова [6]) до нескольких (вероятно, наиболее пространственный перечень импрессионистических приемов из двенадцати пунктов – от детализированных описаний мимолетных впечатлений до малосодержательных заглавий – был предложен П. Генри [1. С. 21]). Некоторые из критериев совпадают (так, в подобных перечнях часто упоминаются интерес импрессионистов к изображению мгновенного, преходящего; их особое внимание к переходным состояниям природы, игре света и цвета; отсутствие прямых оценок и выводов и т.д.), однако часто исследователи литературного импрессионизма в целом и чеховского в частности абсолютизируют одну из этих черт, и разделение на основные и дополнительные признаки импрессионизма в разных концепциях не совпадает.

Выводы

С точки зрения истории термина «импрессионизм» современные представления об импрессионизме (как литературном в целом, так и чеховском в частности) эклектичны. В 1870–1920-х гг. слово «импрессионизм» воспринималось как калька с французского *impression*. Соответственно, импрессионистом называли автора, который, отказываясь от выражения той или иной «идеи», только производит впечатление на своего зрителя или читателя. В критических статьях и исследованиях могло подчеркиваться сходство

прозы и драмы Чехова с картинами некоторых художников, но французский импрессионизм стал хорошо известен в России позднее, а импрессионистом мог быть назван любой современный художник, который так же, как и Чехов (в представлении критики того времени), придерживался теории «чистого искусства» и отказывался от общепринятых правил. Можно сказать, что в это время в слове «импрессионизм» больший вес имел его корень.

В исследованиях 1960–2020-х гг. более значимым становится суффикс – импрессионизмом называется направление, так или иначе соотнесенное с другими «-измами» (прежде всего с реализмом). Французские импрессионисты и Чехов рассматриваются в мелком масштабе и часто в прямом сопоставлении – более чем двадцатилетняя дистанция между Салонот отверженных 1872 г., лекцией Мережковского, Парижскими письмами Золя и первой картиной Моне, представленной в России, обыкновенно пренебрегается. Однако впечатление остается основным признаком импрессионизма как направления в искусстве.

Оба этих понимания термина «импрессионизм» так или иначе встречаются в современных исследованиях: если импрессионизмом называется способность Чехова удивить читателя или зрителя, в статье или монографии рассматриваются способы, которые позволяют ему это сделать; если импрессионизм представляется исследователю прежде всего «-измом» – предлагаются признаки импрессионизма как направления, которые затем проецируются на конкретный текст. При этом одно понимание импрессионизма не противоречит другому, чем и можно объяснить удивительное согласие между исследователями, которые, рассуждая фактически о разных «импрессионизмах», тем не менее приходят к общему выводу и почти единодушно признают Чехова импрессионистом.

Вероятно, не вызывает сомнений лишь одно определение импрессионизма: импрессионизм – направление во французской живописи последней трети XIX в.; все возможные дополнения этого определения – предположения об импрессионизме вне Франции конца XIX в. и в других видах искусства – остаются в той или иной степени дискуссионными. Разумеется, современная многозначность и неопределенность термина «импрессионизм» не означает его непригодности, однако импрессионизм, безусловно, требует более осмысленного использования по известному правилу-афоризму Р. Декарта: «Уточните значение слов, и вы избавите человечество от половины заблуждений»: обязательного уточнения при каждом новом употреблении и обращении к контексту при цитировании.

Так или иначе, но история термина «импрессионизм» – замечательный пример того, как название явления определяет его восприятие. Возможно, если бы знаменитый пейзаж Моне был подписан иначе или французский критик обыграл бы в своем фельетоне о Салонот отверженных 1872 г. название картины, висевшей по соседству с видом туманного порта в Гавре, то явление, сейчас известное как импрессионизм, имело бы другую историю.

Список источников

1. Генри П. Импрессионизм в русской прозе (В.М. Гаршин и А.П. Чехов) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1994. № 2. С. 17–26.
2. Герман М.Ю. Импрессионизм: основоположники и последователи. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. 352 с.
3. Степанов А.Д. А.П. Чехов и живопись: от реализма к (пред)импрессионизму // Русская литература. 2022. № 1. С. 200–206.
4. Силантьева В.И. Художественное мышление переходной эпохи (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин. Одесса: АстроПринт, 2000. 352 с.
5. Андреев Л.Г. Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980. 249 с.
6. Нильссон Н.О. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла: проблемы теории и истории / под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1993. С. 220–235.
7. Доронченков И.А. «Гроза, надвигающаяся на русское искусство»: из истории полемики об импрессионизме в русской критике начала 1890-х годов // Память как объект и инструмент искусствознания. Сборник статей / сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. С. 311–337.
8. Золя Э. Парижские письма. Две художественные выставки в мае // Вестник Европы. 1876. № 6. С. 873–903.
9. Доронченков И.А. На границе модернизма: зарубежные художественные выставки в России 1890-х годов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2020. С. 413–422.
10. Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Полное собрание сочинений: в 24 т. Т. 24. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1914. С. 107–116.
11. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб.: Типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893. 192 с.
12. Михайловский Н.К. Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1893. № 2. С. 45–68.
13. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 4. М.: Наука, 1976. С. 219–220.
14. Мережковский Д.С. Конец века (Очерки современного Парижа) // Полное собрание сочинений: в 24 т. Т. 23. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1914. С. 257–258.
15. Мережковский Д.С. Старый вопрос по поводу нового таланта // Эстетика и критика / вступ. ст., примеч. Е.А. Андрущенко, Л.Г. Фризмана. М.: Искусство, 1994. С. 58–85.
16. Ляцкий Е.А. А.П. Чехов и его рассказы // А.П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 425–481.
17. Глинка (Волжский) А.С. Очерки о Чехове. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1903. 179 с.
18. Голубев В. Поэт детской души – А.П. Чехов. Киев: Тип. Т-ва И.Н. Кушнер и К, 1912. 24 с.
19. Измайлов А.А. Антон Чехов // Литературный Олимп. М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1911. С. 65–179.
20. Сергеев П.А. Толстой и его современники. М.: Изд-во В.М. Саблина, 1911. 283 с.
21. Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого / предисл. К.Н. Ломунова; примеч. В.С. Мишина. М.: Гослитиздат, 1959. 487 с.
22. Грингмут В.А. Враги живописи. М.: Унив. тип., 1893. 95 с.
23. Головин К.Ф. Русский роман и русское общество. СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1914. 520 с.
24. Луначарский А.В. Чехов и его произведения как общественное явление // А.В. Классики русской литературы (избранные статьи) / ред. Н.Ф. Бельчиков. М.: Худож. Лит., 1937. С. 379–388.
25. Громов Л.П. К вопросу об импрессионизме у Чехова // Филологические этюды. Русская литература. 1971. № 1. С. 73–87.
26. Доронченков И.А. Импрессионизм в русской критике: проблемы репутации // Научные труды. 2011. № 17. С. 173–185.
27. Прытков В.А. Чехов и Левитан. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1948. 46 с.
28. Палиевский П.В. Импрессионизм // Краткая литературная энциклопедия. Т. 3: Иаков – Лакснесс / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1966. Стб. 112–114.
29. Кулиева Р.Г. кызы. Реализм А.П. Чехова и проблема импрессионизма. Баку: АН АзССР, Ин-т лит. им. Низами, 1988. 186 с.
30. Игнатенко А.В. Живопись в прозе А.П. Чехова: Интермедиаальный анализ. М.: ЛЕНАНД, 2022. 146 с.

References

1. Genri, P. (1994) *Impressionizm v russkoy proze (V.M. Garshin i A.P. Chekhov)* [Impressionism in Russian Prose (V.M. Garshin and A.P. Chekhov)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya*. 2. pp. 17–26.
2. German, M.Yu. (2019) *Impressionizm: Osnovopolozhniki i nasledovatel* [Impressionism: Founders and Followers]. St. Petersburg: Azbuka-Attikus.
3. Stepanov, A.D. (2022) *A.P. Chekhov i zhivopis': ot realizma k (pred)impressionizmu* [A.P. Chekhov and Painting: from Realism to (Pre)impressionism]. *Russkaya literatura*. 1. pp. 200–206.
4. Silant'eva, V.I. (2000) *Khudozhestvennoe myshlenie perekhodnoy epokhi (literatura i zhivopis')*: A.P. Chekhov, I.I. Levitan, V.A. Serov, K.A. Korovin [The Creative Mentality of the Transitional Period: A.P. Chekhov, I.I. Levitan, V.A. Serov, K.A. Korovin]. Odessa: AstroPrint.
5. Andreev, L.G. (1980) *Impressionizm* [Impressionism]. Moscow: MSU.
6. Nil'sson, N.O. (1993) *Russkiy impressionizm: stil' "korotkoy stroki"* [Russian Impressionism: the Style of the "Brief Line"]. In: Markovich, V.M. & Shmid, V. (eds) *Russkaya novella: problemy teorii i istorii* [Russian novella: problems of theory and history]. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 220–235.
7. Doronchenkov, I.A. (2016) "Groza, nadvigayushchayasya na russkoe iskusstvo": iz istorii polemiki ob impressionizme v russkoy kritike nachala 1890-kh godov ["The Storm, Approaching to the Russian Art": From the History of the Impressionism Controversy in Russian Criticism of the Early 1890s]. In: Bobrinskaya, E.A. & Korndorf, A.S. (eds) *Pamyat' kak ob'ekt i instrument iskusstvovoznaniya* [Memory as an object and instrument of art history]. Moscow: Gos. in-t iskusstvovoznaniya. pp. 311–337.
8. Zola, E. (1876) *Parizhskie pis'ma. Dve khudozhestvennye vystavki v mae* [Letters from Paris. Two Art Exhibitions in May]. *Vestnik Evropy*. 6. pp. 873–903.
9. Doronchenkov, I.A. (2020) *Na granitse modernizma: zarubezhnye khudozhestvennye vystavki v Rossii 1890-kh godov* [On the Border of Modernism: Foreign Art Exhibitions in Russia in the 1890s]. In: Zakharova, A.V., Mal'tseva, S.V. & Stanyukovich-Denisova, E.Yu. (eds) *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Current issues in the theory and history of art]. Vol. 10. St. Petersburg: NP-Print. pp. 413–422.
10. Merezhkovskiy, D.S. (1914) *Avtobiograficheskaya zametka* [An Autobiographical Note]. In: *Polnoe sobranie sochineniy: v 24 t.* [Complete works: in 24 vols]. Vol. 24. Moscow: T-vo I.D. Sytina. pp. 107–116.
11. Merezhkovskiy, D.S. (1893) *O prichinakh upadka i o novykh techeniyakh sovremennoy russkoy literatury* [About the Causes of Decline and about the New Trends of the Contemporary Russian Literature]. St. Petersburg: Tipo-lit. B.M. Vol'fa.
12. Mikhaylovskiy, N.K. (1893) *Russkoe otrazhenie frantsuzskogo simvolizma* [The Russian Reflection of French Symbolism]. *Russkoe bogatstvo*. 2. pp. 45–68.
13. Chekhov, A.P. (1976) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t.* [Complete works and letters in 30 volumes. Letters in 12 volumes]. Vol. 4. Moscow: Nauka. pp. 219–220.

14. Merezhkovskiy, D.S. (1914) Konets veka (Ocherki sovremennogo Parizha) [The End of the Century (Essays about Modern Paris)]. In: *Polnoe sobranie sochineniy: v 24 t.* [Complete works: in 24 vols]. Vol. 23. Moscow: T-vo I.D. Sytina. pp. 257–258.
15. Merezhkovskiy, D.S. (1994) Staryy vopros po povodu novogo talanta [An old question about a new talent]. In: *Estetika i kritika* [Aesthetics and critique]. Moscow: Iskusstvo. pp. 58–85.
16. Lyatskiy, E.A. (2002) A.P. Chekhov i ego rasskazy [A. P. Chekhov and his short stories]. In: Sukhikh, I.N. (ed.) *A.P. Chekhov: pro et contra*. St. Petersburg: RCHI. pp. 425–481.
17. Glinka (Volzhskiy), A.S. (1903) *Ocherki o Chekhove* [Essays about Chekhov]. St. Petersburg: Tip. M.M. Stasyulevicha.
18. Golubev, V. (1912) *Poet detskoj dushi – A.P. Chekhov* [The poet of the child's soul – A.P. Chekhov]. Kyiv: Tip. T-va I.N. Kushner i K.
19. Izmaylov, A.A. (1911) Anton Chekhov. In: *Literaturnyy Olimp* [Literary Olympus]. Moscow: Tip. T-va I.D. Sytina. pp. 65–179.
20. Sergeenko, P.A. (1911) *Tolstoy i ego sovremenniki* [Tolstoy and his contemporaries]. Moscow: Izd-vo V.M. Sablina.
21. Gol'denveyzer, A.B. (1959) *Vblizi Tolstogo* [Near Tolstoy]. Mishina. Moscow: Goslitizdat.
22. Gringmut, V.A. (1893) *Vragi zhivopisi* [The Enemies of Painting]. Moscow: Univ. tip.
23. Golovin, K.F. (1914) *Russkiy roman i russkoe obshchestvo* [the Russian Novel and the Russian Society]. St. Petersburg: T-vo A.F. Marks.
24. Lunacharskiy, A.V. (1937) Chekhov i ego proizvedeniya kak obshchestvennoe yavlenie [Chekhov and His Works as a Social Phenomenon]. In: Bel'chikov, N.F. (ed.) *Klassiki russkoy literatury (izbrannye stat'i)* [Classics of Russian Literature (Selected Articles)]. Moscow: Khudozh. Lit., pp. 379–388.
25. Gromov, L.P. (1971) K voprosu ob impressionizme u Chekhova [On Chekhov's impressionism]. *Filologicheskie etudy. Russkaya literatura*. 1. pp. 73–87.
26. Doronchenkov, I.A. (2011) *Impressionizm v russkoy kritike: problemy reputatsii* [Impressionism in Russian Criticism: Problems of Reputation]. *Nauchnye trudy*. 17. pp. 173–185.
27. Prytkov, V.A. (1948) *Chekhov i Levitan* [Chekhov and Levitan]. Moscow: Izd-vo Gos. Tretyakovskoy galerei.
28. Palievskiy, P.V. (1966) *Impressionizm* [Impressionism]. In: Surkov, A.A. (ed.) *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Concise Literary Encyclopedia]. Vol. 3. Moscow: Sov. entsikl. Columns 112–114.
29. Kulieva, R.G. kyzy. (1988) *Realizm A.P. Chekhova i problema impressionizma* [Chekhov's Realism and the Problem of Impressionism]. Baku: Academy of Sciences of the Azerbaijan SSR, Institute of Literature named after Nizami.
30. Ignatenko, A.V. (2022) *Zhivopis' v proze A.P. Chekhova: Intermedial'nyy analiz* [Painting in Chekhov's prose: an intermedial analysis]. Moscow: LENAND.

Информация об авторе:

Андоскина В.А. – лаборант-исследователь филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: v.andoskina@spbu.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.A. Andoskina, research assistant, St Petersburg University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: v.andoskina@spbu.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 19.01.2023;
одобрена после рецензирования 26.11.2023; принята к публикации 29.02.2024.*

*The article was submitted 19.01.2023;
approved after reviewing 26.11.2023; accepted for publication 29.02.2024.*