

ИМПРЕССИОНИЗМ

Н.П. Копцева, К.В. Резникова

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЬБЕРА-ШАРЛЯ ЛЕБУРА («руанская школа» французского импрессионизма)

Аннотация. Предмет исследования — концептуальные основы и художественные идеи французского импрессиониста Альбера-Шарля Лебура, представителя «руанской школы» французского импрессионизма, работающего в жанре пейзажа. Импрессионизм в живописи и других видах искусств проявил новую парадигму европейской культуры, связанную с представленностью субъекта и его деятельности в реализованных результатах этой деятельности. Философия импрессионизма, проявленная в творчестве Альбера-Шарля Лебура, связана не только с содержанием его художественных идей, но и с особой живописной техникой, которая визуализирует процесс создания художественного образа самим живописцем, творцом произведения искусства. В статье представлен результат философско-искусствоведческого анализа трех произведений Альбера-Шарля Лебура, раскрыта связь его художественного мышления с базовыми философскими идеями, репрезентирующими изменения парадигмы культуры. Основной метод — философско-искусствоведческий анализ, разработанный Д.В. Пивоваровым, В.И. Жуковским и апробированный в ряде научных работ Н.П. Копцевой, А.А. Семеновой, К.В. Резниковой и другими исследователями.

Применен концептуальный анализ, использованы элементы историко-философского исследования.

1. Предложена гипотеза о том, что импрессионизм впервые в европейских художественных и интеллектуальных практиках проявил новую парадигму, связанную с преодолением различия внутренней для человека и внешней ему реальности, с открытием художественной формы для выражения изначальной и универсальной целостности, данной в прямом опыте и разделяемой в психической реальности на внешнее и внутреннее измерение.

2. Сделано искусствоведческое описание трех картин великого французского импрессиониста Альбера-Шарля Лебура: «Снег в Оверне», «Берега Сены», «Две лодки в лучах руанского солнца», выявлены базовые художественные идеи этих трех картин.

3. Обнаружена глубокая концептуальная связь трех картин Альбера-Шарля Лебура, с одной стороны, и художественного буддизма и художественного психологизма (как культовых концепций европейской интеллектуальной жизни накануне Первой мировой войны). Показано, что импрессионистические пейзажи этого художника конструируют и транслируют сильнейшие визуальные впечатления, моделирующие не только визуальную реальность, но и целостную психофизическую реальность, включая процесс осознания непосредственного потока визуальных ощущений, создавшего и поддерживающего это сильнейшее впечатление.

Ключевые слова: философия искусства, культурные исследования, художественные исследования, импрессионизм, Альбер-Шарль Лебур, руанская школа, художественное мышление, визуальное мышление, Эрнст Мах, философско-искусствоведческий метод.

Введение в проблему

«L'oeuvre de Albert Lebourg, c'est en effet sa vie. Il n'a vécu que pour son art. En dehors des affections, qui tiennent une si grande place dans son existence, car il n'est pas de Coeur plus aimant, d'ami plus fidele, l'amour de son art a été, comme tous les amours, la joie et la torture de sa vie», — так определил французский искусствовед Leoncy Benedite внутреннее мировоззрение Альбера-Шарля Лебура (1849–1928)¹, великого художника, представителя и главы руанской школы импрессионизма, признанного мастера импрессионистического пейзажа. Творчество А. Лебура исследовали французские искусствоведы Leoncy Benedite, Roger Marx², Samuel Frere³, Francous Lespinasse⁴. Среди российских искусствоведов нет отдельных монографий, полностью посвященных его творчеству. Можно указать коллективную монографию «Мировое искусство. Импрессионизм»⁵, где живописи Альбера Лебура посвящено несколько страниц. Данная статья ставит целью не только более детально открыть для российских читателей и любителей живописи импрессионизма, но и разобраться в изменении парадигмы художественного мышления, которое происходит вместе с появлением художественного движения, художественного стиля «импрессионизм». Родиной импрессионизма была Франция, очень быстро из сферы изобразительного искусства импрессионизм приходит в музыку, литературу, скульптуру. В настоящее время импрессионизм является живым художественным стилем, которому следуют художники не только Европы, России, но и Соединенных Штатов, Латинской Америки, Канады, стран Азиатско-Тихоокеанского региона, Австралии. Следуя идее о единстве искусства, религии и философии, которые суть различные проявления квинтэссенции эпохи, имеющие либо чувственную (искусство), либо психологическую (религия), либо логико-понятийную (философия) формы, следует признать следующее.

¹ Leoncy Benedite. Biographie du peintre Albert Lebourg (URL: <http://www.albert-lebourg.org/albert-lebourg-biographie.html>).

² Электронный ресурс — <http://www.albert-lebourg.org/albert-lebourg-par-roger-marx.html>.

³ Электронный ресурс — <http://www.albert-lebourg.org/samuel-frere-albert-lebourg-.html>.

⁴ Электронный ресурс — <http://lesamisdelecolederouen.overblog.com/article-interview-de-fran-ois-lespinasse-69332795.html>.

⁵ Мировое искусство. Импрессионизм / Сост. И.Г. Мошин. СПб: ООО «СЗКЭО «Кристалл», 2006. С. 69–74.

Парадигма коллективного мышления, которая проявилась во второй половине XIX века с помощью появления французского импрессионизма в живописи, и сегодня, в первой трети XXI века, является господствующей. И, следовательно, обращение к анализу идейного визуального пространства произведений живописи позволит увидеть новые оттенки, новые грани, аспекты этой универсальной парадигмы

Живописное творчество Альбера Лебура составляет начало и основу так называемой «руанской» (в отличие от «парижской») школы французского импрессионизма. Хотя сам Альбер Лебур был потрясен открытиями в живописи, которые сделали Клод Моне, Эдгар Дега, Альфред Сислей, его собственная творческая жизнь протекала в постоянных странствиях, путешествиях. Он не стал постоянным жителем Парижа, хотя участвовал в нескольких выставках группы «Независимых». Для его творчества характерны пейзажи Парижа, реки Сены на промежутке от Парижа до Оверни, Руана, Нормандской земли. Он много путешествовал по Европе, жил в Швейцарии, Голландии. Он постоянно выставлял свои картины, ежегодные выставки произведений Лебура проходили в Париже с 1891 до 1914 г. В 1903 году он был награжден орденом Почетного Легиона. Сама значительная выставка его произведений в период жизни Лебура прошла в 1918 году в галерее Жоржа Пети. Начиная с 1923 года, Альбер Лебур тяжело болеет, эта тяжелая болезнь стала причиной прекращения его творчества в 1925 году и причиной смерти в 1928 г.

В настоящее время интерес к творчеству Альбера Лебура постоянно растет. В 2009–2010 гг. с успехом прошла выставка его произведений под названием «Путешествие по Нормандии». Ее успех был так велик, что в 2013 г. состоялась уже две выставки его произведений: «Сена» и отдельная экспозиция внутри выставки «Импрессионисты Нормандии».

Серьезные обширные искусствоведческие исследования творчества Альбера Лебура еще впереди. В данной статье будет рассмотрена проблема философско-концептуального содержания импрессионизма, проявленного в творчестве величайшего представителя данного направления, художника-пейзажиста Альбера Лебура. В связи с этим необходимо сделать описание нескольких его произведений, которые могут быть репрезентантами 1) всего творчества Альбера Лебура; 2) французского импрессионизма конца XIX — первой трети XX вв.; 3)

импрессионизма в живописи; 4) импрессионизма в целом. Предварительный анализ живописных произведений Альбера Лебура позволил выделить следующие три работы, которые, по мнению авторов данной статьи, могут выступить такими сложными репрезентантами: 1) «Снег в Оверне» (оригинальное название «Мост через Алье в Пон-дю-Шато зимой») (1886); 2) «Берега Сены», 1889; 3) «Две лодки в лучах руанского солнца», около 1900.

Анализ и описание трех живописных произведений Альбера-Шарля Лебура

При выполнении анализа и описания живописных произведений Альбера-Шарля Лебура применялся метод, известный как философско-искусствоведческий анализ. Данный метод был создан и апробирован рядом ученых — В.И. Жуковским⁶, Д.В. Пивоваровым⁷, Н.П. Копцевой⁸, М.В. Тарасовой⁹,

⁶ Жуковский В.И. Визуальное содержание в изобразительных полотнах Андрея Поздеева // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 1. С. 124–148; Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010. 412 с.; Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Природа визуального мышления // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 1. С. 149–158; Копцева Н.П., Жуковский В.И. Художественный образ как процесс и результат игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 2. С. 226–244.

⁷ Пивоваров Д.В. Объективная и субъективная религиозность // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 2. С. 250–252; Пивоваров Д.В. Проблема синтеза основных дефиниций культуры // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 1. С. 17–22.

⁸ Копцева Н.П. Проблема творчества в фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера и современная теория изобразительного искусства // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 3. С. 338–346; Копцева Н.П. Чехов как философ: феномен «игры» и «жизнь перед лицом смерти» в его драмах // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 1. С. 22–38; Копцева Н.П., Жуковский В.И. Художественный образ как процесс и результат игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 2. С. 226–244.

⁹ Тарасова М.В., Григорьева Т.Ю. Архитектура города Красноярска как пространство социальной идентификации. Соотношение космоцентрических и социоцентрических идеалов // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 4. № 12. С. 1705–1718.

А.А. Ситниковой¹⁰, Н.Н. Пименовой¹¹, А.В. Кистовой¹², Н.Н. Середкиной¹³, Н.М. Либаковой¹⁴, Ю.С. Замараевой¹⁵, Сертаковой Е.А.¹⁶ и другими исследователями¹⁷. В течение 20 лет он успешно при-

¹⁰ Семенова А.А., Копцева Н.П. Истина как форма моделирования целостности на уровне социального бытия // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 1. С. 31–55; Семенова А.А., Сошенко М.В. Образ Сибири в творчестве художника Александра Сурикова // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 4. № 12. С. 1743–1766.

¹¹ Пименова Н.Н., Марышева А.В. Деревянное зодчество Красноярска как пространство процессов территориальной и этнокультурной идентичности // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 4. № 12. С. 1784–1793.

¹² Кистова А.В. Детское художественное образование в Красноярске // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2010. Т. 3. С. 581–592; Клыккова А.В. Иконографическое исследование произведения Поля Гогена «Карикатура на губернатора Таити Лакаскада» // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 4. С. 560–579.

¹³ Неволько Н.Н. Визуализация этнической темы в живописных и графических произведениях искусства хакасских мастеров // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. Т. 4. 2011. № 8. С. 1109–1126.

¹⁴ Либакова Н.М. Специфика и методология гендерной теории в прикладных культурных исследованиях // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 4. С. 580–586.

¹⁵ Безгодова Ю.С. Переход с материального в индексный статус художественного образа портретного живописного произведения искусства // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 3. С. 423–435.

¹⁶ Сертакова Е.А., Герасимова А.А. Формирование российской сибирской идентичности в ксилографии сибирских мастеров // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 4. № 12. С. 1719–1726.

¹⁷ Карлова О.А. Целостность трудов Н.В. Гоголя и «кричащие противоречия» в понимании его трудов // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 4. С. 533–537; Парфентьев Н.П. Деятельность мастера музыкально-письменного искусства XVI — начала XVII веков Федора Крестьянина // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 3. С. 403–414; Парфентьева Н.В. Принципы авторского художественного творчества в древнерусском музыкальном письменном искусстве XVI-XVII веков // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 2. С. 184–199; Хомушку О.М. Шаманизм как мировоззренческая основа этнокультурных традиций народов Саяно-Алтая в современном обществе // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. Т. 3. 2010. № 1. С. 94–100.

меняется для концептуального анализа произведений изобразительного искусства, архитектуры, литературы, музыки, декоративно-прикладного искусства, кинематографа. Далее будет представлен результат применения данного метода к живописным произведениям Альбера-Шарля Лебура.

1) «Снег в Оверне» (оригинальное название «Мост через Алье в Пон-дю-Шато зимой») (1886); 43,6 x 77,7 см; масло, холст; частная коллекция

На горизонтальном полотне представлен зимний ночной пейзаж. На первом плане изображена река, занимающая примерно треть пространства картины по высоте. По диагонали, выходящей из левого нижнего угла произведения, реку пересекает мощный каменный мост. За рекой изображен поднимающийся от воды под довольно большим наклоном берег, переходящий в невысокие горы. Над горами — темное небо с тучами и луной, смутно читающейся сквозь дымку. На берегу, недалеко от воды и вблизи моста расположен двухэтажный дом с двускатной крышей, обращенный к реке фасадом. Снег и лед являются одними из важнейших образов данного произведения: морозная дымка покрывает небо, делая нечеткой луну, которую к тому же окружают с двух сторон снеговые тучи; берег и горы покрыты снегом; вода в реке местами скована льдом; снег большим слоем лежит и на крыше наклоненной влево повозки, движущейся по мосту по направлению к дому на берегу, а также он лежит и на самом мосту, замедляя движение повозки.

В целом, о произведении можно говорить, что в нем практически отсутствует движение: повозка продвигается медленно из-за снега; река местами закована в лед; тучи подступают к луне, что ограничит ее видимое движение. Но если в отношении луны и реки можно говорить, что это лишь временное ограничение движения: луна выйдет из-за туч; весной растает лед и река снова обретет жизнь, — то в отношении повозки такого заключения сделать с полной уверенностью нельзя. Повозка, очевидно, продвигается к дому на берегу, дальнейшая дорога, ведущая от него, не просматривается. То есть повозка медленно движется к дому, чтобы в нем и остаться. Следует отметить, что такой вывод идет вразрез с диагональным построением композиции. Во-первых, диагональная композиция призвана придавать движение, динамику. В рассматриваемом же полотне динамике диагонали противоречит покосившаяся повозка, в которую впряжены понурые лошади, а также в целом практически без-

движность окружающего пространства. Во-вторых, диагональ, идущая от зрителя вглубь, из левого нижнего угла в правый верхний, называется «диагональю победы», что также противоречит плетущимся лошадям и масштабу постройки, в которую направляются «победители». Если продолжать отмечать несоответствия, присутствующие в полотне, нельзя умолчать контраст, возникающий между очень мощным мостом, опоры которого представлены в виде башен с конусовидными завершениями, и относительно небольшим домом на берегу. Мост и дом выглядят несоразмерными. Такой мост должен вести к крепости, к замку, а не к приземистому дому с восемью окнами.

Обнаруженные несоответствия, несоразмерности заставляют привлекать дополнительный материал, к примеру, это может быть обращение к оригинальному названию картины: «Мост через Алье в Пон-дю-Шато (Pont-du-Château) можно дословно перевести как Замковый мост (Дворцовый мост). И мост вполне соответствует всем своим видом этому названию. Но замка как такового нет. Есть лишь двухэтажный дом. Ожидания не совпадают с действительностью. Равно как не оправдывает ожидания и экипаж, движущийся по мосту, представляющему собой «диагональ победы»: это всего лишь заваливающаяся на левый бок повозка, в которую впряжены понуро бредущие лошади. Былого величия больше нет. Нет замка. Остался лишь мост. Последние движения (продвижение луны по небу, экипажа по мосту, воды в реке) и те затухают, сковываются. Очевидным становится упадок былого величия.

Собственно, во-первых, **несовпадение ожиданий с действительностью**; во-вторых, **упадок былого величия**; в-третьих, **затухание последних движений** и можно считать одними из основных характеристик представленного живописного полотна.

2) «Берега Сены», 1889; масло, холст; Музей современного искусства Страсбурга

На горизонтальном полотне представлен выполненный в коричневой гамме городской пейзаж, изображен Париж. На переднем плане по диагонали, направленной из левого нижнего угла, — набережная, на парапете которой отдыхают люди. По набережной бредет лошадь в направлении от зрителя вглубь. Второй план — светлая яркая гладь воды с дымящим пароходом на ней, движущимся относительно зрителя слева направо. Третий план (слева

направо): городские постройки, занимающие более трети пространства; мост; высокие деревья, вероятно, парк, занимающий примерно такое же количество пространства, как и городские постройки слева. Четвертый план — нечеткое изображение Эйфелевой башни в левой части полотна, а также силуэт еще одного сооружения, вероятно, собора, чуть правее центральной оси произведения. Небо затянуто плотным смогом, сквозь который едва проглядывает клонящееся к горизонту солнце.

Пространство картины разделяется на две части диагональю парапета набережной Сены. В каждой из них присутствует транспортная артерия: ближе к зрителю — это дорога и вдоль нее газон с зеленой травой; дальше от зрителя — судоходная река. Можно подробнее остановиться на рассмотрении каждой из обозначенных частей. Нижняя кромка полотна пересекает дорогу и газон, расположенный правее нее. Фактически, это и есть единственная возможность для «входа» зрителя в произведение. Направление движения зрителя поддерживается движением лошади, бредущей по дороге. Эту часть картины характеризуют такие понятия, как *праздность* (люди, сидящие на парапете), *неспешность* (бредущая лошадь). Именно в этой части представлены объекты, выбивающиеся цветом из общей коричневой гаммы. Это газон с зеленой травой и очень маленькое красное пятно — зонт в руках сидящего на парапете. Количество зелени явно мало, процент этого цветового пятна очень невелик по сравнению с общей площадью картины. Зонт расположен не горизонтально, а по диагонали; если учесть, что основная функция зонта — защита, то здесь речь может идти о защите не от атмосферных явлений, а скорее от влияния того мира, что изображен за парапетом набережной. Продолжением дороги и газона являются деревья, силуэты которых представлены на дальнем плане (стоит отметить, что силуэты деревьев оказываются выше, чем основная масса построек, расположенных на одном с деревьями плане, но в левой части произведения).

Что изображено по другую сторону парапета набережной? Это пароход, движущийся в том же направлении, что и лошадь, дым из его трубы относится в сторону Эйфелевой башни и сливается со смогом на небе. Дым вблизи башни оказывается практически той же плотности, что и сама башня. Кроме того, Эйфелева башня угадывается лишь по силуэту, высокому и тонкому, как труба. Создается впечатление, что она перенимает на себя функции

трубы, что это именно башня надымилась так много, что небо не видно из-за смога. На берегу за Сеной расположен практически монолитный слой городских построек. Вся эта часть произведения выполнена в коричневой гамме. В качестве характеризующих этот мир понятий могут выступать *«технологизированность»*: по реке движется пароход, изобретение начала XIX века; Эйфелеву башню или достраивают, или недавно достроили (поскольку годы ее возведения — 1887–1889), — *«скорость»*: расположение фактически на одном уровне бредущей лошади и парохода, движущихся в одном направлении, позволяет сравнивать их по скорости, которая оказывается на стороне второго.

Если сравнивать между собой две рассмотренные по отдельности части, можно характеризовать их как два разных настоящих: ближе к зрителю представлено *уходящее настоящее* («*прошлое настоящее*»), по другую сторону парапета набережной — *наступающее настоящее* («*будущее настоящее*»). О том, что на переднем плане изображено именно *уходящее настоящее*, указывает движущаяся в направлении от зрителя лошадь, которая может быть принята за символ уходящего времени — гужевого транспорт, который заменяется паровым, бензиновым. *Уходящее настоящее неспешно, неторопливо* (сидящие на парапете люди). Именно этому настоящему свойственна хоть и в небольшой степени, но все же *гетерогенность*, проявляющаяся, к примеру, на цветовом уровне: из общего коричневого колорита произведения выбиваются два цветовых пятна: зеленый газон и красный зонт.

Наступающее настоящее гомогенно — единым монолитом написаны городские постройки, структуры Эйфелевой башни отсутствуют, она представлена монолитным силуэтом; нет цветового разделения. Если принять в качестве характеристики этой части мира *технологизированность*, то нельзя не заметить, что она охватила уже практически весь мир: это и единый колорит, из которого выбиваются лишь два пятна; это и задымленное небо, нависшее над всем городом. О том, что за парапетом набережной изображено именно *наступающее настоящее*, прежде всего, указывает изображение парохода (паровые машины получают все большее распространение), но главное — силуэт Эйфелевой башни. Ее строительство было приурочено к открытию Всемирной выставки в честь столетия взятия Бастилии. На этой выставке страны демонстрировали свои передовые достижения, Эйфелева башня являлась одним из таковых, выпол-

няя к тому же роль маяка, указывающего, где расположилось скопление передового, остров будущего.

Если принять мир, представленный на переднем плане, за уходящее будущее, а мир за набережной — за наступающее будущее, то фигуры людей, сидящих на парапете, можно трактовать как старающихся **укрыться от нового технологизированного** мира: они отворачиваются от реки и противоположного берега, обращены к нему спинами; зонт защищает своего владельца не от атмосферных явлений, но от надвигающегося мира. В целом, **наступающее настоящее не вызывает энтузиазма** и положительных эмоций в том числе и в связи с изображенным временем суток: солнце клонится к горизонту, представлен закат, который больше коррелируется с уходящим настоящим, наступающему настоящему более бы соответствовало рассветное время. Следовательно, происходящие изменения автором воспринимаются скорее в негативном ключе, привычный образ жизни уходит, закатывается, несмотря на попытки отдельных людей защититься от наступающей технологизации, от смога будущего.

Какое место художник предлагает занять зрителю? Широкая дорога и газон, срезанные нижней кромкой произведения, представляют собой удобный путь для вхождения. Одинок бредущая по городской дороге лошадь является своего рода приглашением занять место рядом с ней, направлять ее, вести ее в сторону высоких деревьев, последнего оплота уходящей привычной жизни. Но есть и другая модель поведения, модель отношения к происходящей смене времен. Она представлена центральной частью третьего и четвертого планов: это мост через реку, за которым силуэтно изображено архитектурное строение. Эта часть произведения выделяется не только своим центральным местоположением, но и тем, что солнце светит не над уходящим настоящим, не над наступающим, а именно над центральной, связующей частью. Следует рассмотреть ее подробнее. Рядом с мостом, перед ним, изображен небольшой пароход, над которым — белое пятно дыма. За мостом — силуэт здания, вероятно, собора, судя по двум высоким башням, традиционно являющимися башнями входа. Мост, следовательно, является не только элементом, механически связывающим технологизированный берег и берег, являющийся последним оплотом привычного образа жизни; но и демонстрацией того, что **органичное соединение нового и былого, будущего и прошлого возможно**.

3) «Две лодки в лучах руанского солнца», около 1900.

На горизонтальном холсте представлен солнечный летний пейзаж. В левом нижнем углу изображен пологий берег реки с деревьями. В правом нижнем углу — река, представленная по диагонали из центральной части произведения к нижнему правому углу. За рекой — холмистый берег, на нем — деревья, одноэтажные домики. На заднем плане, за холмом, представлены высокие башни собора.

Прежде всего, обращает на себя внимание крупная черная лодка с паровым двигателем, движущаяся по реке в сторону зрителя. Река при этом изображена диагонально, в соответствии с «диагональю поражения». Собрав отдельные части художественного образа произведения (дымящая лодка, «диагональ поражения», солнечный день) и обратясь к анализу произведений «Снег в Оверне» и «Берега Сены», можно сделать заключение, что привычный образ жизни уступил все же место технологизации, которая прежде воспринималась как будущее, как еще только наступающее настоящее. В рассмотренных прежде работах был представлен или закат, или ночное время. Здесь же — яркий новый день, пришедший на смену зыбкой ситуации, представленной на полотнах «Снег в Оверне» и «Берега Сены». Зыбкость в обозначенных полотнах проявлена, например, в том, что в «Берегах Сены» изображен закат — переходное время, когда еще не ясно, каким настанет следующий день; в «Снеге в Оверне» представлен ночной пейзаж, но, во-первых, по положению луны на небе не ясно, исход это ночи или же ее начало; во-вторых, свет от луны столь ярок, что порой кажется, что это не ночной пейзаж, а дневной. Зыбкость, недосказанность могли указывать на то, что будущее в том виде, в котором оно представлено, лишь одно из ряда возможных вариантов развития, его еще можно попытаться изменить.

В «Двух лодках в лучах руанского солнца» ожидаемое, прогнозируемое в двух других работах будущее наступило со всей своей однозначностью; «диагональ победы» сменилась «диагональю поражения»; нет больше «диагонали входа», только «диагональ выхода», по которой на зрителя неминуемо надвигается символ наступившего технологизированного будущего — крупная черная лодка на паровом ходу. Высокая труба лодки перекликается с башнями собора. Того самого собора, который менее чем десятилетием раньше был воспет Клодом Моне. Практически, вертикали башен

собора заменяются вертикалью дымящей трубы: собор изображен фактически силуэтно, эфемерно, башни входа сливаются с небом, расплываются, в то время как труба лодки представлена очень четко, графично; к тому же дым, вырывающийся из трубы лодки, направлен к собору; дым сливается с облаками, растворяющими очертание соборных башен. Лодка занимает место собора. Как это возможно, становится ясно, если привлечь сравнение собора, храма с ковчегом, кораблем спасения. Тогда оба объекта будут рядоположенными, следовательно, можно говорить о том, что ковчег стал иным, видоизменился. Теперь он перевозит грузы, он стал небольшим, он может обеспечить спасение не для всех, а для избранных; причем, спасение ли? Скорее, обеспечение материального благополучия в этой жизни, а не работа по достижению Царства Божьего в будущем. Идеалы, ценности изменились.

В первом приближении может показаться, что автором в рассматриваемом произведении не предлагается никакого выхода, лишь констатация факта наступившего будущего, растворяющего былые идеалы и ценности. Но возникает вопрос, заставляющий еще раз обратиться к полотну: название работы — «**Две лодки** в лучах руанского солнца», так где же вторая лодка? Она изображена перед большой дымящей лодкой, на ее пути. Размеры лодки с трубой во много раз превосходят размеры маленькой лодки. Кажется странным называть эти столь разные средства передвижения общим словом. Маленькая лодка находится на пути большой, в опасной близости от нее. При этом изображение большой зооморфно: можно различить два глаза-иллюминатора, острый нос. То есть большая лодка не просто грозит маленькой столкновением и крушением последней, но большая лодка как живое существо способна съесть, поглотить маленькую лодку, не оставив от нее и щепки. Плачевна судьба маленькой лодки, которую можно трактовать в качестве символа уходящего прошлого, в качестве прибежища былых ценностей и идеалов (на что указывает и то, что маленькая лодка изображена в зоне отражения в воде собора). Создается ощущение, что если бы зритель искал вторую лодку еще несколько мгновений дольше, ее можно было бы уже и не найти никогда. Но несмотря на это, изображен именно момент опасной близости, а не крушения маленькой лодки от столкновения с большой. То есть хоть мизерный, но остается шанс на спасение.

Дальнейшее внимательное рассматривание маленькой лодки приводит к отмечанию факта,

что, в ней нет людей, она не занята, она брошена на волю судьбы и течения, на волю большой лодки. В это же время ближайшим объектом к зрителю является темная фигура человека, устремленного по берегу в сторону от воды. С этой фигурой зрителю проще всего себя ассоциировать. Тогда он становится даже не просто безучастным наблюдателем за крушением прежних ценностей и идеалов, но старающимся убежать от неизбежного, не видеть его. Но автор предлагает зрителю и альтернативный путь — он может попытаться занять место кормчего в маленькой лодке и предотвратить столкновение, которое обернется для нее катастрофой. Подтверждение того, что этот путь эффективен, автор также приводит, чтобы ободрить зрителя, сделавшего сложный выбор в пользу активной борьбы с превосходящими силами противника. Речь идет о **третьей** лодке, которая даже не упоминается в названии. В ней представлены двое людей. Лодка расположена позади крупной чадающей лодки, опасность ее уже миновала, лодка находится в светлой зоне спокойной воды, позади нее на берегу лишь стройные деревья, по сторонам от нее также не наблюдается опасности. Отсутствие упоминания третьей лодки в названии, а также подобие ближней к зрителю и дальней от него лодок (как по классу, так и по расположению в пространстве), могут свидетельствовать, что обе они — суть одна и та же лодка, только изображенная в двух временных точках: перед столкновением с опасностью и после чудесного спасения. Но дальняя лодка заметна отнюдь не сразу, бегущий по берегу от воды человек так и не увидит ее, не увидит выхода, предложенного автором. Только избрав для себя сложный, опасный путь, можно разглядеть, что в этом произведении он и полагается в качестве правильного.

Проведя анализ трех работ Альбера-Шарля Лебура, можно говорить, что они составляют своего рода серию, красной линией через которую проводится идея столкновения привычного мира с его устоявшимися идеалами и ценностями с новым технологизированным миром. Автор в каждой из работ представляет развитие взглядов на эту идею, от констатации упадка былого величия, несовпадения ожиданий с действительностью и затухание последнего движения; через сопоставление двух времен, двух образов жизни будто на весах моста, на одной стороне которого — технологизация и урбанизация, на другой — размеренная прежняя жизнь; к осознанию неизбежности смены времен. И все же он оставляет человеку надежду на преодо-

ление опасности, на возможность пережить слом времени и сохранить при этом истинные идеалы и ценности, что демонстрируется в работе «Две лодки в лучах руанского солнца».

Философские концепты импрессионизма

Известный российский искусствовед М. Алпатов начинает традицию исследования философских основ импрессионизма¹⁸. В контексте теории художественного образа, диалектики изобразительности и выразительности философские аспекты импрессионизма раскрывает В.И. Жуковский.¹⁹ В современной российской теории и истории импрессионизма философские основы импрессионизма непосредственно рассматривались такими исследователями как Ю.А. Грибер²⁰, Т.Н. Мартышкиной²¹, Кузнецовой Е.А.²², Астаховым О.Ю.²³, Кузнецовой Л.В.²⁴, М.Г. Дьяковой²⁵, Л.С. Черепановой, Л.В. Низьевой²⁶ и другими учеными.

В настоящее время можно выделить определенные этапы интеллектуальных практик «говоре-

ния о философии импрессионизма». До конца 90-х гг. XX в. российские исследователи философских концепций, проявленных в искусстве импрессионизма, рассматривали его появление как реакцию на позитивизм. При этом одни исследователи утверждали, что живопись импрессионизма — это яркое проявление позитивизма, поскольку художники серьезно исследовали особенности визуального восприятия, изучали научные концепции зрительной рецепции, а другие делали прямо противоположное высказывание о том, что явление импрессионизма сродни философии Ф. Ницше, других представителей «философии жизни» и что импрессионизма — это «антипозитивизм» и «антирационализм». С конца 90-х гг. XX в. интеллектуальные практики российских исследователей усложняются, анализ философских оснований импрессионизма сопровождается серьезным изучением соответствующих практик зарубежных ученых. Принимая во внимание эти практики, усложняется и становится более четким исходная установка по поводу «философии импрессионизма». Так, в статье Е.С. Черепановой и Л.В. Низьевой под «философией импрессионизма» понимается концепция австрийского мыслителя Эрнста Маха, делаются обоснованные выводы о том, что искусство импрессионизма — это художественная форма философского движения «психологизма», характерного для европейской мысли рубежа XIX и XX вв. В свою очередь Л.В. Кузнецова приводит ряд весомых аргументов для понимания воздействия философии и религии буддизма (в том числе, дзен-буддизма) на творчество импрессионистов-живописцев.

Достаточно сложный, многоплановый анализ философских эпистемологических практик, проявленных в искусстве импрессионизма, делает Ю.А. Грибер, которая рассматривает реабилитацию мифологического мировоззрения, характерного для европейских интеллектуалов рубежа XIX-XX вв. (можно в этом контексте вспомнить деятельность интеллектуалов группы «Эранос», в том числе М. Элиаде, К.-Г. Юнга, Р. Отто и многих других). Проявление этого особого интеллектуального «мифологизма» Ю.А. Грибер прослеживает в деятельности художников-импрессионистов, которые, по ее мнению, посредством художественного языка, художественных средств создают индивидуальную «мифологию художника» и в новой форме фиксируют художественный канон, переводя его в пространство психологического измерения.

В некоторых исследованиях встречается прямо противоположное понимание импрессионизма,

¹⁸ 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.

¹⁹ Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010. 412 с.

²⁰ Грибер Ю.А. Эпистемологические основания художественного творчества (На материале мифологии импрессионизма). Дисс. ... канд. филос. наук. Смоленск, 2004. 164 с.

²¹ Мартышкина Т.Н. Импрессионизм: от художественного видения к мировоззрению // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 304. С. 73–77.

²² Кузнецова Е.А. Эстетика импрессионизма // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 2000. № 2. С. 83–90.

²³ Астахов О.Ю. Импрессионизм в контексте культурно-исторической методологии П. Сорокина // Социокультурная динамика: теоретико-методологические и исторические аспекты: Материалы III межрегион. науч.-практ. семинара (Кемерово, 2–3 дек. 1999 г.) / М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии, Кемер. гос. акад. культуры и искусств; Редкол.: Г.Н. Миненко (отв. ред.) и др. Кемерово, 2001. С. 34–41.

²⁴ Кузнецова Л.В. «Философия» импрессионистической картины // Вестник Тюменского государственного университета. Философия. 2012. № 10.

²⁵ Дьякова М.Г. Импрессионизм: Философская концепция и бытие в культуре. Дисс. ... канд. культурологии. Саранск, 1998.

²⁶ Черепанова Л.С., Низьева Л.В. Феномен философии импрессионизма в Австрии на рубеже XIX-XX вв. (URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/19404/1/iuro-2013-112-04.pdf>).

связанное с феноменологией Эдмунда Гуссерля, разработка которой была связана как раз с критикой «психологизма» и с указанием на некоторые «постоянные» основы бытия и мышления, которые можно обнаружить в психологической, феноменологической и трансцендентальной редукции.

Все эти точки зрения представляются чрезвычайно интересными. Гипотеза, которая высказывается в данной научной статье, заключается в том, что искусство импрессионизма в целом и живопись импрессионизма в том числе — представляют собой чувственное явление новой мировоззренческой парадигмы, которая является господствующей в наше время. Может быть французская живопись импрессионизма «предложила» форму для первого явления новых парадигмальных концептов, может быть художники-импрессионисты смогли первыми найти чувственное выражение для них, заразительное и узнаваемое. Представляется, что импрессионизм «подарил тело» не только для самих концептов, но для художественных, интеллектуальных, иных психических практик работы с этими концептами, работы по созданию (воссозданию) и по обеспечению их присутствия среди людей. Данную гипотезу можно проверить, связав творчество Альбера-Шарля Лебура с философией импрессионизма.

Три картины Альбера-Шарля Лебура и философия импрессионизма: художественный буддизм и художественный психологизм

А. Художественный буддизм

О рецепциях буддизма и дзен-буддизма в европейской культуре XIX-первой трети XX в. сделано немало научных исследований. Концептуальная и художественная связь буддийской философии, буддийской психологии с импрессионизмом и постимпрессионизмом проявлена как в художественной критике и эстетике, так и в художественных произведениях, где «цитируются» образы, сюжеты, стили китайской, корейской и особенно японской традиционной живописи. Насколько это верно для трех картин Альбера-Шарля Лебура, описание которых было сделано ранее: 1) «Снег в Оверне» (оригинальное название «Мост через Алье в Пон-дю-Шато зимой») (1886); 2) «Берега Сены», 1889; 3) «Две лодки в лучах руанского солнца», около 1900 г.?

При первичном анализе картине «Снег в Оверне» («Мост через Алье в Пон-дю-Шато зимой») были проявлены такие художественные идеи как 1) **несовпадение ожиданий с действительностью**; 2)

упадок былого величия; в-третьих, 3) **затухание последних движений**. Даже человеку, знакомому лишь с азами буддизма, эти художественные идеи покажутся именно «буддийскими». Наверное, во второй половине XIX в. — первой трети XX в., когда на европейские языки (французский, немецкий, английский) были переведены лишь базовые философско-религиозные тексты буддизма, раскрывающие самые общие и самые первые его идеи, можно говорить о том, что европейские интеллектуалы активно осваивали эти фундаментальные и первые доктрины как нечто экзотическое, иное, свежее, вызывающее удивление перед иной, нежели западно-христианская, мудростью «Востока». «Несовпадение ожиданий с действительностью» в картине «Снег в Оверне» — это художественное воплощение истин буддизма о страданиях как основе бытия космоса, природы, всех живых существ. В первой проповеди Будда Ситтхарта Гаутама провозглашает четыре истины о том, что неудовлетворенность управляет психо-космосом. Обнаружить ее непросто. Тот, кто смог это сделать, кто смог зафиксировать момент своей неудовлетворенности, уже мудрец. Истина заключается в том, что ни радость, ни горе, ни прошлое, ни настоящее, ни будущее, ни богатство, ни нищета, ни красота или уродство, глупость или ум, — словом, «ничего из существующего» не дает живому существу покой, удовлетворенность, гармонию. Именно **несовпадение ожиданий с действительностью** — причина страданий всех живых существ, понимание этой причины — начало пути к внутренней гармонии и спокойствию.

С точки зрения философии и психологии буддизма увидеть неизбежность страданий, вечную неудовлетворенность, увидеть, как иллюзорно любое «величие» — это сделать важный шаг к обнаружению психологического состояния покоя и гармонии. Альбер-Шарль Лебур проявляет буддийскую философию страдания, иллюзорности, моментальности бытия в картине «Снег в Оверне». Об этом может свидетельствовать не только художественная философия картины, но и сам сюжет. Первичное знакомство с традиционной японской культурой, которое происходит в Европе в это время, раскрывает универсальность образа луны, ночного неба как знаков единства временного и вечного. Образ луны является каноничным для буддийского китайского и японского искусства. Это образ, который имеет канонические ассоциации, декодировка которых выступает важнейшей психологической интеллектуальной практикой в традиционной культуре

Китая и Японии. Можно предположить, что Альбер-Шарль Лебур, поддерживая новые художественные и интеллектуальные практики, формирующиеся в это время в Европе, делает это, вводя в устоявшийся художественный язык «экзотические» сюжеты, знаки, символы, образы, декодировка которых потребует от зрителя-реципиента, зрителя-мыслителя определенных когнитивных усилий. В данном контексте «экзотика» философии и психологии буддизма выступает революционной практикой для художественного мышления европейских интеллектуалов.

Вторая картина Альбера-Шарля Лебура «Берега Сены» (1899) была понята ранее как художественное проявление идеи возможности **органичного соединения нового и былого, будущего и прошлого**. Можно ли в данной идее также увидеть рецепции буддизма, как это было в первой картине «Снег в Оверне»? Несомненно. Традиционная буддийская культура (будь то Китай или Япония) относится к концепту времени иначе, чем классическая рациональная европейская философия. С одной стороны, прошлое историческое бытие в этой культуре идеализируется. «Золотой век» в традиционной культуре буддийских стран не в будущем, но в прошлом. Он уже был. Поэтому стремление к лучшим формам социального бытия — это стремление не в будущее, а в прошлое. С другой стороны, традиционные буддийские культуры базируются на идее «постоянного возвращения» матричных форм социального бытия. Выделяя различные космические и природные циклы, восточные мыслители выстраивают модель исторического времени и соответствующего ему исторического пространства как модель циклов, возвращений — через 12 лет, через 60 лет, через 720 лет и т.д. Прошлое не только **может** соединяться с будущим. В вечных повторениях одних и тех же исторических героев, исторических событий, деяний, решений протекает данное социальное бытие, в центре которого находятся сами буддийские государства.

Таким образом, традиционная буддийская доктрина исторического времени и соответствующего вечному возвращению социального бытия конкретизируется в художественном визуальном мышлении Альбера-Шарля Лебура в картине «Берега Сены» с помощью «революционного» для европейской культуры XIX в. художественного языка французского импрессионизма.

Сюжет произведения «Берега Сены», связанный с текущей рекой, не только не противоречит данной

интерпретации, но и укрепляет ее достоверность. Знак и символ реки — один из канонических знаков-символов буддийского художественного и философско-психологического образного мышления.

Третья картина «Две лодки в лучах руанского солнца» (1900) в ходе описания и анализа была «прочитана» как визуальное проявление идеи подлинного или неподлинного человеческого пути. Концепт «подлинного человеческого существования» был открыт в европейской философии модерна первой трети XX века. Трудно напрямую связать его с «первичными» идеями буддизма, которые в это время осваиваются европейскими интеллектуалами. Речь может идти о целостном концептуальном влиянии буддизма на художественные европейские практики. Идеи «пред-заданности» пути человека, его «предрешенности» рекой, тропинкой в лесу, сельской дорогой развернутся в феноменологической онтологии М. Хайдеггера чуть позже, в 1927 г. в его культовом произведении «Бытие и время». Сложная экзистенциальная диалектика собственной решимости «быть» и «заброшенности» в мир развернется в философских произведениях между первой и второй мировыми войнами. Но раньше утонченной европейской философии художественное визуальное мышление французского импрессиониста Альбера-Шарля Лебура проявит эту экзистенциальную диалектику в картине «Две лодки в лучах руанского солнца» (1900).

Б. Художественный психологизм

Психологизм — это тенденция в европейской философии первой трети XX века, связанная с активным развитием психологической науки, начиная с 60-х гг. XIX в. Психологизм как философское направление вызвал ожесточенную критику и был частично «снят» в феноменологической философии Эдмунда Гуссерля и феноменологической онтологии Мартина Хайдеггера. Психологизм был подвергнут тщательному анализу в неомарксизме и связанных с ним философских движениях. Тем не менее, этот подход не только не «исчез», но развернулся в могущественные интеллектуальные, научные, философские, художественные, политические и социальные практики, характерные для модерна и постмодерна. Психологизм породил новые антропологические, социальные, политические, культурные, правовые, лингвистические и другие исследования, выводы и открытия которых воплощены в социальном бытии с помощью социального конструирования, мягкой силы, образовательных практик и т.д.

Ярчайшим репрезентантом философии психологизма является философское творчество Эрнста Маха, австрийского физика, который философствовал по его выражению как «прохожий» или как «воскресный охотник»²⁷. В историю философии модерна Эрнст Мах вошел как автор книг «Анализ ощущений: отношение физического к психическому»²⁸, «Познание и заблуждение»²⁹, а также лекциями по философии физики, эпистемологии. Философская теория эмпириокритицизма была разработана им вместе со швейцарским философом Рихардом Авенариусом³⁰. Основой бытия Р. Авенариус и Э. Мах полагают не материю как таковую, и не трансцендентального субъекта, а опыт (эмпирию), исследование которого, полагают мыслители, — главная задача философии как науки о природе. Эмпириокритицизм продолжает движение позитивизма, связанное с отказом от метафизики как источника заблуждений для ученых. Необходим анализ способов научного познания, чтобы проверить эти способы на наличие в них метафизических аспектов и чтобы в конечном итоге «вычистить» эти метафизические утверждения. Сфера научного познания — это непрерывный поток ощущений. Ощущения — это третий мир, который целостен и существует до разделения их на мир «физический» и мир «психический». В критике опыта, полагают Э. Мах и Р. Авенариус, удастся найти целостность до ее разделения на «внешнее» и «внутреннее». Главная задача философии — это исследование конструкторов вещей как комплексов ощущений и исследование процесса научного познания как движения потока ощущений.

Огромное значение для понимания философской основы импрессионизма имеет учение Эрнста Маха об элементах, из которых состоит то, что мы впоследствии фиксируем как «вещи», «образы», «идеи» и т.д. Второе название теории Эрнста Маха — психофизика. В настоящее время в связи с исследованиями когнитивных процессов, искусственного интеллекта идеи и концепции Эрнста Маха привле-

кают всё большее внимание как физиков, так и психологов. Рассмотрим, можно ли живописные произведения Альбера-Шарля Лебура интерпретировать в духе художественного психологизма.

Альбер-Шарль Лебур и Эрнст Мах были современниками. Психофизика Маха была чрезвычайно популярна в Европе в начале XX в. Нет сомнений, что Альбер-Шарль Лебур был знаком с идеями этого мыслителя. Можно обратить внимание и на тот факт, что определенное время Лебур жил в Швейцарии, где работал соратник Э. Маха Рихард Авенариус, второй создатель психифизики-эмпириокритицизма.

Идеологами импрессионизма были братья Эжен и Жюль де Гонкуры. В своих знаменитых «Дневниках» они пишут: «Быть может, ничто не существует безотносительно, само по себе. Природа, воды, деревья, пейзаж — все это видит человек, и все это представляется: ему таким или иным в зависимости от его настроения, от его расположения духа. Бывают солнечные дни, которые кажутся пасмурными, и пасмурное небо, о котором вспоминаешь как о самом ясном на свете. Красота женщины зависит от любви, качество вина — от того, когда и где вы его пьете, подают ли его в начале или в конце обеда, после земляники или после сыра»³¹. В самом названии «импрессионизм» содержится указание на то, что сотворенная художником-импрессионистом реальность непременно содержит Я-измерение самого художника. С помощью художественного языка импрессионизма это Я-измерение художника фиксируется и предлагается зрителю-реципиенту неразрывно от тех «вещей», которые стали «домом» для этого измерения.

Элементы Эрнста Маха в художественном мышлении Альбера-Шарля Лебура приобретают форму художественного стиля импрессионизма с особым выбором сюжетов (способных сконструировать максимально сильное впечатление как у художника, так и у его зрителя), с особым способом наложения красок на холст (использование чистых цветов и отдельного мазка, когда оптическое соединение чистых цветов в сложную композицию происходит в психической реальности зрителя), особым (значимым) соотношением света и тени и т.д.

Импрессионисты открыли смысловую наполненность цвета самого по себе, вне изображенного

²⁷ Черепанова Л.С., Низьева Л.В. Феномен философии импрессионизма в Австрии на рубеже XIX-XX вв. Электронный ресурс. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/19404/1/iuro-2013-112-04.pdf>

²⁸ Мах Э. Анализ ощущений: отношение физического к психическому. — М.: Университетская библиотека Александра Погорельского, 2005. — 304 с.

²⁹ Мах Э. Познание и заблуждение. — М., 1909.

³⁰ Авенариус Р. Введение в критику чистого опыта» Фр. Карстаньена (пер. Лесевича). — СПб. 1898.

³¹ Гонкур Эд. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы. В 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964.

с помощью сочетания различных цветов предмета. Творчество Альбера-Шарля Лебура, его картины есть непрерывный творческий эксперимент, где художник проектирует, конструирует сильное психофизическое впечатление, которое выражает суть того события, текучего, подвижного, мимолетного, которое создало это сильное впечатление.

Художественная психофизика представленных ранее трех картин Альбера-Шарля Лебура отвечает всем художественным и интеллектуальным открытиям импрессионизма. Художественное психофизическое конструирование впечатления сделано этим художником настолько могущественно, что с течением времени его значение постоянно возрастает, о чем свидетельствуют две выставки в 2013 г. В контексте нового регионализма способность конструировать и транслировать художественными способами сильнейшие впечатления творчество Альбера-Шарля Лебура «присваивает» культурный регион Нормандии. Об этом свидетельствует общее название одной из выставок 2013 г. «Нормандские импрессионисты».

Результаты

1. Предложена гипотеза о том, что импрессионизм впервые в европейских художественных и интел-

лектуальных практиках проявил новую парадигму, связанную с преодолением различия внутренней для человека и внешней ему реальности, с открытием художественной формы для выражения изначальной и универсальной целостности, данной в прямом опыте и разделяемой в психической реальности на внешнее и внутреннее измерение

2. Сделано искусствоведческое описание трех картин великого французского импрессиониста Альбера-Шарля Лебура: «Снег в Оверне», «Берега Сены», «Две лодки в лучах руанского солнца», выявлены базовые художественные идеи этих трех картин.

3. Обнаружена глубокая концептуальная связь трех картин Альбера-Шарля Лебура, с одной стороны, и художественного буддизма и художественного психологизма (как культовых концепций европейской интеллектуальной жизни накануне Первой мировой войны). Показано, что импрессионистические пейзажи этого художника конструируют и транслируют сильнейшие визуальные впечатления, моделирующие не только визуальную реальность, но и целостную психофизическую реальность, включая процесс осознания непосредственного потока визуальных ощущений, создавшего и поддерживающего это сильнейшее впечатление.

Список литературы:

1. Авенариус Р. Введение в критику чистого опыта» Фр. Карстаньена. СПб., 1898.
2. 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.
3. Астахов О.Ю. Импрессионизм в контексте культурно-исторической методологии П. Сорокина // Социокультурная динамика: теоретико-методологические и исторические аспекты: Материалы III межрегион. науч.-практ. семинара (Кемерово, 2–3 дек. 1999 г.) / М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии, Кемер. гос. акад. культуры и искусств; Редкол.: Г.Н. Миненко (отв. ред.) и др. Кемерово, 2001. С. 34–41.
4. Безгодова Ю.С. Переход с материального в индексный статус художественного образа портретного живописного произведения искусства // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 3. С. 423–435.
5. Гонкур Эд. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы. В 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964.
6. Грибер Ю.А. Эпистемологические основания художественного творчества (На материале мифологии импрессионизма). Дисс. ... канд. филос. наук. Смоленск, 2004 164 с.
7. Грязнова Е.В. Философский анализ концепций виртуальной реальности // NB: Философские исследования. 2013. № 4. С. 53–82. (URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_278.html).
8. Гуревич П.С., Спирина Э.М. Личностный рост: теория и практика (Отчёт о работе Лаборатории личностного роста Московского гуманитарного университета) // Педагогика и просвещение. 2011. № 1. С. 42–54.
9. Деменёв Д.Н. Рациональный уровень, как одно из важнейших онтологических оснований художественного процесса // NB: Философские исследования. 2013. № 11. С. 1–49. (URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_9505.html).

10. Дрюк М.А. Еще один образ философского импрессионизма или «миф» о современном Прометее // Философия и культура. 2010. № 5. С. 58–64.
11. Дьякова М.Г. Импрессионизм: Философская концепция и бытие в культуре. Дисс. ... канд. культурологии. Саранск, 1998.
12. Жуковский В.И. Визуальное содержание в изобразительных полотнах Андрея Поздеева // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 1. С. 124–148.
13. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010. 412 с.
14. Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Природа визуального мышления // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 1. С. 149–158;
15. Карлова О.А. Целостность трудов Н.В. Гоголя и «кричащие противоречия» в понимании его трудов // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 4. С. 533–537.
16. Кистова А.В. Детское художественное образование в Красноярске // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2010. Т. 3. С. 581–592.
17. Клыкова А.В. Иконографическое исследование произведения Поля Гогена «Карикатура на губернатора Таити Лакасада» // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 4. С. 560–579.
18. Копцева Н.П. К вопросу о концептуальных основаниях строительства общенационального российского государства // NB: Проблемы общества и политики. 2014. № 1. С. 1–14. (URL: http://www.e-notabene.ru/pr/article_10928.html).
19. Копцева Н.П. Проблема творчества в фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера и современная теория изобразительного искусства // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 3. С. 338–346.
20. Копцева Н.П. Чехов как философ: феномен «игры» и «жизнь перед лицом смерти» в его драмах // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 1. С. 22–38.
21. Копцева Н.П., Жуковский В.И. Художественный образ как процесс и результат игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 2. С. 226–244.
22. Корень Р.В. Философские исследования концепта «культура» // NB: Культуры и искусства. 2013. № 3. С. 1–17. (URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_824.html).
23. Кузнецова Е.А. Эстетика импрессионизма // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 2000. № 2. С. 83–90.
24. Кузнецова Л.В. «Философия» импрессионистической картины // Вестник Тюменского государственного университета. Философия. 2012. № 10.
25. Кутырев В.А. Когнитизация мира и ее философско-исторические основания // NB: Философские исследования. 2012. № 1. С. 1–45. (DOI: 10.7256/2306-0174.2012.1.57. URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_57.html).
26. Либаква Н.М. Специфика и методология гендерной теории в прикладных культурных исследованиях // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 4. С. 580–586.
27. Мартышкина Т.Н. Импрессионизм: от художественного видения к мировоззрению // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 304. С. 73–77.
28. Мах Э. Анализ ощущений: отношение физического к психическому. М.: Университетская библиотека Александра Погорельского, 2005. 304 с.
29. Мах Э. Познание и заблуждение. М., 1909.
30. Мировое искусство. Импрессионизм / Сост. И.Г. Мосин. СПб.: ООО «СЗКЭО „Кристалл“», 2006. С. 69–74.
31. Неволько Н.Н. Визуализация этнической темы в живописных и графических произведениях искусства хакасских мастеров // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. Т. 4. 2011. № 8. С. 1109–1126.
32. Парфентьев Н.П. Деятельность мастера музыкально-письменного искусства XVI — начала XVII веков Федора Крестьянина // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 3. С. 403–414.

33. Парфентьева Н.В. Принципы авторского художественного творчества в древнерусском музыкальном письменном искусстве XVI-XVII веков // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 2. С. 184–199.
34. Пивоваров Д.В. Объективная и субъективная религиозность // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 1. № 2. С. 250–252.
35. Пивоваров Д.В. Проблема синтеза основных дефиниций культуры // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 1. С. 17–22.
36. Пименова Н.Н., Марышева А.В. Деревянное зодчество Красноярска как пространство процессов территориальной и этнокультурной идентичности // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 4. № 12. С. 1784–1793.
37. Прохоров М.М. Принцип единства бытия и истории в философском мировоззрении // NB: Философские исследования. 2013. № 12. С. 1–81. (URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_524.html).
38. Семенова А.А., Копцева Н.П. Истина как форма моделирования целостности на уровне социального бытия // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 2. № 1. С. 31–55.
39. Семенова А.А., Сошенко М.В. Образ Сибири в творчестве художника Александра Сурикова // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 4. № 12. С. 1743–1766.
40. Сертакова Е.А., Герасимова А.А. Формирование российской сибирской идентичности в ксилографии сибирских мастеров // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 4. № 12. С. 1719–1726.
41. Сиземская И.Н. Русская интеллигенция и власть // Философия и культура. 2011. № 6. С. 39–47.
42. Тарасова М.В., Григорьева Т.Ю. Архитектура города Красноярска как пространство социальной идентификации. Соотношение космоцентрических и социцентрических идеалов // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 4. № 12. С. 1705–1718.
43. Хомушку О.М. Шаманизм как мировоззренческая основа этнокультурных традиций народов Саяно-Алтая в современном обществе // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. Т. 3. 2010. № 1. С. 94–100.
44. Черепанова Л.С., Низьева Л.В. Феномен философии импрессионизма в Австрии на рубеже XIX–XX вв. (URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/19404/1/iuro-2013-112-04.pdf>).
45. Чернов С.В. О творческом назначении человека // Философия и культура. 2011. № 1. С. 41–49.
46. Чеснов Я.В. Экзистенция: низ тела // Философия и культура. 2011. № 4. С. 46–57.
47. Leoncey Benedite. Biographie du peintre Albert Lebourg (URL: <http://www.albert-lebourg.org/albert-lebourg-biographie.html>).

References (transliteration):

1. Avenarius R. Vvedenie v kritiku chistogo opyta» Fr. Karstan'ena. SPb., 1898.
2. Alpatov M. Poetika impressionizma // Frantsuzskaya zhivopis' vtor. pol. XIX veka i sovremennaya ei khudozhestvennaya kul'tura: M-ly nauchn. konf. (1971). M.: Sovetskii khudozhnik, 1972. S. 88–104.
3. Astakhov O.Yu. Impressionizm v kontekste kul'turno-istoricheskoi metodologii P. Sorokina // Sotsiokul'turnaya dinamika: teoretiko-metodologicheskie i istoricheskie aspekty: Materialy III mezhhregion. nauch.-prakt. seminar (Kemerovo, 2–3 dek. 1999 g.) / M-vo kul'tury RF. Ros. in-t kul'turologii, Kemer. gos. akad. kul'tury i iskusstv; Redkol.: G.N. Minenko (otv. red.) i dr. Kemerovo, 2001. S. 34–41.
4. Bezgodova Yu.S. Perekhod s material'nogo v indeksnyi status khudozhestvennogo obraza portretnogo zhivopisnogo proizvedeniya iskusstva // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2008. Т. 1. № 3. S. 423–435.
5. Gonkur Ed. i Zh. Dnevnik. Zapiski o literaturnoi zhizni. Izbrannye stranitsy. V 2-kh t. T. 1. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1964.
6. Griber YA. Epistemologicheskie osnovaniya khudozhestvennogo tvorchestva (Na materiale mifologii impressionizma). Diss. ... kand. filos. nauk. Smolensk, 2004. 164 s.
7. Gryaznova E.V. Filosofskii analiz kontseptsii virtual'noi real'nosti // NB: Filosofskie issledovaniya. 2013. № 4. S. 53–82. (URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_278.html).

8. Gurevich P.S., Spirova E.M. Lichnostnyi rost: teoriya i praktika (Otchet o rabote Laboratorii lichnostnogo rosta Moskovskogo gumanitarnogo universiteta) // Pedagogika i prosveshchenie. 2011. № 1. S. 42–54.
9. Demenev D.N. Ratsional'nyi uroven', kak odno iz vazhneishikh ontologicheskikh osnovanii khudozhestvennogo protsessa // NB: Filosofskie issledovaniya. 2013. № 11. S. 1–49. (URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_9505.html).
10. Dryuk M.A. Eshche odin obraz filosofskogo impresionizma ili «mif» o sovremennom Prometee // Filosofiya i kul'tura. 2010. № 5. S. 58–64.
11. D'yakova M.G. Impressionizm: Filosofskaya kontseptsiya i bytie v kul'ture. Diss. ... kand. kul'turologii. Saransk, 1998.
12. Zhukovskii V.I. Vizual'noe sodержanie v izobrazitel'nykh polotnakh Andreya Pozdeeva // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2008. T. 1. № 1. S. 124–148.
13. Zhukovskii V.I. Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva. SPb.: Aleteiya, 2010. 412 s.
14. Zhukovskii V.I., Pivovarov D.V. Priroda vizual'nogo myshleniya // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2008. T. 1. № 1. S. 149–158.
15. Karlova O.A. Tselostnost' trudov N.V. Gogolya i «krichashchie protivorechiya» v ponimanii ego trudov // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2009. T. 2. № 4. S. 533–537.
16. Kistova A.V. Detskoe khudozhestvennoe obrazovanie v Krasnoyarske // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2010. T. 3. S. 581–592.
17. Klykova A.V. Ikonograficheskoe issledovanie proizvedeniya Poly Gogena «Karikatura na gubernatora Taiti Lakaskada» // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2009. T. 2. № 4. S. 560–579.
18. Koptseva N.P. K voprosu o kontseptual'nykh osnovaniyakh stroitel'stva obshchenatsional'nogo rossiiskogo gosudarstva // NB: Problemy obshchestva i politiki. 2014. № 1. S. 1–14. (URL: http://www.e-notabene.ru/pr/article_10928.html).
19. Koptseva N.P. Problema tvorchestva v fundamental'noi ontologii Martina Khaideggera i sovremennaya teoriya izobrazitel'nogo iskusstva // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2008. T. 1. № 3. S. 338–346.
20. Koptseva N.P. Chekhov kak filosof: fenomen «igry» i «zhizn' pered litsom smerti» v ego dramakh // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2008. T. 1. № 1. S. 22–38.
21. Koptseva N.P., Zhukovskii V.I. Khudozhestvennyi obraz kak protsess i rezul'tat igrovyykh otnoshenii mezhdru proizvedeniem izobrazitel'nogo iskusstva kak ob'ektom i ego zritelem // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2008. T. 1. № 2. S. 226–244.
22. Koren' R.V. Filosofskie issledovaniya kontsepta «kul'tura» // NB: Kul'tury i iskusstva. 2013. № 3. S. 1–17. (URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_824.html).
23. Kuznetsova E.A. Estetika impresionizma // Vestnik moskovskogo universiteta. Ser. 7: Filosofiya. 2000. № 2. S. 83–90.
24. Kutyrev V.A. Kognitizatsiya mira i ee filosofsko-istoricheskie osnovaniya // NB: Filosofskie issledovaniya. 2012. № 1. S. 1–45. (DOI: 10.7256/2306-0174.2012.1.57. URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_57.html).
25. Kuznetsova L.V. «Filosofiya» impresionisticheskoi kartiny // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. 2012. № 10.
26. Libakova N.M. Spetsifika i metodologiya gendernoi teorii v prikladnykh kul'turnykh issledovaniyakh // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2009. T. 2. № 4. S. 580–586.
27. Martyshkina T.N. Impressionizm: ot khudozhestvennogo videniya k mirovozzreniyu // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2007. № 304. S. 73–77.
28. Makh E. Analiz oshchushchenii: otnoshenie fizicheskogo k psikhicheskomu. M.: Universitetskaya biblioteka Aleksandra Pogorel'skogo, 2005. 304 s.
29. Makh E. Poznanie i zabluzhdenie. M., 1909.
30. Mirovoe iskusstvo. Impressionizm / Sost. I.G. Mosin. SPb: OOO «SZKEO „Kristall“», 2006. S. 69–74.
31. Nevol'ko N.N. Vizualizatsiya etnicheskoi temy v zhivopisnykh i graficheskikh proizvedeniyakh iskusstva khakasskikh masterov // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. T. 4. 2011. № 8. S. 1109–1126.
32. Parfent'ev N.P. Deyatel'nost' мастера muzykal'no-pis'mennogo iskusstva XVI — nachala XVII vekov Fedora Krest'yanina // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2009. T. 2. № 3. S. 403–414.

33. Parfent'eva N.V. Printsipy avtorskogo khudozhestvennogo tvorchestva v drevnerusskom muzykal'nom pis'mennom iskusstve XVI-XVII vekov // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2009. T. 2. № 2. S. 184–199.
34. Pivovarov D.V. Ob'ektivnaya i sub'ektivnaya religioznost' // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2008. T. 1. № 2. S. 250–252.
35. Pivovarov D.V. Problema sinteza osnovnykh defitsitov kul'tury // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2009. T. 2. № 1. S. 17–22.
36. Pimenova N.N., Marysheva A.V. Derevyannoe zodchestvo Krasnoyarska kak prostranstvo protsessov territorial'noi i etnokul'turnoi identichnosti // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2011. T. 4. № 12. S. 1784–1793.
37. Prokhorov M.M. Printsip edinstva bytiya i istorii v filosofskom mirovozzrenii // NB: Filosofskie issledovaniya. 2013. № 12. S. 1–81. (URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_524.html).
38. Semenova A.A., Koptseva N.P. Istina kak forma modelirovaniya tselostnosti na urovne sotsial'nogo bytiya // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2009. T. 2. № 1. S. 31–55.
39. Semenova A.A., Soshenko M.V. Obraz Sibiri v tvorchestve khudozhnika Aleksandra Surikova // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2011. T. 4. № 12. S. 1743–1766.
40. Sertakova E.A., Gerasimova A.A. Formirovanie rossiiskoi sibirskoi identichnosti v ksilografii sibirskikh masterov // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2011. T. 4. № 12. S. 1719–1726.
41. Sizemskaya I.N. Russkaya intelligentsiya i vlast' // Filosofiya i kul'tura. 2011. № 6. S. 39–47.
42. Tarasova M.V., Grigor'eva T.Yu. Arkhitektura goroda Krasnoyarska kak prostranstvo sotsial'noi identifikatsii. Sootnoshenie kosmotsentricheskikh i sotsiotsentricheskikh idealov // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2011. T. 4. № 12. S. 1705–1718.
43. Khomushku O.M. Shamanizm kak mirovozzrencheskaya osnova etnokul'turnykh traditsii narodov Sayano-Altaya v sovremennom obshchestve // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. T. 3. 2010. № 1. S. 94–100.
44. Cherepanova L.S., Niz'eva L.V. Fenomen filosofii impressionizma v Avstrii na rubezhe XIX-XX vv. (URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/19404/1/iuro-2013-112-04.pdf>).
45. Chernov S.V. O tvorchestvom naznachении cheloveka // Filosofiya i kul'tura. 2011. № 1. S. 41–49.
46. Chesnov Ya.V. Ekzistentsiya: niz tela // Filosofiya i kul'tura. 2011. № 4. S. 46–57.
47. Leoncey Benedite. Biographie du peintre Albert Lebourg (URL: <http://www.albert-lebourg.org/albert-lebourg-biographie.html>).