
© Л.В. КУЗНЕЦОВА

luckylvk@gmail.com

УДК 18

«ФИЛОСОФИЯ» ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ

АННОТАЦИЯ. Статья фокусируется на проблеме определения философской (мировоззренческой) составляющей французской импрессионистической картины. Попытка поиска ее истоков и признаков в рамках двух философских систем: западноевропейской и дальневосточной (японской) определяет новизну данного исследования.

SUMMARY. The article focuses on the problem of defining the philosophical component (outlook) of the French Impressionist painting. A search for its origins and features within the scope of West European and Far Eastern (Japanese) philosophical systems determines a novelty value of the approach.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Французская импрессионистическая картина, К. Моне, кризис позитивизма и рационализма, буддизм.

KEY WORDS. The French Impressionist painting, C. Monet, the crisis of positivism and rationalism, Buddhism.

«Импрессионизм — это не догма, не доктрина», «не философия и не техника», — утверждал М. Алпатов [1; 96, 90]. Импрессионизм, действительно, никогда не исповедовал какую-либо философию и не ассоциировался с ней. Он даже не претендовал на создание какой-либо теории. К. Моне заявлял о том, что теории не пишут картин. И, тем не менее, невозможно согласиться с М. Алпатовым в том, что поиск предполагаемых философских предпосылок нового течения с целью выяснения его сути удаляет от импрессионизма, как художественного явления*, ведь искусство является выраженным в художественной форме мировоззрением. Вне зависимости от того, признавали ли это критики, искусствоведы или сами художники, основу импрессионизма составляли новое мировосприятие, иная жизненная позиция и философия, нашедшие выражение во внутренних типологических признаках как появившегося направления, так и созданной им импрессионистической картины. Попытка отыскать некоторые из этих признаков и их истоков в рамках западноевропейской и дальневосточной (японской) философских систем составляет новизну данного исследования.

Говоря о причинах возникновения импрессионизма, исследователи, в особенности отечественные, как правило, акцентируют внимание на экономических, социально-политических и научно-технических факторах, оставляя в стороне мировоззренческую и философскую составляющую проблемы. С точки зрения

* М. Алпатов утверждал: «Чтобы уяснить сущность импрессионизма, некоторые авторы обращались к их предполагаемым философским предпосылкам, но при этом удалялись от импрессионизма, как художественного явления» [1; 89].

последней, истоками нового течения могут быть названы общекультурный кризис западноевропейской цивилизации, начавшийся еще в XVIII в., но «диагностированный» лишь в начале XIX столетия, и произошедший в XIX в. переворот в научном мышлении.

Мировосприятие эпохи определял позитивизм. С одной стороны, человек получил свободу, ощущение власти над природой, достиг небывалой широты и глубины знаний и реализовал их на практике. Но, с другой стороны, освобождение от богословских догм, от единения с природой, сопровождавшееся развитием техники, социально-политическими и экономическими преобразованиями, повлекло отчуждение человека от мира, а засилье рационализма привело к осознанию невозможности оставаться в рамках лишь материального. Характерным для мировоззрения Нового времени становится дуализм восприятия мира и себя самого.

На смену позитивизму шла эпоха, одной из характерных черт гносеологического мышления которой был постепенный отход от очевидности в сторону умозрительности. «Осознание относительности «очевидного» вело к осознанию необходимости установления единства между видимым и невидимым, наглядным и умозрительным, ... между частным и общим. Этот революционный переворот в научном мышлении вплотную подводит к идее... единства мира» [2; 27-28], превратившейся в 60-70-х гг. в пароль эпохи. Актуальной становится проблема фиксации нерасчлененного целого, которую уловили наиболее чуткие писатели и художники. Преодолевая позитивистскую ограниченность эпохи, импрессионисты восстанавливают связь с целым. В противоположность антропоцентрической концепции европейского искусства молодые живописцы открывают «ту свободу художественного видения, которая не предполагает центральной точки зрения художника, ... делающей автора творцом видимого мира» [3; 86].

Таким образом, импрессионизм, как одно из проявлений «антипозитивистской реакции», «проявившейся «поначалу в философской мысли, а затем в... художественной жизни» [4; 26], явился своего рода «ответом» на засилье позитивизма и многовекового диктата *ratio*. Философские, мировоззренческие причины его возникновения коренятся в кризисе сознания. Для импрессионизма характерно такое восприятие действительности, при котором «логические причины и следствия отходят на второй план», а «все внимание направлено на непосредственно данное» [5; 37].

Следует заметить, что поиск путей выхода из кризиса вел не только на Запад, но и на Восток. Интересно, что именно с возникновением позитивизма, исследователи связывали создание иррационалистических концепций (Ф. Ницше, З. Фрейда и др.) в европейской философии и рост интереса к ориентализму, в частности, к буддизму. По свидетельству современника, «Будда насчитывал в Париже более сотни тысяч друзей и, по крайней мере, десять тысяч последователей» [6; 23] — парижских интеллектуалов, художников, писателей, государственных деятелей. Неизвестно, какие источники по буддизму изучал, например, К. Моне и был ли знаком с ними вообще. Но достоверным является тот факт, что знатоки буддизма и люди, увлекавшиеся им, входили в ближайшее окружение художника: друг и биограф Жорж Клемансо, японский арт-дилер Тадамаса Хаяси, который видел свою миссию в том, чтобы образовывать французских коллекционеров по части истории культуры и значения японского ис-

кусства, которое он им продавал [6; 23]. Таким образом, невозможно отрицать тот факт, что буддизм имел определенное влияние на представителей нового течения, которое отечественным исследователям еще предстоит изучить.

Опираясь же на известные философские истоки, критики давали взаимоисключающие определения импрессионизма. Его обвиняли «в объективизме и субъективизме, в эмпиризме и отказе от эмпиризма, ...в рационализме и сенсуализме; в строгой сухой научности, рассудочности, с одной стороны, в интуитивизме и алогизме — с другой; ...в натурализме и формализме... и, наконец, даже в материализме и идеализме» [7; 20].

Поскольку слово «импрессионизм» связано с понятием впечатления, некоторые исследователи пытались приписать Моне и Ренуару философский субъективизм. Ж.-Л. Кастаньяри писал об «отверженных»: «Они являются импрессионистами в том смысле, что воспроизводят не сам пейзаж, а впечатление, вызываемое данным пейзажем... Таким образом, они отходят от действительности и полностью переходят на позиции идеализма» [2; 66-68].

Философская база для такого подхода была подготовлена субъективно-идеалистической и позитивистской традицией от Дж. Беркли и Д. Юма до О. Конта и Г. Спенсера. Если мир есть комплекс индивидуальных событий, совпадающих с теми ощущениями, с помощью которых эти события описываются, то его можно рассматривать как царство неповторимых мгновений — «мимо-летный» мир [8; 390-391].

Р. Гаман, опираясь на философский подход Г. Риккерта, считал, что импрессионистическое миропонимание содержится в учении, заслуживающем названия психологизма, поскольку оно обозначает объект философии (или так называемого внутреннего опыта) термином «действительность» и отрицает реальность самостоятельного внешнего мира [9; 48]. Отсюда становится понятно, почему импрессионизм называли субъективизмом или крайним индивидуализмом, поскольку согласно психологии, впечатление, отличное от переживаний других людей, фиксируется во всей своей случайности, а не связывается с общезначимой объективной природой.

С другой стороны, невозможно отрицать существование аргументов, подтверждающих объективность концепции импрессионистов. С этой точки зрения, они выступают последователями программы Курбе, в которую входила «максимальная пассивность восприятия» [10; 20]. Он хотел «передавать натуру так, как будто он сам не существует» [10; 20]. Представители же нового течения, регистрируя данные восприятия с научной беспристрастностью, стремились к объективному отражению действительности.

Так было ли искусство импрессионистов основано на субъективности или объективности концепции? Убедительный выход из заколдованного круга находит Б. Виппер, обращая внимание на существовавшую между двумя этапами развития импрессионизма разницу. Сначала молодые художники «безусловно ставили своей целью наивысшую объективность, что в их излюбленной формуле — «как я вижу» — главное ударение падало на «вижу», на фиксацию объективных признаков видимости... Напротив, во второй стадии развития импрессионизма... центр тяжести падает на «я», «как Я вижу», на независимое, произвольное, субъективное истолкование художником натуры» [10; 21-22].

Импрессионизму свойственен и обобщенный взгляд на жизненный поток, воспринятый в единстве и одновременно в многообразии и изменчивости, а следовательно, принципиально новое отношение к случайному и «незначительному». Импрессионистический мировоззренческий идеал не порывает с эмоциональным отношением к видимому миру и не апеллирует к невидимому, что существенно отличает его от мировоззрения символизма и сближает с реализмом. Но в отличие от последнего он акцентирует внимание на эмоциональном отношении к нетипическому — неповторимому, эфемерному, мимолетному. Для импрессионистической картины характерна эфемеризация вещей, которая, по мысли В.П. Бранского, выражается в их своеобразной диффузии. «Последняя заключается в устремлении в вещах к нулю всего устойчивого и повторяющегося и оставлении изменчивого и неповторимого. В результате вещи приобретают «зыбкость» и «шаткость» [9; 49], заставляя вспомнить о буддийском понятии эфемерности всего сущего.

Некоторые исследователи связывали возникновение импрессионизма с философией жизни, идеалом познания которой является непосредственное переживание событий.

Складывается совсем иной тип установки мышления — «монизм постепенных переходов» [9; 50]: не охватывать взглядом целого, сосредотачивая группы явлений вокруг какого-либо центра, а постепенно переходить от одного к другому. Это уточненное мышление позволяет показать объект в различном освещении и продемонстрировать в тончайших нюансах. Примером могут служить философские концепции Зиммеля, Риккерта, Ницше.

Новый тип мышления позволяет увидеть красоту в простых вещах, что ведет к эстетизации окружающей действительности, характерной, прежде всего, для дальневосточной художественной традиции. Согласно последней, красота может быть глубоко скрыта. С этой точки зрения, Ренуар поступает, как мастер японской живописи, утверждая: «Если я составляю букет с намерением написать его, я берусь писать ту его сторону, о которой не заботился при составлении» [11; 67]. Сложившийся в японской культуре своеобразный культ красоты имеет более древние, чем буддизм, корни и восходит к синтоистскому преклонению перед совершенством мира. Анимизм синто, обогатившийся идеями даосизма и буддизма, способствовал развитию «бессознательно-художественного» отношения к природе [9; 64]. «Тотальная эстетизация окружающей действительности, характерная для японского искусства, приводит к утверждению красоты в незаметном, обыденном. Эта особенность находит отклик в «размывании» импрессионистами традиционных границ жанров, их смешении и неизменной популярности бытового жанра» [9; 62]. Кроме того, для художника-импрессиониста красота представляет не только эстетическую, но и этическую ценность, что вновь позволяет провести параллель с дальневосточной традицией, характерным принципом которой являлось слияние морально-этической и эстетической сфер.

Противостояние академического искусства и нового течения особо высвечивает проблему «человек и природа». В отличие от характерного для Нового времени стремления покорить природу и использовать ее в своих целях, восходящего к европейской рационалистической доктрине, в импрессионизме утверждается новое отношение к миру и человеку, близкое к художественной традиции Востока. Основным принципом последней является единство человека

и природы, космоса. С древнейших времен существовало представление об изоморфности человека (микрокосма) и вселенной (макрокосма). Основой единства было то, что образ человека проецировался на вселенную во всех ее ипостасях [12; 80]. Импрессионисты же, «объясняя мир, приходят к вселенскому одушевлению (панпсихизму)...» [13; 43]. По мнению В.А. Леняшина, они первыми приблизились к другой реальности, «где вещи раскрываются в своей подлинности; за пейзажем ощущается природа, за природой — мир, за миром — надмирное» [14; 58-59].

Еще одним общим свойством искусства дзен и импрессионизма является «раскрытие объекта..., как одной из фигур, включенной в общую структуру мира, который подчинен вселенскому ритму» [9; 65]. В дальневосточной культуре в этом проявляется философская установка, согласно которой в мире существуют всеобщая связь, взаимораскрываемость, взаимопереход понятий — «одно во всем и все в одном», единство неизменного (фуэки) и изменчивого (рюко), всеобщая гармония (ва), «которая мыслится как единство разного, равновесие внутреннего и внешнего, ...природного и рукотворного, ин и е» [15; 66]*.

В качестве примера реализации ва, можно привести «Тридцать шесть видов Фудзи» Хокусаё (1823-1831 гг.), в которых природа и жизнь человека представлены как единый процесс во всем многообразии проявлений. В западной художественной культуре к принципу серийности изображения прибегали Э. Дега («Балерины»), К. Писсарро («Бульвары»), но начало осознанному и систематическому созданию больших серий полотен было положено, конечно же, Моне еще в 70-е гг. XIX в. в его работах «Вокзал Сен-Лазар». Наиболее полно принцип серийности применен в его творчестве 1880-1890-х гг. в сериях: «Стога» (1888-1891 гг.; более 20 полотен), «Тополя» (1891; около 20 работ) и «Руанский Собор» (1892-1894 гг.; около 50 произведений).

В своих письмах 1895 г. Писсарро настоятельно рекомендовал своему сыну обязательно посмотреть «Соборы» все вместе. «Я нахожу в них великолепное единство, к которому и сам так стремлюсь» [9; 68]. Серия, несмотря на множество разнообразных элементов, едина. Каждое ее полотно внутренне родственно другому, проникает в другое, и все части сливаются в целое.

Самая грандиозная серия Моне «Нимфеи» (1898-1926 гг.) посвящена любимому цветку мастера — водяной лилии, который с точки зрения буддизма является символом «ясности сознания, вырастающим из грязи невежества» [6; 24]. Общие для всего Востока темы включают концепции о вечности и неизбежности. Существенную же часть буддизма составляет идея о том, что жизнь — это этап неумолимого процесса, ведущего к окончательному перерождению — нирване. Жаклин Баас видит в главном детище Моне соединение двух буддийских понятий временности (мимолетности) и перерождения, поскольку жизненный цикл водяной лилии — это цикл возрождения [6; 24]. Джеффрой находит в «Нимфеях» «высшее значение искусства Моне: его обожание Вселенной, заканчивающееся пантеистическим и буддийским созерцанием, доводящим его мечту о форме и цвете почти до растворения его индивидуальности в вечной нирване вещей, одновременно меняющихся и неизменных» [16].

* * «Ин — е» — японское название китайских понятий «инь — ян».

Таким образом, импрессионистическая картина отражает новое для европейской традиции мировосприятие и иную, отличную от главенствующих позитивизма и рационализма, философию, во многих отношениях близкую к японской эстетике и философской (буддистской) традиции. Это проявляется в смещении фокуса внимания на случайное и нетипическое (эфемерное), в утверждении красоты в обыденном (эстетизации действительности) и наделении ее этической ценностью, в новом отношении к человеку и природе, основанному на идее единства мира, всеобщей связи и гармонии, которая наряду с буддийскими понятиями временности (мимолетности) и перерождения находит свое воплощение в сериях Моне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов М. Поэтика импрессионизма // Французская живопись втор. пол. XIX века и современная ей художественная культура: М-лы научн. конф. (1971). М.: Советский художник, 1972. С. 88-104.
2. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. 299 с.
3. Кузнецова Е.А. Эстетика импрессионизма // Вестник Моск. ун-та, 2000. № 2. С. 83-90.
4. Трусова П.А. Проблема классической традиции в искусстве и художественной жизни Франции на рубеже XIX-XX веков: Автореф. дисс. ... канд. искус. М., 2009. 41 с.
5. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX-начало XX века. М.: Наука, 1987. 320 с.
6. Baas, J. Smile of the Buddha. Eastern philosophy and Western Art from Monet to today. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005. 294 с.
7. Кочик О. Импрессионизм // Западноевропейское искусство второй половины XIX века: Сб. статей. М.: Искусство, 1975. С. 17-37.
8. Бранский В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 1999. 704 с.
9. Мартышкина Т.Н. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение / Диссертация... кандидата культурологии. Нижневартовск, 2008. 157 с.
10. Виппер Б. Клод Моне // Французская живопись втор. пол. XIX века и современная ей художественная культура. М-лы научн. конф. (1971). М.: Советский художник, 1972. 20-29 с.
11. Матисс А. Заметки живописца. СПб.: Азбука, 2001. 640 с.
12. Человек и природа в духовной культуре Востока. М.: ИВ РАН: Крафт +, 2004. 573 с.
13. Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. М.: Изогиз, 1935. 180 с.
14. Ляняшин В.А. «...Из времени в вечность»: импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма // Русский импрессионизм. Живопись из собрания русского музея. СПб., 2002. С. 43-60.
15. Щедрина Г.К. Эстетическая мысль и традиционная художественная культура Японии // Культура и мировоззрение: методологические и методические вопросы: сб. науч. тр. СПб., 1994. С. 62-76.
16. Geffroy, G. Claude Monet: Sa vie, son temps, son oeuvre. Paris: Cres, 1922. P.5.