

© Л.В. КУЗНЕЦОВА

laravk@inbox.ru, luckywk@gmail.com

УДК 18

### **ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ**

*АННОТАЦИЯ. Развивая тему исследования «Философия» импрессионистической картины», статья фокусируется на таком основополагающем ее аспекте как проблема пространства и времени. Новизна и цель данного исследования заключается в попытке поиска истоков пространственно-временной концепции импрессионистической картины в рамках двух философских систем: западноевропейской и дальневосточной (японской).*

*Результаты исследования подтверждают предположение о том, что в категориях импрессионистического пространства и времени отражается новое для европейской традиции, преодолевающее позитивистскую ограниченность эпохи, мировосприятие. Пространственно-временная концепция импрессионистов оказывается более близкой к японскому мировидению и философской (дзэн-буддистской) традиции как с точки зрения цели и выбора художественных средств, так и взаимоотношений пространств картины, художника и зрителя. Рассмотренные данные позволяют прийти к выводу о том, что от принятой в западноевропейской традиции стабильности бытия импрессионисты впервые переходят к нестабильной предметно-временной концепции, утверждая непрерывность взаимодействия категорий пространства и времени и доминанту последней.*

*SUMMARY. Exploring the «Philosophy» of an Impressionistic Painting field of research, the paper focuses on such kind of fundamental aspect as a problem of space and time. Novelty and objective of this research is in attempt to find an origin of the space-time concept of an impressionistic painting within the framework of two philosophical systems: West European and Far Eastern (Japanese).*

*Research results substantiate our assumption that the category of impressionistic time and space reflects new for European tradition mentality, breaking through positivist limits of the age. Space-time concept of impressionists happens to be closer to Japanese world perception and philosophical tradition (Zen Buddhism) in respect to its aims and choice of artistic devices, as well as interrelations between spaces of a picture, artist and spectator. Reviewed sources make it possible to conclude that impressionists for the first time ever transfer from the European tradition of existential consistency towards an unstable subject-temporal concept, confirming continuous cooperation between categories of space and time, and dominance of the latter*

*КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Пространство импрессионистической картины, предметно-временная концепция французских импрессионистов, К. Моне, крайний позитивизм (субъективизм и сенсуализм), дзэн-буддизм.*

*KEY WORDS. Space of an impressionistic painting, subject-temporal concept of French impressionists, C. Monet, extreme positivism (subjectivism and sensualism), Zen Buddhism.*

Импрессионизм развивался в эпоху общекультурного кризиса западноевропейской цивилизации. Как часть «антипозитивистской реакции», проявившейся «поначалу в философской мысли, а затем в <...> художественной жизни» [1; 26], он был своего рода «ответом» на засилье позитивизма и многовекового диктата *ratio* [2; 115-116]. Новое мировосприятие отразилось в созданной им импрессионистической картине и, прежде всего, в одном из главных ее компонентов — построении пространства. По мнению А. Якимовича, именно картинное пространство способно выражать коренные представления эпохи и культуры [3; 6]. В случае же импрессионистической картины не менее важна и категория времени, а также их взаимоотношения. Попытка отыскать философские основы пространственно-временной концепции импрессионистической картины в рамках двух систем: западноевропейской и дальневосточной (японской) составляет новизну данного исследования.

Согласно М. Дворжаку, произведения искусства по своей природе несут в себе специфически концентрированное выражение общей духовной ориентации эпохи. Он вводит понятие «позднеантичный импрессионизм», для которого характерны следующие пространственные характеристики: «ощутимое, пластически трехмерное почти полностью устраняется. Фигуры кажутся возникающими — подобно теням или привидениям — откуда-то из окружающего, из неограниченного — неоформленного свободного пространства» [4; 22-23].

Достаточно широко трактует понятие импрессионистического пространства П.А. Флоренский, связывая импрессионизм, прежде всего, с философским «фоном». По его мнению, свойственный живописи вообще, и в первую очередь импрессионистической, осязательный подход к организации пространства с помощью не линий, а точек-мазков, и, следовательно, цветовых пятен и далее фактур можно обнаружить еще в творчестве Тинторетто, Эль Греко, отчасти Рембрандта, Делакруа. «Все это стремится дать цветную среду, пассивную, несвязную, лишённую конструкции и потому по вялости своей легко подчиняемую композиции. <...> Это пространство Декарта, сплошь заполненное бесчисленными частями материи, с которой оно <...> всецело отождествляется» [5; 29]. От теории Рене Декарта для понимания импрессионистического пространства отталкивался и Ортега-и-Гассет.

В эссе «О точке зрения в искусстве» он рассматривал импрессионизм как своеобразную кульминацию развития западноевропейской художественной культуры, начавшегося в XVII в. с творческого метода Веласкеса в искусстве и с рационализма Декарта в философии. XVII в. — эпоха «зарождения живописи пустого пространства. Философия во власти Декарта. <...> На первый метафизический план выступает единственная субстанция — полая, бестелесная, своеобразная метафизическая пустота, наделяемая отныне магической силой созидания. Лишь пространство реально для Декарта, как пустота — для Веласкеса» [6; 201-202].

Своеобразным культурным аналогом импрессионизма в философии Ортега-и-Гассет считает крайний позитивизм (субъективизм и сенсуализм). «За два последующих века субъективизм набирает силу, и к 1880 году, когда импрессионисты принялись фиксировать на полотнах чистые ощущения, философы — представители крайнего позитивизма свели к чистым ощущениям всю универсальную реальность» [6; 202].

Импрессионисты избрали боковое видение, то есть видение «краешком глаза», при котором от предметов из-за их раздробленности почти ничего не остается. «Вместо вещи — впечатление, то есть совокупность ощущений», иными словами, субъективных состояний, «через которые или посредством которых эти вещи» художнику «явлены» [6; 198]. Таким образом, искусство сосредотачивается на субъекте, а точка зрения располагается в нем самом.

Как это сказывается на живописном пространстве? Оно дематериализуется. «Пустота исчезает», на первый план выходит «фон веласкесовской пустоты <...>». Живопись стремится стать плоской, как само живописное полотно. Любые отголоски былой телесности и осязаемости бесследно исчезают» [6; 198].

Ортега-и-Гассету удалось найти европейские корни, как в живописи, так и в философии, появления в импрессионистической картине плоскостности. Более же традиционный для искусствоведения взгляд связывает ее с влиянием японской художественной традиции, хотя согласно последней пустота и плоскостность имеют религиозный смысл и выполняют важную художественную функцию.

Пустой фон живописи суми-э следовало понимать «как беспредельное пространство — весь космос, в котором нет пустоты» [7; 86]. Все элементы за пределами зримого должны были связываться воедино сознанием зрителя, как требовало учение дзэн. В отличие от других школ традиционного буддизма, оно представляло собой «путь, ведущий — посредством медитации и концентрации на мельчайших деталях повседневности — к озарению (сатори)» [7; 84]. Для медитации использовался любой помогающий ускорить процесс осознания предмет, например, всего шесть плодов хурмы, предоставляя возможность верующему самому свободно интерпретировать и анализировать изображение [8; 28]. Но ведь это, по сути, является одним из основных постулатов импрессионизма!

Искусство дзэн предназначалось для пробуждения, активизации духовного роста верующего, поэтому работы его мастеров опирались в основном на указание и намек, требуя от верующего приложить собственные усилия в достижении личного просветления. Незавершенный фрагмент или пустота включались в произведение, «чтобы зритель интуитивно завершил замысел автора, непринужденно воспринял и дополнил его форму и композицию <...>. В этой установке дзэн на «озарение» любое произведение искусства ценно лишь постольку, поскольку оно передает жизнь — вечно не завершенную, разорванную, как недорисованный круг, едва читаемую, как последние штрихи почти высохшей кисти, поймавшей настроение и эфемерность в едва заметных очертаниях...» [7; 84].

Незавершенность произведения — это та особенность импрессионистической живописи, к которой художники пришли сознательно. Импрессионистическая картина оставляла ощущение непосредственности, незавершенности и недосказанности и, как свиток японского мастера, требовала от зрителя максимально активной позиции. При этом, как в произведениях японского искусства, человек, рассматривающий картину, вовлекался в ее пространство. Разворачивая свиток на полу, мастер и зритель смотрели на него сверху вниз и становились участниками изображения, сливались с его ритмом.

Справедливости ради следует заметить, что открытость пространства встречалась и в западноевропейском ренессансном и классическом искусстве. В качестве примеров такого «ожидającego» пространства [3; 7] можно назвать по-

лотна Рафаэля, Жана Фуке, Пуссена. «Более активное, захватывающее или втягивающее в себя пространство» [3; 7] было характерно для произведений эпохи барокко. Однако во взаимоотношениях творца и воспринимающего его творение человека с открытыми пространствами западноевропейского и японского произведений искусства существовала принципиальная разница. В отличие от внутренней позиции художника и зрителя по отношению к пространству полотна, свойственных японской художественной традиции, европейские живописец и зритель занимали внешнюю (наружную) позицию, противопоставляя себя пространству картины. Художник являлся ее смысловым центром (за счет применения линейной перспективы, трех планов композиции), воплощая новоевропейскую концепцию господства человека над окружающей средой, зритель — в большей или меньшей степени заинтересованным, иногда сопереживающим, но все-таки наблюдателем со стороны.

Импрессионизм стал финалом антропоморфной и антропоцентрической картины мира [9; 31]. В отличие от характерной для Ренессанса передачи бесконечно протяженного пространства в его полноте, представителей нового течения интересовало изображение неглубоких интерьеров и близких пространств, что неизбежно привело их к обращению к аксонометрической перспективе. Следует отметить, что подобное видение было характерно как для дальневосточной традиции (косая или изометрически-угловая перспектива [10; 114] японских гравюр), так и в определенные периоды для европейской (аксонометрии античности, средневековья и проторенессанса). Импрессионист, «оттолкнувшись от исходно общего для них аксонометрического видения» [10; 114], создает нечто свое, исходя из собственного взгляда на мир, брошенного человеком из толпы, «из-за спины соседа» [11; 26].

Это взгляд горожанина, в котором отражаются присущие городской культуре обилие и калейдоскопичность впечатлений, «динамичность жизни, повышенная восприимчивость и чуткость к изменениям, скорость передвижения с помощью новых транспортных средств, пестрота и яркость одежд» [12; 80-81]. Импрессионистическое полотно — «это кусок мира, схваченный на лету и лишь упорядоченный художником» [11; 26], это фрагмент «более широкого природного целого» [12; 79], что близко японскому мировидению. Искусство дальневосточных мастеров и молодых французских художников объединяла общая цель — отражение жизни в ее постоянной изменчивости и динамике, что делало закономерным частое обращение импрессионистов в пространственных построениях к композиционному арсеналу японской гравюры укие-э: фрагментарности, технике среза, «*pars pro toto*» и т.д. Отказ от прямолинейной перспективы с фиксированной точкой зрения, привел молодых художников к японской множественности точек зрения, а слом ренессансной концепции «устойчивого фронтального пространства с человеком в центре» [10; 112] — к формированию импрессионистической концепции неустойчивого пространства. Импрессионистическое полотно утрачивает традиционную для нововременного западноевропейского искусства глубинность, вернее его глубина, как будто меня направление, опрокидывается на плоскость, создавая близкий средневековому европейскому искусству «эффект ориентации картины изнутри наружу» [10; 114]. Прямая перспектива деформируется, «будто обращая свои силы вспять — к передней плоскости холста далее в реальное, картине принадлежащее про-

странство, то есть не от зрителя, а на зрителя» [13; 132]. Одним из излюбленных эффектов, использовавшихся импрессионистами для этих целей, было «вздыбившееся» и «выворачивающееся из глубины пространство» [12; 94]. Они нередко прибегали и к максимальному приближению фигур к самой границе картинной плоскости, что вызывало ощущение их возможного выхода за ее пределы. Таким образом, импрессионисты пришли к свойственной японской художественной традиции разомкнутости пространства полотна и, как следствие, к вовлеченности в него зрителя.

Проблема импрессионистического пространства полностью может быть осмыслена только в соотношении с проблемой времени.

В классических картинах, даже динамичных по композиции, мгновенное изображалось как «вечно длящееся» [14; 40], что являлось эстетическим воплощением рационализма. Импрессионисты же пытались достичь эффекта мимолетности.

В стремлении передать, зафиксировать на полотне быстротекучесть времени они не были в западноевропейской традиции первыми. Аналогичную задачу решал в предыдущем столетии Ватто. Но, в отличие от непрерывного характера его течения у импрессионистов, время в полотнах Ватто дискретно. Сравнивая одно из произведений художника с «Балом в Мулен де ла Галетт», И.Е. Данилова приходит к выводу о том, что Ватто, оставаясь неподвижным, «наблюдает за потоком времени», в то время, как «Ренуар сам находится во временном потоке» [14; 66]. Таким образом, динамика импрессионистической картины выражается не через изображения движения какого-либо объекта, как в классической картине, а «через динамику внешней по отношению к нему среды — пространства картины как таковой, пространства художника и зрителя» [12; 87]. То же самое можно сказать и о предмете изображения. Покоящийся или как неизменное целое перемещающийся в пространстве классического полотна, в импрессионистической картине предмет сливается «с временным потоком» и меняет «в нем свои обличья» [12; 91]. А поскольку средством фиксации временного потока на полотнах Ренуара, Моне и других импрессионистов является движение света, то само пространство становится зыбким, как «съедаемые» туманными дымками, световой игрой дали у Моне» [15; 161].

В проецировании временных характеристик на пространственные, Б.Р. Виппер видит одну из основных тенденций живописи XIX века. По его мнению, метод получил свое теоретическое обоснование у Делакруа, а наивысшего выражения достиг в творчестве французских импрессионистов, для которых быстрота и одновременность восприятия служили гарантией оптического единства картины [16; 254]. Более того, Виппер приходит к выводу о том, что в концепции нового течения осуществилась победа времени над пространством [17; 21], о чем свидетельствуют, например, импрессионистические серии. «Проявления ее можно обнаружить в своеобразной «затушеванности» в пространствах Моне третьего и подчеркнутости четвертого измерения — не в глубине пространства, а в его текучести, непрерывной изменчивости, увлечении не предметом, а его «временными оболочками» [12; 89].

Разрабатывая проблему импрессионистического времени, В.Н. Прокофьев приходит к выводу о том, что импрессионистов интересует время не в его «дискретном развертывании» [18; 394], не «мгновение», а «переход <...> из одной

временной точки в другую» [13; 120], другими словами, процесс перевоплощения одного мгновения в другое, что свидетельствует об общности установок импрессионизма и живописи суми-э.

Таким образом, в категориях импрессионистического пространства и времени отражается новое для европейской традиции, преодолевающее позитивистскую ограниченность эпохи, мировосприятие. Несмотря на возможность обнаружить истоки некоторых пространственных (пустота, плоскостность, открытость, аксонометрическая перспектива) и временных (быстротекучесть, непрерывность) характеристик в философской и художественной традициях Западной Европы, пространственно-временная концепция импрессионистической картины оказывается во многих отношениях более близкой к японскому мировидению и философской (дзэн-буддистской) традиции.

Для достижения общей с японскими мастерами цели — отражения жизни в ее постоянной изменчивости и динамике, как фрагмента природного целого, — импрессионисты не только прибегают к арсеналу художественных средств (прежде всего, композиционных приемов) японской гравюры, но и перенимают взаимоотношения пространств картины, художника и зрителя.

От принятой в западноевропейской традиции стабильности бытия импрессионисты впервые переходят к японской множественности точек зрения и нестабильной предметно-временной концепции: неустойчивому разомкнутому пространству (зачастую зыбкому у Моне) с эффектом опрокидывания из глубины наружу, непрерывному процессу перевоплощения одного мгновения в другое, слиянию художника и предмета изображения с временным потоком и к использованию движения света, как средства фиксации последнего. Своими полотнами художники-новаторы утверждают непрерывность взаимодействия категорий пространства и времени и доминанту последней, о чем свидетельствуют серии Моне.

Таким образом, импрессионизм преодолевает ренессансные традиции в понимании пространственно-временных отношений и формирует художественную парадигму уже нового века — двадцатого.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Трусова П.А. Проблема классической традиции в искусстве и художественной жизни Франции на рубеже XIX — XX веков: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 41 с.
2. Кузнецова Л.В. «Философия» импрессионистической картины // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 10. Серия «Философия». С. 115-120.
3. Якимович А. О построении пространства в современной картине // Пространство картины: Сб. статей / Сост. Н.О. Тамручи. М.: Советский художник, 1989. 368 с.
4. Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Академический проект, 2001. 336 с.
5. Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1. С. 25-29.
6. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 186-203.
7. Делэ Н. Япония вечная / Пер. с фр. С. Балашовой. М.: АСТ: Астрель, 2006. 160 с.
8. Фишер Р.Е. Искусство буддизма. М.: Слово, 2001. 224 с.

9. Филиппов В.А. Импрессионизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. 320 с.
10. Прокофьев В.Н. Пространство в живописи Дега // Советское искусствознание '82. Вып. 2 (17): Сб. стат. М.: Советский художник, 1984. С. 102-119.
11. Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1971. 304 с.
12. Мартышкина Т.Н. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение. Дисс. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 2008. 157 с.
13. Прокофьев В.Н. Статьи разных лет. М.: Республика, 1985. 178 с.
14. Данилова И.Е. Судьба картины в европейской живописи. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. 294 с.
15. Прокофьев В.Н. Постимпрессионизм. М.: Искусство, 1973. 216 с.
16. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. 368 с.
17. Виппер Б. Клод Моне // Французская живопись втор. пол. XIX века и современная ей художественная культура: М-лы науч. конф-и (1971). Москва: Советский художник, 1972. С. 20-29.
18. Бранский В.П. Искусство и философия: роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 1999. 704 с.

## REFERENCES

1. Trusova, P.A. *Problema klassicheskoj tradicii v iskusstve i hudozhestvennoj zhizni Francii na rubezhe XIX — XX vekov* (Avtoref. diss. kand.) [The Problem of Classical Tradition in Art and Artistic Life of France at the turn of XX century (Cand. Diss. thesis). Moscow, 2009. 41 p. (in Russian).
2. Kuznecova, L.V. «Philosophy» impressionist paintings. *Tyumen State University Herald — Vestnik Tjumenskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2012. № 10. Issue «Philosophy». Pp. 115-120.
3. Jakimovich, A. On Space Construction in a Modern Painting // *Prostranstvo kartiny: Sb. statej* [Space of a Painting: Collection of articles] / Ed. by N.O. Tamruchi. Moscow, 1989. 368 p. (in Russian).
4. Dvořák, M. *Istorija iskusstva kak istorija duha* [Art History as the History of Ideas]. St-Petersburg, 2001. 336 p. (in Russian).
5. Florenskij, P.A. Analysis of Spatiality in Paintings and Graphic Works. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR — Decorative Art of the USSR*. 1982. № 1. Pp. 25-29. (in Russian).
6. Ortega y Gasset, J. Point of View in the Arts // Ortega y Gasset, J. *Jestetika. Filosofija kul'tury* [Aesthetics. Art Philosophy]. Moscow, 1991. Pp. 186-203. (in Russian).
7. Dele, N. *Japonija vechnaja* [Japan Everlasting] / Transl. from the French by S. Balashova. Moscow, 2006. 160 p. (in Russian).
8. Fisher, R.E. *Iskusstvo buddizma* [Buddhism Art]. Moscow, 2001. 224 p. (in Russian).
9. Filippov, V.A. *Impressionizm v russskoj zhivopisi* [Impressionism in Russian Paintings]. Moscow, 2003. 320 p. (in Russian).
10. Prokof'ev, V.N. Space in Degas' Paintings // *Sovetskoe iskusstvoznanie '82* [Soviet Art History'82]. Issue 2 (17): Collected works. Moscow, 1984. Pp. 102-119. (in Russian).
11. Edgar Degas. *Pis'ma. Vospominanija sovremennikov* [Letters. Contemporary memoirs]. Moscow, 1971. 304 p. (in Russian).
12. Martyshkina, T.N. *Impressionisticheskoe mirovozzrenie v zapadnoevropejskoj kul'ture XIX veka: istoki, sushhnost' i znachenie* (diss. kand.). [Impressionistic World Perception in West European Culture of the XIX<sup>th</sup> century: origin, matter and meaning (Cand. Diss.). Nizhnevartovsk, 2008. 157 p. (in Russian).
13. Prokof'ev, V.N. *Stat'i raznyh let* [Works of Various Years]. Moscow, 1985. 178 p.

14. Danilova, I.E. *Sud'ba kartiny v evropejskoj zhivopisi* [Life of a Painting in the European Art]. St-Petersburg, 2005. 294 p. (in Russian).
15. Prokof'ev, V.N. *Postimpressionizm* [Post Impressionism]. Moscow, 1973. 216 p.
16. Vipper, B.R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Arts]. Moscow, 2004. 368 p. (in Russian).
17. Vipper B. Claude Monet [Klod Mone]. *Francuzskaja zhivopis' vtor. pol. XIX veka i sovremennaja ej hudozhestvennaja kul'tura: M-ly nauch. konf-i (1971)* (French Paining of the second half of the XIX<sup>th</sup> century and contemporary culture: proceedings of the scientific conference. 1971). Moscow, 1972. Pp. 20-29. (in Russian).
18. Branskij, V.P. *Iskusstvo i filosofija: rol' filosofii v formirovanii i vosprijatii hudozhestvennogo proizvedenija na primere istorii zhivopisi* [Art and Philosophy: Role of Philosophy in a Piece of Art Forming and Perception as exemplified by Painting History]. Kaliningrad, 1999. 704 p. (in Russian).