

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры зарубежной  
литературы  
Одесского национального  
университета  
имени И.И. Мечникова

## А.П. ЧЕХОВ И П.О. РЕНУАР. ГОРОДСКАЯ СЦЕНКА В ЭСТЕТИКЕ ХУДОЖНИКОВ

Рубежное сознание в искусстве всегда характеризуется сменой концепции человека, трансформацией картины мира и появлением ее новых художественных моделей. О том, что такие кардинальные перемены имеют место в переходное время, сказано уже неоднократно. Это время художественно-эстетической переориентации, когда одной из главных проблем становится отторжение старой и формирование новой традиции. Об этом заговорили ученые, когда увидели, что нам, пережившим «слом» последних десятилетий XX и начала XXI веков, явления, происходившие в конце XIX – в начале XX вв., кажутся узнаваемыми и очень близкими. Слова «кризис», «крах», «хаос», «отсутствие перспектив», ставшие знаковыми понятиями нашего времени, звучали и столетие назад. Типологическое сходство литературы названных периодов уже подтверждено; отмечено и то, что наибольшей возможностью отражать «пошатнувшееся время» обладает импрессионизм.

Произведения, принадлежащие различным сферам искусства, редко изучаются в сопоставлении их художественных систем. Но, как оказывается, такие сопоставления дают возможность выявить общие и индивидуальные черты в творчестве представителей разных сфер культуры. Движение художников-импрессионистов интересно и тем, что оно основывается на многообразии разновекторных притяжений, преломляемых в различных искусствах [4]. Поэтому проблема сравнительного анализа творчества русского писателя А.П. Чехова и французского художника П. О. Ренуара является *актуальной и современной*, так как дает возможности теоретизирования в области компаративистских сопоставлений разновидных форм искусства.

Итак, литературная жизнь конца XIX – начала XX века была дробной и неоднозначной. Казалось бы, только что русские писатели говорили о ведущих тенденциях сословной, социальной и личностной психологии; о многообразии связей человека с обществом и миром. В русской литературе учителями в высшем значении этого слова считали Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Некрасова, Н. Чернышевского, И. Тургенева. Но в 80-е годы XIX века наступает время скепсиса и яростной полемики о путях дальнейшего развития истории, искусства, всей жизни. Тогда и хлынул на страницы литературных изданий поток «осколочной» литературы, и распад, связанный с «декадентами», заявил о себе неожиданно, но мощно. «Безыдейность» воспринималась лицом данного периода, она пугала современников и породила отчаяние.

Но эти же годы живут в нашем сознании и как время оформления новых художественно-эстетических течений, кристаллизации новых философских доктрин. Эти процессы приводят к тому, что, начиная с последней трети XIX века, реализм уже не считается тем направлением в искусстве, которое способно отразить ведущие тенденции развития жизни. Нужно было расширить его рамки и углубить эстетическое значение. Мнения критиков на этот счет были настолько противоположными, что их дискуссии порой переходили в настоящие схватки.

Наиболее уязвимой в русской литературе оказалась позиция А. П. Чехова. Начиная с момента осознания большого таланта писателя, критики и литературоведы разделились на два

лагеря: одни считали его классиком XIX века, другие – провозвестником художественных поисков XX-го. Восьмидесятники называли Чехова-юмориста «безыдейным» автором и «наивным зубоскалом». 90-е гг. XIX в. прошли под знаком отрицания «индифферентного Чехова». Показательным можно считать отзыв М. Протопопова: «Чехов требует от нас быть равнодушными к тому, что причиняет нам страдание» [13, с.101].

Таким образом, если говорить о смеховой культуре чеховского времени как одном из показателей отрицания старого, свойственного периодам переходности, то в глазах многих современников эта особенность выглядела жалкой насмешкой над людьми. Поэтому закономерно, что рассуждая о «вопиющем недостатке» чеховского сборника «Пестрые рассказы» (1887), К. Арсеньев не хотел простить автору их облегченную «анекдотичность» [2].

В общем, А. П. Чехов не соответствовал требованиям народнической критики, и самый влиятельный народник Н. К. Михайловский постоянно подчеркивал «безыдейность» писателя. И все же, обвиняя автора в неумении сочувствовать «страдальцу», он тем не менее отметил **импрессионистичность** чеховского повествования («...гуляючи, он хватает то одно, то другое») [9, с. 775–784]. Определенные признаки импрессионистического мышления в творчестве А. П. Чехова заметили и другие его современники. Так, В. И. Немирович-Данченко, еще не называя писательскую манеру А. П. Чехова импрессионизмом, подчеркнул, что этот автор не может «рисовать» своих героев оторванными «от розового утра или сизых сумерек, от лампы, от печки, от самовара, фортепьяно, гармоники... от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой» [10, с. 170]. В этом высказывании констатированы очень важные моменты художественного мышления писателя: человек у него действительно предстает в полном единении с обыденным миром (лампа, самовар, фортепьяно), но словом «теплая» определяется **атмосфера**, которую создают эти предметы, одаривая его пусть мимолетным, но ощущением тепла и покоя. Особое настроение, ставшее камертоном содержания пьесы «Три сестры», отметил в своей статье о Чехове Ин. Анненский [1, с. 280]. Анализируя повесть «Степь», Дм. Мережковский увидел в ней очень характерный для импрессионистов антропоморфизм и способность писателя «строить действие на полутонах» [7, с. 79]. Очень показательным оказалось мнение Л. Н. Толстого: «У Чехова своя особенная форма... Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь – и в общем получается цельное впечатление» [14, с. 155]. В конце XX века вопрос об импрессионистическом мироощущении писателя обсуждался в работах таких чеховедов, как В. Б. Катаев [5; 6], З. С. Паперный [11], Э. А. Полоцкая [12], В. И. Силантьева [15], А. П. Чудаков [17].

Говоря о влиянии импрессионизма на творчество А.П. Чехова и его последователей (И. А. Бунина, А. И. Куприна), чаще всего используют термин «импрессионистичность». Опираясь на труды исследователей-предшественников (Д. С. Наливайко), В. И. Силантьева отметила: в отличие от живописи, импрессионизм как художественное направление в литературе не сложился [15], но использование элементов импрессионистической поэтики было очень характерным явлением в искусстве рубежа XIX–XX вв. Это давало возможность дробность повествования сделать явлением эстетически значимым, а также способствовало синтезу и конвергентности как явлениям, свойственным художественному мышлению переходного времени.

Итак, Чехову-стилисту оказалась близкой импрессионистическая картинность текста, свойственная живописи. Вывод: «О... Чехове, более чем о каком-либо другом мастере слова, можно сказать, что он в совершенстве использовал опыт мастеров изобразительного искусства, целиком переводя его в план литературной специфики» [15, с. 41], – уже неоднократно подтвержден в литературоведении. Настроение, близкое полотнам первых импрессионистов – Э. Дега, К. Моне, Э. Мане и др., – в текстах писателя формировалось благодаря лирическо-

му осмыслению пейзажных зарисовок и общей гамме полутональных переходов от лирики к почти очерковому (фиксирующему момент) принципу воспроизведения действительности. Импрессионизм стал той «струей свежего воздуха», которая осовременила его прозу.

Начало подобному отражению мира положили французские художники. Они впервые внесли в живопись подвижность и многообразие городского и сельского быта, свежесть и непосредственность восприятия отдельного фрагмента. Рождалось некое «запечатленное мгновение», маленький «кадр» из вереницы событий, внесенный в общую картину мира. Это сближает их работы с творчеством А. П. Чехова. Для достижения этой цели художники использовали фрагменты целостных композиций, асимметричность, любили децентрированный ракурс отражения. Они предпочитали пейзажи, сценки городской жизни. Во всем этом импрессионисты пытались найти что-то необычное, непривычное взору – оттенки цвета, причудливость тени или ее цветовой оттенок. Достижению цели способствовало и то, что импрессионисты предельно сблизили этюд с картиной. Мазок их был прерывист и почти непосредствен, контраст обозначал движущую идею полотна. Уже поэтому картины импрессионистов отличались тем особым видом живописи, в которой яркость палитры и чувственность мироощущения создавали поистине новаторские формы.

Путь к славе у этих художников, как и у А. П. Чехова, был нелегким. Они были совершенно разными людьми по художественной школе, по выработанному стилю и, казалось, не должны были сойтись в точке импрессионизма. Но однажды случилось то, что случилось: время и судьба собрали их в одну группу и заставили вместе пережить недолгий, но яркий и плодотворный период, называемый импрессионизмом. Их работы, которые ныне заслуженно украшают лучшие музеи мира, так же, как и произведения писателей-неореалистов, отвергались, однако прошли времена переходности, и они оказались «как раз к месту».

Именно французские импрессионисты способствовали тому, что в начале XX века в живописи стали формироваться новые формы отражения; любое течение модернизма невозможно без влияния импрессионизма. В общем, преодоление прежних традиций и канонов, неожиданность цветовой палитры, ее яркость и непредсказуемость, смелая и необычная работа со светотенью – все это пришло в новую живопись благодаря импрессионистам.

Одним из художников-новаторов был Пьер Огюст Ренуар – молодой художник, который удивил хозяина мастерской по росписи штор умением писать картины сразу набело, не размечая ткань на квадраты и не делая предварительных набросков. Эта спонтанность и легкость художественного самовыражения позже принесла славу и зрелому художнику. П. О. Ренуар в числе первых почувствовал, как пошатнулся размеренный устоявшийся быт, а вместе с ним и устои, казавшиеся вечными, и сделал фрагмент сюжетом своих картин. К неудовольствию учителей, будущий импрессионист заявлял о себе то слишком ярким мазком, то «вульгарно» реалистическим изображением. Незыблемое правило академической живописи требовало изображения локальных цветов, то есть тех, которыми предметы обладают при нейтрально-рассеянном освещении. Но такие картины воспроизводили натуру как бы условно и слишком заземленно. Ренуара привлекала новая манера живописи, которую он выработывал на берегах Сены с ее купальнями, лягушатником в окрестности Буживаля. Он любил писать на открытом воздухе, и пленэр вошел в его палитру навсегда. В плоскости света он любил включать человеческие фигуры и отблески, и отсветы давали дополнительную характеристику его персонажам. Палитра Ренуара сильно посветлела. Художник отказался от черной краски, считая, что в природе черного цвета нет, и даже самая глубокая тень окрашена рефлексами соседних тонов. В результате картины казались сверкающими, светоносно красочными. То удовольствие, с которым он отдавался любимому занятию до конца жизни, зрители чувствуют до сих пор.

Пленэр заставлял работать быстро, поскольку естественное освещение постоянно меняется: солнце перемещается по небосклону, удлиняются или укорачиваются тени, набегают

облака, ветер шевелит листву и рябит воду. Стремление запечатлеть на холсте неуловимое мгновение привело к выработке новой техники письма – легкими динамичными мазками, прозрачными и вибрирующими, как сама световоздушная среда. Красочная поверхность наполнялась тонкими рефlekсами и мягкими теплыми тенями. Ренуар много работал над пейзажем, но он был и реформатором жанровой сцены – нечаянно подсмотренный эпизод ему удавалось запечатлеть с житейской достоверностью. Запечатленные мгновения у Ренуара как будто выхвачены из потока жизни и остановлены. Замершие на холсте, они напоминали зрителю о непрестанном движении мира. Эти сценки отличались от работ предшественников лиризмом и настроением.

Самый яркий пример «солнечного» искусства Ренуара – это его знаменитая картина «Мулен де ла Галетт» (1876). Она насыщена радостной и ликующей атмосферой, пронизана солнечным светом, любовью и беззаботным весельем. Как в портретах, так и в жанровых композициях Ренуар стремится подчеркнуть ощущение полноты бытия. Его привлекает праздничная сторона городской жизни – балы, танцы, прогулки с их динамикой и пестротой персонажей. Сюжет автор находил рядом с домом, где был расположен одноименный ресторан. В хорошую погоду танцующие выходили во двор, где по кругу стояли лавки и столы. Субботними и воскресными вечерами в «Мулен де ля Галетт» собирались потанцевать приказчики из магазинов, швеи, молодые художники, литераторы, актрисы и просто веселые девушки с Монмартра. Ренуар любил веселье и непритязательную обстановку местной таверны. Он выносил большой холст в сад, и многие друзья позировали художнику. Отзывы о картине были разными. С одной стороны, восхищало то, что до этого никому еще не удавалось на полотне такого размера изобразить часть повседневной жизни. А с другой – изображение людей называли несуразным, потому что они танцуют как бы на облаках во время грозы. Но спустя годы защитники импрессионизма уже называли эту картину очень удачной: в ней увидели опьянение танцем, солнечный свет, пыль, поднятую танцующими на открытом воздухе, возбуждение на лицах, расслабленные позы, ритмический водоворот разноцветных платьев и взрыв страсти, неожиданную печаль, внезапную ярость, наслаждение и усталость.

Картина «Завтрак гребцов» (1881) выглядит как групповой портрет, основное ее содержание – это узнаваемые фигуры, сделанные крупным планом. Но автор не преследует цель написать их портреты, для него главное – передать их радостное настроение. Его создает пейзаж вокруг террасы, на которой собрались друзья, зелень, виднеющаяся сквозь нее Сена с бегущими парусниками и лодками. Участники встречи собрались в ресторане Фурнеза в Шату. Сам хозяин его изображен крепким, уверенным в себе мужчиной, он стоит, опершись спиной и руками на перила террасы, в рубашке без рукавов, обнажившей сильные руки. Напротив – очаровательная девушка, которая восхищается своей молодостью и беззаботностью. Это Алина Шерриго, будущая жена художника. Здесь присутствует инженер, страстный гребец, коллекционер Кайботт, итальянский журналист Маджиоло и другие люди, которых знал и с которыми дружил автор. Все действующие лица портретны, узнаваемы, представлены в естественных, как бы случайных, позах, непринужденно, без какого-либо желания понравиться зрителям. Автор не приукрашивает портретируемых, какая-либо парадность или помпезность здесь отсутствует. В картине много светлых, белых и желтых тонов, которые вместе с синими, фиолетовыми и темными красками создают общий колорит. Ренуар строго передает место действия картины – это терраса, перекрытая плотным полосатым тентом. Однако это не мешает нам чувствовать в переливах красок колебание воздуха, пронизывающего речной пейзаж.

Необычна композиция картины «В саду» (1885). На ней изображены мужчина и женщина в природном окружении. Современные исследователи Ренуара называют этот холст интимным, поскольку на нем хорошо заметен флирт и попытки ухаживания. Ренуару всегда нравилось демонстрировать взаимное влечение – здесь это сделано хорошо. И все-таки сцена являет

нечто большее, чем объяснение в любви. Фабулой картины становится поворотный момент в жизни героев. Пристальный, ждущий взгляд юноши, весь его облик не оставляет сомнения в его намерениях: он делает предложение. В такой детали, как цветы, лежащие на столике, угадывается прелюдия решающего разговора. А остановившийся взор девушки отражает не столько замешательство, сколько то, что всем своим существом она уже словно перенеслась в новую жизнь. Серьезность намерений юной пары как бы скрепляется крестом на груди девушки, деталью необычной для неверующего художника и больше нигде у него не встречающейся. Здесь она не воспринимается как украшение, но поставленный в центр холста крест как бы фокусирует смысл картины.

В русской литературе подобная «этюдность» повествования в силу нарушения канонических правил сюжетостроения была воспринята еще более негативно. Молодой писатель А. П. Чехов осмелился противопоставить широким эпическим полотнам классиков, уже ставших великими, малые формы, которые, естественно, казались незначительными. Тем не менее встречались и положительные отзывы, в которых назывались уникальные черты художественного мира писателя, нестандартные сюжетные ходы, составляющие неизменную притягательность для читателей. При всей «фрагментарности» и «этюдности» его произведений, отмечалось в них, тексты этого автора все равно оставляют ощущение целостности. Это наблюдение позднее оформилось следующим обобщением: эпизоды чеховских текстов объединяются не логикой ничтожных бытовых событий, а логикой общего настроения, как у импрессионистов.

Как и художнику П. О. Ренуару, писателю А. П. Чехову был свойствен ракурс мгновенного видения. Это мгновение в его произведениях представлено частью общего, а поэтика случайного, зафиксированная словами «казалось», «почему-то», «как будто», выглядит вполне закономерной. Подобный тип поэтического мышления в литературоведении называют «контрапунктным». Он состоит в непрокомментированном соположении фрагментов, общность которых подтверждается единым эмоциональным переживанием. Начинаящего писателя Чехова часто упрекали в нелогичном сочленении эпизодов, в неумении объяснить поступки своих персонажей, в «незавершенности» общей композиции. Но пунктирное выстраивание текстов, ставшее свойством чеховских произведений, «открытые финалы» и хронотопное мышление, обращенное в вечность, соответствуют времени, в котором жил писатель, – хаотическому, нестабильному и непоследовательному. А в такое время, как оказалось, становится неактуальным долгое романное повествование о судьбах персонажей; чтобы рассказать о них, автору достаточно одного фрагмента. Несколько таких эпизодов и составляют весь сюжет. В таких произведениях приоритетным становится не событие, а то, какое настроение оно создает. Чехов показывает монотонные, вязкие будни персонажей, но включает их в общий контекст повествования таким образом, что каждый, казалось бы, незначительный бытовой фрагмент впоследствии наводит на серьезные размышления о Вечном. Трагедийность человеческой жизни раскрывает подтекст.

О таких как бы проходящих эпизодах Чехов повествует в рассказе «В вагоне» (1881). Речь идет о поездке в почтовом поезде «номер такой-то», который мчится от станции «Веселый Трах-Тарарах» до станции «Спасайся, кто может!». Шипение, сопение старого раздерганного локомотива, дрожание вагонов, колеса которых «воют волками и кричат совами», предвещают беду уже с самого начала поездки. Поезд еще не отправился, а незнакомец в соломенной шляпе уже лезет в задний карман, на вопрос «*Что вам угодно?*» следует ответ «*Ничего-с! Я в окно смотрю-с!*». «*Тьма, тоска, мысль о смерти, воспоминания детства... Боже мой!*» [16, с. 84]. Принимаешь это как наказание за собственные грехи и начинаешь раскаиваться: «*Грешен!.. Ох, как грешен!*».

Остановка. Уже хочется выпить, но отпугивает то, что у буфета толстый господин чуть не подавился купленным годовалым бутербродом. Поезд снова начинает свое движение, и какая-

то старушонка, соболезная своей спутнице, которая, скорее всего, не успевает к отправлению, выбрасывает ее сумку с вещами в окно (*«Пуцай с вещами остается!»*). Но та неожиданно через какое-то время вдруг появляется: *«Насилу, мать моя, нашла свой вагон... Кто их разберет, все одинаковые...»* [16, с. 87]. Происходит страшный скандал по поводу выброшенных вещей. Тьма, храп, табачный и сивушный запахи... Пыхтит сосед, доносится крик какого-то господина – у него во время сна стащили сапоги и чулки. Справа – высокая барыня из породы *«само собой разумеется»*. Рядом – «хорошенькая», и вздох старца: *«Черт подери, хлороформу нет! Дал бы ей понюхать, да и целуй во все лопатки!»* [16, с. 88]. Но когда «хорошенькая» просыпается и бессознательно кладет свою головку на его плечо, он, дурак, спит! Появляется кондуктор, все дрожат, потому что он беспощадно расправляется с «зайцами». Сиплый, надтреснутый бас проводника объявляет остановку на две минуты, но оказывается, что локомотив сломался, и поедет не скоро. *«Выхожу из вагона и направляюсь к локомотиву... Идет дождь... Направляюсь в вагон... Мимо мчится незнакомец в соломенной шляпе и темно-серой блузе... В его руках чемодан. Чемодан этот мой... Боже мой!»* [16, с. 89]. Полноту впечатлений могла бы дополнить начальная фраза, которую Чехов убрал в корректуре: *«Самая лучшая Поляковская железная дорога»*.

Очерк «Ярмарка» (1882) – это произведение о впечатлениях от поездки в один из заштатных подмосковных городов. «Маленький, еле видимый городишко», скорее всего – Воскресенск, где работал учителем брат Чехова, Иван Павлович. Описание ярмарки: множество людей, балаганы, обозы, лошади, коровы, поросята – шум такой, как будто строится вторая вавилонская башня. Торгуют всем, даже пряниками, покрытыми сладкой ржавчиной и плесенью, пыльными баранками, такими же негодными грушами и карамелью. Но – *«брюхо не зеркало!»* [16, с. 248]. Два театра *«стоят рядом и глядят серо»* [16, с. 249]. Все хохочут не оттого, что смешно, а потому что «положено». В зрителях – вся местная знать, но артисты, голодные, как волки, говорят чепуху, играют фальшиво. Завершает повествование фраза: *«Каждому свое!»* [16, с. 252].

Таким образом, импрессионистическое мышление в конце XIX – начале XX века ярко проявило себя как в живописи, так и в литературе, что представляется нам явлением закономерным и вполне объяснимым – подобного подхода к материалу требовало само нестабильное время. В соответствии с характером этого времени реформировали свой художественный стиль А. П. Чехов и П. О. Ренуар. Их роднило чувство нового, острое ощущение современности, отрицание штампов. В своем творчестве они раскрывали единство жизненного потока, поэтического дыхания жизни, в которой, может быть, есть место и бытовым деталям. Авторы как бы не интересуют типическое, оба предпочитают мгновенное. Фрагменты, кажущиеся выхваченными из потока жизни, и у А. П. Чехова, и у П. О. Ренуара как бы замедлены, продлены во времени и всегда композиционно уравновешены.

#### **Литература:**

1. Анненский Ин. Избранное / Ин. Анненский. – М.: Правда, 1987. – 589 с.
2. Арсеньев К. Беллетристы последнего времени. А. П. Чехов. К. С. Баранцевич. Ив. Щеглов / К. Арсеньев // Вестник Европы. – 1887. – Кн. 12. – С. 766–784.
3. Батюшков Ф. Д. Антон Павлович Чехов // История русской литературы: [под ред. Д. И. Овсяннико-Куликовского] / Ф. Д. Батюшков. – М.: Мир, 1910. – С. 187–215.
4. Импрессионисты, их современники и соратники. – М.: Искусство, 1975. – 319 с.
5. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова / Катаев В. Б. – М.: Изд. МГУ, 1989. – 262 с.
6. Катаев В. Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни / В. Б. Катаев. – М.: Наука, 1995. – С. 3–10.
7. Мережковский Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта / Д. С. Мережковский // Северный вестник. – Кн. 11. – 1888. – С. 77–99.

8. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Мережковский Д. С. – СПб.: Вольф, 1893. – 192 с.
9. Михайловский Н. К. Об отцах и детях и о Чехове 1890 г. // Полное собрание сочинений: [изд. 4-е] / Михайловский Н. К. – СПб.: Стасюлевич, 1908–1909. – Т. 6. – 1909. – С. 775–784.
10. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого / Немирович-Данченко В. И. – М.: Academia, 1936. – 383 с.
11. Паперный З. С. Стрелка искусства / Паперный З. С. – М.: Современник, 1987. – 252 с.
12. Полоцкая Э. А. Реализм Чехова и русская литература конца XIX – начала XX в. (Куприн, Бунин, Андреев) / Э. А. Полоцкая // Развитие реализма в русской литературе: в 3-х т. – М.: Наука, 1974. – Т.3. – 1974. – 358 с.
13. Протопопов М. Жертва безвременья / М. Протопопов // Русская мысль. – 1892. – Кн. 6. – С. 101–122.
14. Русские писатели о литературе: в 3-х т. – Л.: Сов. писатель, 1939. – Т. 2. – 1939. – 516 с.
15. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин / Силантьева В. И. – Одесса: Астро-Принт, 2000. – 352 с.
16. Чехов А. П. Полное собрание соч. и писем: в 30-ти т. Соч.: В 18-ти т. Письма: В 12-ти т. / А. П. Чехов. – М.: Наука, 1974 – 1985. Сочинения: Т. 1. – 1974. – 607 с.
17. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / Чудаков А. П. – М.: Наука, 1971. – 292 с.

#### Анотація

### Н. АБАБИНА. А.П. ЧЕХОВ І П.О. РЕНУАР. МІСЬКА СЦЕНКА В ЕСТЕТИЦІ ХУДОЖНИКІВ

Імпресіонізм вже звично сприймається як явище, найбільшою мірою властиве живопису, але, як виявилось, і в літературі він знаменує собою момент «зламу і переходу».

Дослідники творчості А. П. Чехова підкреслюють: цьому письменникові дійсно властивий імпресіоністський тип мислення, який започаткували французькі художники. Контрапунктне розташування пластів оповіді, що переплітаються за допомогою епізодичної деталі; настроїв, поетизація миті – ці якості зближують А. П. Чехова з імпресіоністом П. О. Ренуаром.

**Ключові слова:** перехідні періоди, імпресіоністичний тип мислення, настроїв, деталь.

#### Аннотация

### Н. АБАБИНА. А.П. ЧЕХОВ И П.О. РЕНУАР. ГОРОДСКАЯ СЦЕНКА В ЭСТЕТИКЕ ХУДОЖНИКОВ

Импрессионизм уже привычно воспринимается как явление, в наибольшей степени свойственное живописи, но, как оказалось, и в литературе он знаменует собой момент «слома и перехода».

Исследователи творчества А. П. Чехова подчеркивают: этому писателю действительно свойствен импрессионистический тип мышления, начало которому положили французские художники. Контрапунктное расположение пластов повествования, соприкасающихся и переплетающихся с помощью эпизодической детали; настроение, поэтизация мгновения – эти качества роднят А. П. Чехова с импрессионистом П. О. Ренуаром.

**Ключевые слова:** переходные периоды, импрессионистический тип мышления, настроение, деталь.

**Summary**

**N. ABABINA. ANTON CHEKHOV AND PIERRE-AUGUSTE RENOIR.  
URBAN SCENE IN THE ARTISTS' AESTHETICS.**

Impressionism is usually perceived as a phenomenon most peculiar to painting. But as it turned out it also symbolizes the moment of 'a collapse and transition' in literature.

Some researchers emphasize that the impressionistic type of thinking that was initiated by French artists also characterizes Chekhov as a writer. Such qualities as contrapuntal narration, occasional detail, mood and lyricism create an affinity between A. Chekhov and the impressionist P.-A. Renoir.

**Key words:** transitional periods, impressionistic way of thinking, mood, detail.