

О.Н. Кузнецова

Мировоззренческие аспекты и проблема понимания в фовизме

O.N. Kuznetsova

World Outlook Aspects and the Understanding Problem in the Fauvism

Статья направлена против формалистских стандартов в исследованиях авангардного искусства. В очередной раз актуализируется проблема метода и отмечается целесообразность обращения к мировоззренческому подходу, а также к некоторым специальным приемам. В качестве своеобразной иллюстрации используется искусство фовизма.

Ключевые слова: искусство, мировоззрение, герменевтика, понимание, духовное, отчуждение, человек.

Первым в двадцатом столетии течением авангардного искусства традиционно называют **фовизм**. Он долго подготавливался, получив крещение в Парижском Осеннем салоне 1905 г., и заметно ослабевает к 1908 г. Все его инициаторы, начав работать самостоятельно, на какое-то время объединялись, но вскоре разошлись и стали развивать индивидуальные манеры. Однако общие живописные принципы, стилистически сформировавшиеся на рубеже веков, по-прежнему определяли творчество каждого художника, свидетельствуя о подготовленности, востребованности и устойчивости данной художественной модели творчества. Более того, фовистская манера нашла свое быстрое распространение во многих европейских странах, за пределами Франции, а именно в Германии, России, странах Скандинавии. Фовизм, по сути, явился тем течением, которое собственно и определило переход от подготовки авангарда непосредственно к самому авангарду.

Группа молодых живописцев во главе с Анри Матиссом стала использовать чистые, звучные цвета, сильные и размашистые мазки, порывисто брошенные на холст пятна краски, смелые для своего времени искажения формы. Такой способ письма и такая трактовка цвета были для публики столь чужды, чудовищны и дики, что художников этой группировки стали называть **«фовистами»** (от французского *«fauve»* — хищник). Отсюда и название течения — «фовизм». Фовисты вовсе не ставили перед собой цель точно изображать природу. Они хотели сделать видимыми для глаза такие оттенки настроений и чувств, которые нельзя увидеть «впрямую», но при условии достаточно тонкой душевной организации можно пережить, созерцая природу. Главным средством выражения

The given article is directed against formal standards in researches of vanguard art. Therefore, once again, the problem of a method is actualized and the expediency of the reference to the world outlook approach, and also to some special receptions is marked. Art is used as an original illustration of fauvism.

Key words: art, outlook, hermeneutic, understanding, spiritual, alienation, person.

чувств и смыслов был избран цвет. В момент своего появления фовизм был встречен публикой довольно прохладно, но спустя десятилетия зритель научился узнавать в этих произведениях искусства не только красоту и гармонию природы, но и, напротив, те диссонансы, которые заставляют нас переживать неоднозначные, сложные чувства, что-то очень ностальгическое, невыразимое, не передаваемое словами.

Почти все фовисты стали крупными живописцами, графиками и скульпторами. В разное время они увлекались неоклассицизмом, неопрimitивизмом, подражанием музейному искусству, лирическим экспрессионизмом парижской школы и реализмом. Нередко они занимались оформлением спектаклей, работали в области дизайна и подиумной моды. Однако в начале 1900-х гг. самой колоритной творческой фигурой среди всех других является Анри Матисс (1869–1954). Этот мастер продолжал лидировать во французском искусстве, являясь личностью одаренной, художественно уникальной. Талант этого художника был действительно многогранным.

На первый взгляд его картины, кажется, имеют в себе что-то от наброска, где поверхность покрыта большими плоскостями однородного яркого цвета. Но при ближайшем рассмотрении открывается удивительная тонкость и точность художественной интерпретации тех неуловимых состояний в природе, которые необъяснимым доселе образом оказываются созвучными душевным переживаниям человека. На картинах А. Матисса изображена та самая повседневность, которая является основным смыслообразующим феноменом, выступая в качестве предмета научного исследования для целого философского направления — феноменологии. Художник часто по-

вторяет одни и те же мотивы: зеленые ставни, узорчатые металлические перила балконов, пронзительно синее море за окном, дрожащие в лучах палящего южного солнца пейзажи, красные рыбы в прозрачном аквариуме, ковры и ткани с вычурно крупными узорами, обнаженные музыканты или хоровод танцующих людей на густом синем фоне. Его знаменитое панно «Танец», написанное специально для московского особняка русского коллекционера С. И. Щукина, хрестоматийно определяется искусствоведами как «квинтэссенция» искусства А. Матисса по «насыщенности и гармонии цвета, ритма, удивительного лаконизма».

Понимание человеком другого человека — глобальная проблема современного мира скоростей и информационных технологий, которая остается так же актуальной и для характера отношений современного среднестатистического зрителя с искусством, и особенно с авангардным. Искусствоведение не является обязательным предметом в общеобразовательной школе или в вузовском образовательном стандарте, как, к примеру, философия. Поэтому специальные знания являются достоянием узкого круга «посвященных». Массовый реципиент, личностный образовательный уровень которого не характеризуется в достаточной мере просвещенностью в области истории и теории искусства, или имитирует понимание и приятие непонятого, *чуждого* для него искусства, или, не понимая, отторгает, *отчуждает* его от себя. Преодоление *отчуждения* в установлении *диалога* зрителя с непонятым ему творением авангардного художника, возможно, следует рассматривать как один из первых шагов на пути решения тотальной проблемы духовной жизни современного общества — проблемы **понимания**. Именно решение этой проблемы является основной задачей авторского учебного курса «Эстетика авангарда», который читается в течение десяти лет для студентов исторического и технологического факультетов Алтайской государственной академии образования им. В. М. Шукшина.

Возвращаясь к теме творчества А. Матисса и его работе «Танец», необходимо отметить, что первая реакция студентов (среднестатистических зрителей) на картину больше критичная, нежели конструктивная. Эстетическая оценка, адресованная изображениям обнаженных фигур танцующих людей, в большей степени тяготеет к категории «безобразное», чем к категории «прекрасное». Именно это, первое эстетическое восприятие, характерное для нашего постоянного отношения с миром, актуализирует у студентов психологическую установку на неприятие данного произведения. Использование феноменологического приема «эпохе», известного еще древнегреческим философам-стоикам, апеллирующего к спонтанному, ассоциативному мышлению, активизирует так называемый *поток сознания*. «Движение по кругу», «что-то первобытное, дикое», «ритуальный танец»,

«не остановить», «безысходность» — зритель оказывается неожиданно вовлеченным в художественный мир происходящего в картине, проживает его (герменевтический прием «вживания», «вчувствования»), но ... *не понимает*.

Однако это **непонимание** качественно иное, **непонимание вопрошающее**, требующее ответов, жаждущее *диалога*. Установление диалогических отношений человека с миром, удовлетворение социальной потребности «в другом» и идеальной «в познании» есть преодоление состояния *отчуждения*. Вопрошая, всматриваясь и вслушиваясь в мир, ты получаешь ответы: в каком направлении «танцует» странный хоровод — он танцует сразу в двух направлениях, столкновение неизбежно. Более сильный и могучий, расправив плечи, шагнул навстречу тому, кто ведет этот стремительный танец (верхний левый угол картины). Противоборство, сбой ритма, удар по самому слабому, крепкое единство сцепленных человеческих рук разорвано; как в замедленном просмотре кадра, падает женщина, которую уже никто не держит за руки и даже не замечает ее падения (передний план). Вскоре хоровод сомкнется, чтобы продолжить этот бесконечный и бессмысленный танец, и новое направление общего движения не принесет ничего нового, ведь это движение по кругу. Это танец жизни, который танцует и танцует человечество на зеленой планете Земля, на фоне бездонного синего космоса. Это драматическая поэма, патетическая симфония. Но ведь это еще и концептуальная модель мироздания, художественно-философское видение мира самого художника.

Фовистское искусство не только декоративно, колоритно, но и глубоко философично. Использование мировоззренческого подхода в его оснащении приемами и методами герменевтической методологии обеспечивает системное видение художественного образа мира, объективированного художником в том или ином материале. Обнаруживаются собственно смысловые, мировоззренческие аспекты искусства, которые являются первичными, определяющими в художественном творчестве, диктующими характер необходимого арсенала выразительно-изобразительных средств, т. е. тех художественных приемов и методов, посредством которых эти смыслы будут воплощены в конкретном произведении. Невнимательное отношение к глубинным, мировоззренческим аспектам художественного творчества чревато одномерным, плоскостным, узкоспециальным и вследствие этого недостаточным суждением, которое не способствует процессу **понимания**, но, напротив, затрудняет его.

Художественный язык произведения А. Матисса «Танец» предельно лаконичен. Автор использует три основных цвета — красный, синий, зеленый — в их открытости и локальности. Отсутствие многочисленных деталей, широкого спектра богатых оттенков,

ненужных подробностей не отвлекает зрителя, внимание которого автор сосредоточивает на главном, основном — на его собственном, авторском философском понимании мира людей, о котором он при всей его «немногословности» выразительных средств «говорит», возможно, самое главное и трудное для человека, приглашая зрителя в мир сложных переживаний и размышлений. По признанию самого А. Матисса, художник должен своим «религиозным» ощущением жизни «заразить» зрителя. Свои переживания, смыслы, «религии», воплощенные в произведениях, художник называет «мои пластические знаки». **Знаки** должны быть предельно информативны, поэтому, опуская детали, автор добивается выразительного звучания «ясных знаков», сублимирующих незамутненные, матричные основы бытия.

Каждый истинный художник (не имитатор!) в своем творчестве основывается на той или иной философской доктрине, иначе искусство просто не состоится. На мировоззрение А. Матисса большое влияние оказали философские идеи основателя целого философского направления — «философии жизни» — Ф. Ницше, экзистенциальная философия «абсурда» А. Камю и, конечно, учение З. Фрейда. А. Матисс, как и другие художники, был увлечен философией еще одного представителя «философии жизни» А. Бергсона. Разрабатывая *интуитивистскую* концепцию **постижения длительности**, которая есть сознание человека, его дух, его творчество, его переживание бытия, философ говорит о необходимости самосозерцания, абстрагированного от внешних обстоятельств, «внутреннего наблюдения» художником своей сущности, заложенной в него априори.

Именно этот спектр мировоззренческих предпочтений определяет смысловые аспекты знаменитого диптиха А. Матисса «Танец» и «Музыка». Известная трактовка диптиха в духе нищезанятия, где «женский» «Танец» и «мужская» «Музыка» являются воплощениями двух начал: «дионисийского» и «аполлонического», заслуживает внимания в части влияния философии Ф. Ницше на творчество А. Матисса. Однако невозможно убедить зрителя в том, чего он на самом деле не видит и не может видеть. Для него совершенно не очевидно, что среди танцующих — исключительно женщины, а среди музицирующих — мужчины. Атлетические, мускулистые, мужественные фигуры ведущих «танцоров» и несколько бесполое образы «музыкантов» говорят о другом. Некоторые исследователи склонны сожалеть о «непонятной бесполости персонажей» художественных панно, связывая этот факт с определенными скандальными обстоятельствами [1]. Дело в другом: для А. Матисса важнее сам текст сообщения, выраженный художественным языком «пластических» и «ясных знаков». Следует еще раз уточнить, что в данном случае речь идет не о той работе А. Матисса «Танец», что нахо-

дится в Музее современного искусства в Нью-Йорке, но о панно, представленном сегодня эрмитажной коллекцией работ автора. Здесь «бесполость персонажей» — это тот самый отказ автора от конкретики, от деталей, способствующий художественному обобщению и усилению звучания мировоззренческой доминанты в произведении искусства. Панно «Музыка» — это художественно-онтологическая модель мира людей в единстве их общей человеческой судьбы и в разобщенности их конкретных человеческих судеб — закон мироздания, где целое фатально дробится, распадается на бесконечное множество единиц, отгороженных друг от друга границами своей собственной «отдельности», **отчужденности**. Художник в «ясных знаках» передает философскую проблему диалектики общего и единичного: в «Танце» — вместе... но порознь; в «Музыке» — порознь... но вместе.

Звучит тихая мелодия, общая для всех, но каждый исполняет ее по-своему, с большей или меньшей степенью участия, самоотдачи, а правильнее сказать, личностной закрытости, на что указывают выразительные жесты рук каждого участника этого музыкального действия. Все вместе, но каждый при этом одинок — лейтмотив всей экзистенциальной философии. Разобщенность, незаинтересованность друг в друге, отсутствие **диалога** среди «танцующих» и среди «музицирующих» — исчерпывающая характеристика общества, где нормой являются **отчужденные** отношения человека с человеком и с целым миром. Эта тема получила полное и подробное осмысление в повести А. Камю «Посторонний», она также является основной в философии М. Хайдеггера и других философов-экзистенциалистов [2].

Фовизм не так уж обеднен смыслами, как может показаться при первом знакомстве с ним, и не так уж спокойно гармоничен, как об этом принято говорить. В ряду художников этого направления следует назвать Андре Дерена (1880–1954) и Мориса де Вламинка (1876–1958). Их живописные работы колоритны, оглушают буйством красок. Они не стремятся к точной передаче деталей или верности цвета. Нежно-зеленые стволы и ярко-красные кроны деревьев, желтая речная вода, ядовито-зеленые мостовые — обычные образы их картин. Рауль Дюфи (1877–1953), работая беспокойными мазками, открывает зрителю завораживающие просторы и синие дали Средиземного моря. Картины Альбера Марке (1875–1947) узнаваемы своей аскетичной, можно даже сказать, суровой цветовой гаммой и четким абрисом изображенных на полотне предметов. А. Марке, влюбленный в корабли, околдованный водной стихией, часто пишет гавани, хмурое, неуютное небо над ними, утопающие в густом тумане парижские набережные. В рядах фовистов некоторое время находился Жорж Руо (1871–1958). Во многих его картинах присутствует бесприютный и порочный образ большого го-

рода. Стиль Руо очень самобытен, насыщенные тона его картин пылают, как цветные стекла, пронизанные светом.

Особого внимания заслуживает творчество постимпрессиониста Поля Гогена, чьи картины оказали большое влияние на творчество Анри Матисса и других художников-фовистов. Определяющими для фовизма становятся не только приемы «набизма», связанные с углубленным и сложным пониманием конструкций цветовых отношений, где цвета выступают в своем «предельном» звучании, в своей «максимальной энергии», но также и теория живописного полотна как «раскрашенной плоскости». Художники увлекаются детским рисунком с характерными для него цветовыми предпочтениями, тяготеющими к локальности, открытости и первичной чистоте. Морис де Вламинк в своей «Автобиографии» призывает художников смотреть на мир глазами ребенка. Детский взгляд на мир характеризует вообще весь авангард. Светоносная энергия цвета буквально пронизывает картины Поля Гогена, посвященные таитянской культуре. Экзотичный, почти сказочный художественный мир картин художника как реализация детских мечтаний о далеких жарких странах, об удивительных путешествиях, которыми грезит детское сознание каждого ребенка. Герои его произведений, аборигены полинезийских островов, находясь в первобытной гармонии с природой, открыты миру, про-

стодушны и наивны, как дети. От их золотистых загорелых тел веет чистотой и безгреховностью. Их тела обнажены, но они не знают об этом так, как знает об этом европеец. Их обнаженность подобна обнаженности маленького ребенка. Девушка в картине «Женщина, держащая плод» спокойна, сопричастна природе. Она сама в своей телесной и духовной чистоте и нетронутости подобна тому золотистому плоду, который она держит в руках. Так же чисты и гармоничны героини картины «Таитянские женщины с цветами манго».

В состоянии первобытной близости человека с природой, когда, вслушиваясь в тишину, он лицом к лицу встречается с миром, всматривается в его непроявленные до конца черты, по-детски удивляется и задает непростые вопросы, ставшие названием одной из картин Поля Гогена «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда идем?». Вопросы специальные, собственно философские, которые неизбежно задает себе каждый художник. Поэтому именно мировоззренческий подход в комплексе с «понимающими» приемами и методами герменевтической логики, апеллирующими к смысловым, базовым аспектам творчества, расширяют семантическое пространство художественного произведения, тем самым способствуя более полному, системному и адекватному *пониманию* художественного *текста* произведения, к какому бы направлению оно ни относилось.

Библиографический список

1. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. — М., 1993.
2. Хайдеггер М. Ницше и пустота. — М., 2006.