

БЕСПАЛОВ О.В.

Опротестование художественного символизма модернистским искусством начала XX века

Символическое начало как в истории искусства, так и во всеобщей истории культуры, обращается к общепринятой культурной символике, ее переработке и умножению. Не меньшее значение в культуре принадлежит и другому смыслопорождающему началу, которое принципиально неотрефлексировано человеком и может быть названо началом «до-словным», то есть располагающимся до-, между-, вне- слов, и, шире, вне- знаков и символов культуры. Это дословное начало в гораздо меньшей степени изучено, хотя магия воздействия искусства как раз проистекает не из общепринятого, пусть и совершенного, но из невербализуемых линий воздействия, задающего новые ракурсы восприятия и понимания мира, понимания самого себя. Автор исследует, как разворот в искусстве от начала символического к дословному (включающему такие составляющие, как внимание к экзистенциальному, внимание к сфере возможного, мышление не символами, а в самой пластике материала) выступает существенной характеристикой возникающих на грани XX столетия различных течений модернизма.

Беспалов Олег Валентинович

Кандидат философских наук, независимый исследователь,
Москва
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bespalov.o@merlion.ru

Ключевые слова: модернизм, символическое, дословное, экзистенциальный опыт, поэтика возможного, пластическое мышление, опыт различений.

Bespalov Oleg V.

Candidate of Philosophy, independent
researcher, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bespalov.o@merlion.ru

Key words: modernism, symbolic, pre-verbatim, existential experience, poetics of the possible, plastic thinking, experience of discernment.

BESPALOV OLEG V.

The Protest of Artistic Symbolism by the Modernist Art of the Early 20th Century

Symbolic beginning in the history of art, as well as in the general history of culture, refers to the common cultural symbolism, its processing and multiplication. Of equal importance to culture is another meaning-generating beginning, which is fundamentally *unreflected* by man and can be called “*pre-verbatim*”, which is located before, between, outside words, and even more broadly, outside signs and symbols of culture. This pre-verbatim beginning is much less studied, although the magic of the influence of art stems not from the generally accepted, albeit perfect, but from the nonverbalizable lines of influence, which sets new angles of perception and understanding of the world, understanding of oneself. The author explores how the turn in art from the *symbolic* beginning to the “*pre-verbatim*” one (including such components as attention to the *existential*, to the domain of the *possible*, *thinking* not with symbols, but in the very *plasticity of the material*) acts as an essential characteristic of various currents of *modernism* arising on the verge of the 20th.

Изобразительные и словесные искусства эпохи модернизма поворачиваются к принципу «возвращения к первоначалам». По этой причине, к примеру, экспрессионизм начала XX века, обнаруживая отчетливое недоверие к рациональному или рассудочному состоянию духа, последовательно избавляется от сложных смысловых построений вторичного (или рефлексивного) характера. Отсюда и междисциплинарные методы исследования, используемые в статье. Изучению этого периода в искусстве могут помочь не только данные искусствоведения как такового, но и некоторые методы философской феноменологии и антропологии, предложенные в работах мыслителей XX века. Европейская философская мысль этого времени демонстрирует сопоставимые с искусством симптомы: ей хочется избавиться от «пред-знания», редуцировать инерционные рассуждения, уйти от них и вернуться к «прямому контакту» с вещами, к живому опыту бытия.

Данная научная работа располагается на стыке искусства и философии, поэтому автору были полезны как недавние работы по искусству символизма [15], [19], так и междисциплинарные исследования последних лет [17]. Изучение феномена «неотрефлектированного» в произведении искусства предполагало обращение к трудам, концентрирующимся на сфере бессознательного, невербализируемого в продукте творчества [18], [14]. Не меньшее значение для решения поставленных задач играет и изучение процессов художественного восприятия: факторов, в которых сам зритель часто не отдает себе отчет [13]. Для фиксации алгоритмов исторической смены типов творчества автор использовал и источники в этой области, в частности, материалы международного конгресса в Кракове по вопросам электронной коммуникации [16].

Когда речь заходит о *символическом* начале в культуре и в искусстве, то рядом вполне логично может всплывать другое, в чем-то отталкивающее от него, в чем-то дополняющее начало – *дословное*. Которое и протягивается своим происхождением к антропологическим и феноменологическим интуициям эстетической мысли Новейшего времени.

Термин «дословное» здесь используется не в общепринятом бытовом значении, а в значении, уже вошедшем в современные культурологические и философские словари, именуя именно неотрефлектированную часть бытия человека. Такое «дословное» следует понимать как то, что располагается не только до слова, но между, за, вне слов и, шире, знаков или символов культуры [4] – за пределами культурно-языкового пространства.

Проявлениями или ипостасями дословного представляются различные явления, выходящие за рамки общепринятой культурной символики, например, объединяемые в понятие «реального» (мыслимого в плане экзистенциального опыта) и понятие «возможного».

Посмотрим, как можно конкретизировать указанные проявления дословного – «реальное» (как экзистенциальное) и «возможное».

Дословное, как мы уже заметили, выступает как неотрефлектированная человеком часть бытия, особая среда, часто не замечаемая, сама собой разумеющаяся, но при этом поддерживающая жизнь человека. Такое дословное связывается не только с силами природы или повседневного мира – тем, что можно назвать «непроявленным» истоком человеческого бытия. Оно связывается и с образами искусства, например мистериальными, где эти жизненные силы представлены во всем своем полнозвучии. Сфера дословного тем самым охватывает бескрайний мир природных и культурных явлений, которые не описываются прозрачными структурами и устоявшимися символами, но тем не менее наполняют собою жизнь человека.

Дословное – онтично, это то, что человек должен в окружающем действительном мире разглядеть за теми символами, которыми он этот мир уже описал.

Дословное в онтологии заполняет лакуны межзнаковости, усматривает жизнь, материю между знаками действительности, оформленностями. Все вышеперечисленное связывается с той ипостасью

дословного, которую и можно назвать подлинной реальностью, или экзистенциальным опытом.

Несмотря на недолгую историю последнего термина (а также понятия экзистенции и экзистенциализма как философского течения вообще), способностью переживать экзистенцию, погружаться в эту осмысляемую повседневность человек владел во все времена. При этом эту «трансторичность» экзистенции можно уловить, если из всего спектра эстетико-философской мысли экзистенциализма обратить внимание на самое первое и, возможно, важнейшее основоположение – на «чудо существования», данное человеку кем-то извне без всякой предварительной оплаты. Этот момент (возможно, не на теоретическом, но на практическом уровне) человек чувствовал, пожалуй, всегда, в любые эпохи. Он осознавал, что живет «здесь и сейчас», что он существует в протекающей реальности.

П.П. Гайденко в своей книге об экзистенциализме, говоря об этом «чуде существования», приводит фрагмент из эссе Гилберта Честертона, в котором тот вспоминает старинную французскую сказку про отчаявшегося поэта, решившего утопиться. Спускаясь к реке, тот отдает за ненадобностью свои глаза слепому, уши – глухому, ноги – хромоте и так далее. И вот, подойдя к реке, оставшись бесчувственным, безногим, слепым, он вдруг осознает, что все равно жив, и присаживается на берегу вместо того, чтобы броситься в реку, вдруг радуясь этой жизни.

Здесь в иноказательной форме описывается фактически избавление человека от *символических* слоев своей личности и своей жизни – визуальных, звуковых, вообще культурных. Под которыми, оказывается, скрывается существование, которое также можно назвать настоящим. Эта притча говорит о *чуде существования, о радости бытия* как такового, безотносительно к его символическому наполнению (фактическому, идеологическому и т.п.). Символическое, то есть одухотворенное, осмысленное, закрепленное в конвенциональных знаках-символах, в значительной степени зависит от самого человека, и им сам человек может распорядиться по своему усмотрению. Существование же как непосредственная экзистенция – «непостижимый дар, то единственное, что от человека не зависит: он может, конечно, уничтожить его, но создать свое собственное бытие он не в силах» [7, с. 3].

Это чудо существования, радость тут-бытия в конкретный момент жизни – то единственное, что человек сам не может себе дать, но что дается ему извне совершенно бескорыстно, словно бы во искупление тех бед, горестей и ужасов, которые даются смертному человеку извне же. И это то, что позволяет ему утверждать, даже когда судьба отбирает у него все, что он есть: он может что-то вернуть, создать, чем-то прирастить свое бытие.

И искусство оказывается уникальным способом реализации этих креативных способностей человека, проистекающих из понимания чудесности своего существования. Видимо, феномен экзистенциальности – и есть то особое индивидуальное, что вносит и всегда вносил большой художник в искусство своего времени. Экзистенциальное неделимо, неразложимо уже больше на атомы (на которые как раз символы способны разлагаться).

Таким образом, «трансторичный» феномен экзистенциальности (как ощущение наличия собственной экзистенции) продлевает себя в разные времена и стили в искусстве; экзистенциальность пронизывает и текущее *дословное* существование человека, и всю человеческую историю. «Экзистенция и есть феномен в гуссерлевском смысле, т.е. реальность, которая сама себя показывает... Экзистенция – это „интенциональное бытие“, т.е. реальность в виду бытия, в отношении к нему» [12, с. 1003].

И именно такая составляющая дословного, как мера экзистенции, выступает во все времена как фермент достоверного отображения мира – «бытия здесь», независимого от всякой исторически изменчивой *символики* – социальной, художественной и т.п.

Итак, интенция реального-экзистенциального – трансторична, доступна всем временам и стилям. Но именно модернизм (и предмодернизм) ею заинтересовывается активно, целенаправленно, а не случайно, выводя реальность-экзистенциальность (с ее «чудом существования») на первый план.

Так же модернизм заинтересовывается и пространствами «возможного» (или поэтикой возможного) [см. об этом: 3]. Тема возможного является одной из ключевых в жизни человека, она напрямую затрагивает как сферу человеческого самосознания, так и сознания художественного. Термин «*возможное*» имеет помимо значения «потенциального», то есть «осуществимого», еще и значение

своеобразной ризомы в отношении внутренней жизни человека, то есть неосуществившегося, но представимого – «как это могло быть по-другому». Во втором значении у понятия «возможное» появляется уже категориальное звучание.

Возможное – это то, что осуществляется для человека в иных ипостасях реальности – помимо собственно действительности. Эти другие реальности можно и нужно отыскивать для восстановления полной картины мира, в котором на самом деле живет человеческое сознание. Есть реальности мысли, чувства, воображения. Есть реальность прошлого и его возможность (как это могло бы быть). Есть реальность, например, разговора с кем-то о чем-то несбывшемся. И есть действительность искусства.

Возможное, принятое человеком во внимание наряду с действительным, возвращает ему огромное число реальностей, вместо одной дороги открывает многие перекрестки и расходящиеся тропинки и тропы.

Для человека существование в виду поля возможного – это способность остановиться ДО осуществления, не проскочить это ДО, полноценно пережить его. Оказаться в перекрестии ветвей этой ризомы, мысленно как бы отправившись сразу во многие путешествия по этим ветвям.

Причем это касается и отношения к прошлому, которое уже вроде бы «готово», осуществлено. Но даже прошлое можно прожить многократно и по-разному. Как это делает, например, в своей поздней пейзажной живописи Тернер. Он словно говорит нам своими полотнами «возможно, все было не так» вместо «это было именно так». Возможность – это готовность к жизни уже накануне самой жизни, но и также в перспективе уже прожитого.

В определенный момент история искусства проникается перманентной неуверенностью в действительном мире, и это заставляет художников поворачиваться к проблематике потенциального. Эта тематическая линия, исходя из позднего ренессанса, через барокко и романтиков и приходит к искусству модернизма к началу XX века, который с жадностью погружается в возможные сферы дословного.

При этом возможное исполняет в сознании человека ту же роль, что экзистенциальный опыт в окружающей действительности: возможное в духовном пространстве человека – заполняет межжа-

тегориальные пустоты, находящиеся «вне символических ценностей», собственной полнотой.

Итак, дословное-реальное – это то, что вокруг нас, что в глаза не бросается: нужно настраивать свою оптику, чтоб это увидеть. Дословное-возможное – то, что в нас, в наших мыслительных настройках, связанных не только с мышлением, с философствованием, но и с внутренней жизнью в широком смысле – с некатегорийными или докатегорийными структурами. Оба эти начала (и экзистенциальность, и поэтика возможного) словно нацелены на разрыв культурной символики в человеческом сознании и возвращение ему подлинного существования – «внесимвольного» существования или бытия вне (до) символа.

Человеческая большая цель, может быть, в том и состоит, чтобы научиться жить полно и в повседневном реальном (дословном) мире, и в мире внутреннем (тоже дословном). Этому и помогают большое искусство и большие художники. Этим же по большей мере занимаются и художники модернизма.

Также понятие дословного помимо экзистенциального (реального) опыта и сферы возможного, включает и другие свои аспекты, как, например, первичный опыт сознания или первичный опыт различений (безотчетные различения базовых феноменов восприятия – слуха и зрения, цвета и света) [5].

В этом опыте аккумулируются дорефлективные, дорациональные зоны художественного восприятия и творчества. Модернизм с готовностью обращается к этим пространствам первичных различений, приходя на этом пути, например, к абстрактному нефигуративному искусству.

Еще одним проявлением дословного видится, например, пластическое мышление в целом, как художника, так и зрителя, то есть человека, носителя антропного начала вообще [10].

Пластическое мышление трактуется как «не вербальное, не понятийное», как «мышление в материале» – мышление посредством чувственных форм, объемов, линий, света, тени, красок. Здесь смыслы не привносятся художником извне, а возникают именно как итог пластического претворения, в процессе рождения «новой вещественности» искусства.

Такое понимание сущности пластического мышления важно и символично для современного понимания природы искусства

вообще, которое сейчас все чаще осознается как самостоятельная «процедура истины» (по выражению Алена Бадью [1, с. 6]). Искусство, оказывается, само и по-своему мыслит и в результате своих событий (художественных движений) «производит идеи и истины, субъектами которых становятся отдельные произведения». Эстетика, в свою очередь, перестает отказывать искусству в имманентности истины, не навязывает ему извне истины философии и не стремится сделать из него свой объект.

И эти убеждения предельно близки модернизму: искусство должно перестать что-то означать, оно должно просто «стать», просто «быть»! Истина действительно имманентна самому искусству, потому долой все символические трактования и интерпретации (долой иконологию, экфрасис и т.п. – все, что описывает, а не являет). И из самого художественного опыта модернизма мы можем извлечь ту максиму, что искусство мыслит само – без символической и философской рефлексии над ним. Модернизм логично в таком контексте – поиска сущности вне рефлексии и символа – старается прийти к чистой пластике: перестать в произведении мыслить символически и полностью отдаться пластическому мышлению.

Наверное, в этом и состоит антропологический сдвиг или рывок, заложенный в модернизме: происходит разворот внимания к зоне дословного в контексте того, что окружающая и предшествующая культуры полны внимания к символическому. Из этого антропологического сдвига и проистекает опротестовывание модернизмом интересов искусства прошлого – у модернизма появляются новые собственные интересы.

Переходя к конкретным проявлениям в искусстве отмеченных выше составляющих дословного, так жадно воспринятых модернизмом (а именно: внимание к экзистенциальному, внимание к сфере возможного, мышление не символами, а в пластике, мышление первичными различиями), можем привести такие иллюстрации.

Сначала – о двух портретах, относимых скорее к предмодернизму. Примером проявления феномена экзистенциальности в романтическом искусстве может служить работа К.А. Сомова «Дама в голубом».

Илл. 1. Константин Сомов. Дама в голубом. Портрет Е.М. Мартыновой. 1897–1900. Москва, Государственная Третьяковская галерея



Портрет Е.М. Мартыновой» (1897–1900, ГТГ), программное произведение объединения «Мир искусства».

Общий романтический экстерьер на картине (старинное платье, заполняющее складками половину полотна, романтический пейзаж, плавно музицирующая пара на заднем плане) контрастирует с выражением глаз героини, тревожным и даже трагичным. Мы видим, что через этот контраст прорывается экзистенциальность, прорывается настоящая, а не романтизированная реальность, неисчислимая, неуловимая. Неоромантизм на своем излете проникается экзистенцией и, словно бы вдохнув ее, устремляется в сторону реализма.

Наследуя романтизму, реалистическое искусство в свою очередь достигает вершин, когда художникам удается поселить в своих картинах тот самый экзистенциальный мотив. Вот, например, принадлежащий кисти Валентина Серова «Портрет Николая II» (1900, ГТГ).

Композиция (посаженная полубоком, чуть сгорбленная, наклоненная вперед фигура) сразу же превращает императора в обычного человека, пребывающего в здесь и сейчас. Бросаются в глаза крепко сжатые до белизны на костяшках руки, вносящие в изображение



Илл. 2. Валентин Серов. Портрет Николая II. 1900. Москва, Государственная Третьяковская галерея

экзистенциальное напряжение. Глаза героя словно бы просят художника поскорее закончить процесс рисования, а читателя – процесс разглядывания, настолько в данном случае утомительна для него эта экзистенция – экзистенция позирования с одной стороны, а может быть, и экзистенция «пребывания императором» – с другой.

Еще одни предмодернисты – это импрессионисты, о которых пишет Нина Дмитриева в своей известной статье о «передвижниках и импрессионистах». Речь здесь так же идет об опротестовывании текущей культурной символики.

Как замечает автор, «у импрессионистов и передвижников был общий враг, общий объект преодоления и, следовательно, общий импульс новаторства: академизм, неоакадемизм с их далекостью от современной жизни, с их условной предуказанной красотой,

омертвевшими традициями, окостеневшей техникой и отсутствием подлинного национального характера». Автор здесь словно перечисляет слагаемые устоявшегося символизма.

«Академическая система повсюду являла собой нечто однотипное... Все культивировали классический рисунок как всеобщую основу основ, цвет понимали как „иллюминирование“ рисунка, высшим жанром почитали мифологизированный „исторический жанр“...» [8, с. 129]

В таком контексте тот реализм, который и передвижники, и импрессионисты старались отыскать за «омертвевшими традициями» – или ставшими символами академизма – ассоциируется как раз с той реальностью-дословностью, в которой теплится жизнь и экзистенция. «...Легко представить, – пишет Н.А. Дмитриева, – как сходно было самочувствие молодого Крамского и молодого Моне: эти юноши, почти ровесники, встретиться они тогда, прекрасно поняли бы друг друга. Их равно отталкивало отсутствие искренности. Удручали непрерывные отсылки к Античности, равенство на каноны, отталкивал сам технический, технологический, заформализованный подход к делу искусства, неподвижные понятия о „высоком и прекрасном“, противопологаемом „низкому и низменному“, то есть живому» [там же, с. 131]. Здесь, на этом этапе истории европейского искусства и возникает предмодернистская идея об имманентности изображаемой жизни самому производству искусства.

Основным же творческим различием у импрессионистов и передвижников было, по мнению Н.А. Дмитриевой, то, что «у русских художников передвижнического периода неизменно присутствовало разграничение, подчеркнутое различие „что“ и „как“, содержания и формы, смысла и языка – разграничение, которого вовсе не признавали импрессионисты... Для импрессионистов эта проблема попросту не существовала, поскольку их „как“ и было тем самым „что“, тем новым и непривычным упоительным переживанием не новых и привычных вещей, которое являлось их целью, их в конечном счете идеей» [там же, с. 151]. Переживание и есть самая важная идея для импрессиониста-предмодерниста.

«И напротив: специальная забота о „сюжете“, то есть о чем-то заранее придуманном, искусственно построенном, „сочиненном“, могла, с точки зрения импрессионизма, мешать и искренности,

и счастливой полноте искусства, его погруженности в реально видимое» [там же, с. 151].

В этом плане можно полагать, что импрессионисты порывали в лице академизма с такими культурными символами, как «академический способ *видеть и изображать*, своею формальностью, заученностью, условностью подавлявший свежее, непосредственное восприятие», в то время как передвижники особое «протестное» внимание уделяли другой стороне академического символизма – тематической и сюжетной. Тем не менее и те и другие искали свой путь к дословному-экзистенциальному, к бытию вне устоявшихся и закосневших норм и символов.

В отношении возможного как ипостаси дословного, интересующей модернизм, можно привести в пример творчество Джозефа Меллорда Уильяма Тёрнера (1775–1851), которого, не смотря на датирование его творчества первой половиной XIX века, тоже можно условно назвать предмодернистом.

У Тёрнера в его творческой биографии явно просматривается движение по направлению к поэтике возможного: от изображения достоверности мира к потенцированию. К художнику постепенно приходит убежденность в том, что мир достоверный (действительный) – на самом деле больше этой достоверности, что эта достоверность зыбка и мимолетна, что уловить подлинную достоверность можно только предлагая сразу многие лики этого мира или один лик, но множась в цветовых линиях и пятнах на холсте. Этим, собственно, творчество Тёрнера и предвосхищает модернизм.

Если взять какое-либо его раннее произведение, например, «Рыбаки на море» (1796), то мы увидим, что картина полна фигуративной достоверности, она восхищает нас прописанностью деталей и здоровой силой и динамикой, которая увлекает эти детали – паруса и мачты, волны и брызги, фигурки людей и лодок – в одну совершенную композицию.

Однако через некоторое время из-под кисти Тёрнера появляется совершенно иная живопись – потенцирования света и потенцирования возможных миров. Например, акварель «Появление цвета»



Илл. 3. Джозеф Меллорд Уильям Тернер. Рыбаки на море. 1796. Лондон, Тейт



Илл. 4. Джозеф Меллорд Уильям Тернер. Появление цвета. 1819. Лондон, Тейт

(1819), включающая только цветосветовые решения. И даже по композиционным изменениям в поздних работах Тёрнера видно: возможное как бы перебирается постепенно с задних планов его пейзажей на авансцену, как, например, на картине «Снежная буря. Переход Ганнибала через Альпы» (1812). Фон как пространство для изображения новых возможных миров постепенно становится главным героем картин художника – пространством возможного.

Тёрнера волнует не действительность и истина, а возможное и открываемое им «иное», то есть свобода. Свобода видения до осуществления.

Еще в 1843 году Джон Рёскин написал о Тёрнере: «С технической точки зрения его работы порождают эффект, который можно назвать *свежим взглядом*, иными словами, позволяют вновь обрести зрение ребенка, который видит мир состоящим из цветowych пятен, значение которых для него пока неизвестно. Обрети слепец зрение – окружающее предстало бы перед ним именно таким» [цит. по: 6, с. 131]. Миром возможного...

В заключительной части наших размышлений еще раз вспомним о том, что и экзистенциальное, и возможное мы рассматриваем как ипостаси одной и той же сферы человеческого существования – пространства дословного. В этом смысле Анри Матисс, как художник времен начала и рассвета модернизма, предлагает нам возможность и экзистенциального погружения в художественную действительность, и одновременно потенцирования новых реальностей.

Можно сказать, что начиная приблизительно с 1905 года, на протяжении нескольких лет Матисс занимался именно преобразованием (или даже воспитанием) отношения публики к дословному – досимволическому.

На Осеннем салоне 1905 года в Париже (основанном в 1903 году Роденом и Ренуаром в качестве альтернативы нескольким ежегодным выставкам последних достижений) Матисс представил серию небольших пейзажей и портретов, ошеломивших зрителей неестественным буйством цвета. Публика встретила эти работы враждебно, отзывы критики в большинстве своем тоже были резко отрицатель-

ными. Его работы были названы воплощением беспорядка, грубого и бесповоротного (что говорит само за себя) разрыва с традицией.

Следом, в марте 1906 года Матисс выставил в Салоне независимых свою новую большую картину «Радость жизни». На ней представлено лучезарное видение некой счастливой Аркадии: томные девы, слившаяся в объятии пара, юноша, играющий на античной флейте, танцующий хоровод. Все выглядит вроде бы радостно, но «до невозможности странно. Фигуры выполнены с откровенным пренебрежением к масштабу и сами лишены разумных пропорций. Некоторые к тому же обведены толстым цветным контуром. Непонятно, как они связаны друг с другом, да и связаны ли? Цвет ослепительно, запредельно яркий. Впрочем, образ в любом случае не имел отношения к реальности или к какому-либо ее подобию. Как некий опыт передачи сочного, пронзительного цвета картина стояла особняком, сопоставить ее было не с чем» [11, с. 147]. Матисс при этом так же свободно использовал правила перспективы: на одном уровне у него были расположены фигуры разной величины. Подобный прием заставлял теряться в пространстве картины. Действительно, провести какие-либо символические параллели в отношении «Радости жизни» было невозможно – зритель опять недоумевал.

Об устранении какой реальности Матиссом можно здесь говорить? И что сам художник предлагает зрителю взамен? Не взамен ли привычной, символически прозрачно оформленной реальности культурной – реальности *потенциальные*?

«Радость жизни» не успокаивает, а тревожит, будит зрителя, не дает глазу ни мгновения отдыха и при этом все время намекает на некое недоступное в привычном мире «чудо существования», которое манит в новые потенциальные миры.

«Есть два способа показывать вещи: один – показать их в лоб, другой – искусно вызвать их в памяти. Удаляясь от буквальной передачи движения, достигаешь большей красоты и величия» [9, с. 22], – пишет Матисс о некоем своем принципе творчества – обращении к памяти, к воображению, к непрямому восприятию. И «Радость жизни» не успокаивает, а тревожит, будит зрителя, не дает глазу ни мгновения отдыха и при этом все время намекает на некое недоступное в привычном мире «чудо существования», которое манит в новые потенциальные миры.

Далее, в марте 1907 года в Салоне независимых Матисс выставил только одно свое произведение, но зато еще более радикальное – картину «Синяя обнаженная. Воспоминание о Бискре».

Когда картина появилась на выставке, поднялся «истошный вой» – уже третий раз подряд, из года в год все шло по одной и той же схеме. Но Матисса это уже не могло сдвинуть с выбранного пути. Он готов был опротестовывать бесконечно все «удобные» зрителю, всеми принятые художественные законы и приемы, сюжеты и темы. Опротестовывать именно своим творчеством, а не манифестами или радикальными поступками.

Логично, видимо, что в это время Матисс начинает говорить об эстетике «ослепления». Эта эстетика также поначалу была встречена публикой с опаской, сначала – во время скандального показа картин «Танец» и «Музыка», тоже на Осеннем салоне, но уже 1910 года. Многих поразило декоративное изобилие этих полотен – цветовая бедность и богатство одновременно.

И в этом приеме оказалось тоже неожиданно много тревоги, причем тревоги экзистенциальной – обволакивающей и неотвратимой. Можно сказать, что цвет у Матисса, которого по его задумке на картине должно быть очень много, – это экзистенциальный цвет. И дальше неожиданно эту экзистенциальность Матисс перенес уже даже в жанр натюрморта, доказывая, что натюрморт может внушить не меньшую тревогу, чем произведения многих других жанров. Первыми такими натюрмортами были «Севильский натюрморт» и «Испанский натюрморт», написанные так же, как «Танец» и «Музыка», по заказу коллекционера и покровителя художника Сергея Щукина.

Эти полотна, как все у Матисса, по крайней мере, этих времен, не слишком просты и удобны для восприятия: зрителю трудно долго смотреть на их буйные арабески и всполохи цвета. Кажется, что все в этих картинах вращается, ничто не стоит на месте. Центр на полотнах неопределим – зритель вынужден смотреть на все изобразительное поле сразу. То есть как бы гештальтно (и, таким образом, «антисимволически»). Зрителю приходится полагаться на периферийное зрение, и поэтому он теряет над этим полем контроль. Это здесь самое важное – то, что созерцание происходит без *символического выделения главного*. Именно потому все растворяется в экзистенциальной тревоге. Экзистенциальность этих и многих последующих

натюрмортов Матисса заключена как раз в той тревоге, которую они вызывают у привыкшего к устоявшейся символике сознания.

Можно сказать, что и Матисс, и другие модернисты, каждый по-своему, ведут зрителя и в дословное-экзистенциальное, выбивая опоры у символически ориентированного сознания, и в дословное-возможное, тем, что дарят зрителю свободу, бешенный ресурс потенцирования.

Дальше на модернистскую арену выходили экспрессионисты, отчасти наследники поэтики Матисса, еще более кардинально опротестовывавшие символические языки искусств: они мыслили пластической метафорой – преобразовывали линии, цвета, формы действительности [см. об этом: 2]. А потом эстетику самих экспрессионистов «опротестовывали» дадаисты – такова внутренняя логика развития самого человека и его искусства вместе с ним.

Можно сказать, подытоживая, что модернизм разрушает символику согласно уже своей сверхзадаче. Но, конечно, в конце концов против своей воли создает символику новую. Важно, однако, что, осознав это, модернизм снова старается от этой новой символики бежать. И важнее всего в данном случае оказывается нескончаемая интенция модернизма к десимволизации.

Список литературы:

- 1 Бадью А. Малое руководство по инэстетике. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2014.
- 2 Беспалов О.В. Архетипы пластического мышления // *Художественная культура*. 2018. № 2 (24). С. 34–63. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f7ff/hk_2018_02_34_63_bespalov.pdf (дата обращения 24.07.2019).
- 3 Беспалов О.В. Многомерный человек и поэтика возможного // *Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире*. М.: Индрик, 2017. С. 179–201.
- 4 Беспалов О.В. Символическое и дословное в искусстве XX века. М.: Памятники исторической мысли, 2010.
- 5 Беспалов О.В. Художественное восприятие: феномен первичного различения // *Художественная культура*. 2019. № 1. С. 42–69. http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/8ff/hk_2019_1_42_69_bespalov.pdf (дата обращения 12.07.2019)
- 6 Бокемюль М. Тернер: мир света и цвета. М.: Арт-Родник, 2010.
- 7 Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века. М.: Республика, 1997.
- 8 Дмитриева Н.А. Передвижники и импрессионисты // Дмитриева Н.А. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 128–157.
- 9 Матисс А. Статьи об искусстве. Переписка. Записи бесед. Суждения современников. М.: Искусство, 1993.
- 10 Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии. М. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019.
- 11 Сми С. Искусство соперничества: четыре истории о дружбе, предательстве и революционных свершениях в искусстве. СПб.: Азбука, 2017.
- 12 Стрелков В.И. Экзистенциализм // *Философия. Энциклопедический словарь*. М.: Гардарики, 2004.
- 13 Bignetti E. The functional role of free-will illusion in cognition // *Cognitive Systems Research*. Vol. 31–32, December 2014. Pp. 45–60.
- 14 Heilman K.M. The Fine Arts, Neurology, and Neuroscience // *Artistic Creativity. Essays. Progress in Brain Research*, 2014. Pp. 17–34.
- 15 Karakaçi D. The Impact of Symbolism on Some British and American Modernist Writers // *Journal of Social Sciences*. 2014. E-ISSN 2039–2117. Vol.5 (1). Pp. 565 – 578.
- 16 Lenardo I., di. Visual Patterns Discovery in Large Databases of Paintings. 112–124 pp. // *Digital Communication. Materials of the international congress*. Krakow, 2016. Pp. 112–124.
- 17 Nader K., Moosa J. The Relationship between Art and Psychology // *Journal of Life Science and Biomedicine*. Biomed. 2(12) 2014. Pp. 119–133.
- 18 Perlovsky L. Aesthetic emotions, what are their cognitive functions? // *Frontiers of Psychology*. Published online 2014. Feb., pp. 85–102.
- 19 Rosnay E.F. de, Ioffe D., Rowe S. Symbolism Overview // *Routledge Encyclopedia of Modernism*. 2018. Pp. 1112–1134.

References:

- 1 Badiou A. *Maloe rukovodstvo po inestetike* [Handbook of inaesthetics]. St. Petersburg, Evropejskij un-t v Sankt-Peterburge Publ., 2014. (In Russ.)
- 2 Bespalov O.V. Arhetipy plasticheskogo myshleniya [Archetypes of plastic thinking]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2018, no. 2 (24), pp. 34–63. (In Russ.)
- 3 Bespalov O.V. Mnogomernyy chelovek i poetika vozmozhnogo [Multivariate people and the poetics of the possible]. *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire* [Anthropology of art. The language of art and the measure of human in changing world]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 179–201. (In Russ.)
- 4 Bespalov O.V. *Simvolicheskoe i doslovnnoe v iskusstve XX veka* [Symbolic and literal in the art of the 20th century]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ., 2010. (In Russ.)
- 5 Bespalov O.V. Udovol'stvie razlicheniya v abstraktnoj zhivopisi i literaturnom nonsense [The pleasure of distinction in abstract painting and literary nonsense]. *Chelovek*, 2018, no. 1, pp. 38–56. (In Russ.)
- 6 Bokemyul' M. *Terner: mir sveta i cveta* [Turner: A world of light and color]. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2010. (In Russ.)
- 7 Gajdenko P.P. *Proryv k transcendentnomu: novaya ontologiya XX veka* [Breakthrough to the transcendent: New ontology of the 20th century]. Moscow, Respublika Publ., 1997. (In Russ.)
- 8 Dmitrieva N.A. *Peredvizhniki i impressionisty* [The Wanderers and Impressionists]. Dmitrieva N.A. *V poiskah harmonii. Iskusstvovedcheskie raboty raznykh let* [In search of harmony. Art criticism works of different years]. Moscow, Progress-Tradiiciya Publ., 2009, pp. 128–157. (In Russ.)
- 9 Matisse H. *Stat'i ob iskusstve. Perepiska. Zapisi besed. Suzhdeniya sovremennikov* [Matisse Henri. Articles about art. Correspondence. Recording conversations. The judgments of contemporaries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. (In Russ.)
- 10 *Plasticheskoe myshlenie v zhivopisi, arhitekture, kino i fotografii* [Plastic thinking in painting, architecture, film and photography]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2019. (In Russ.)
- 11 Smi S. *Iskusstvo sopernichestva: chetyre istorii o druzhbe, predatel'stve i revolyucionnykh sversheniyah v iskusstve* [The art of rivalry: Four stories about friendship, betrayal and revolutionary achievements in art]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2017. (In Russ.)
- 12 Strelkov V.I. *Ekzistencializm* [Existentialism]. *Filosofiya. Enciklopedicheskij slovar'* [Philosophy. Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Gardariki Publ., 2004. (In Russ.)
- 13 Bignetti E. The functional role of free-will illusion in cognition // *Cognitive Systems Research*. Vol. 31–32, December 2014. Pp. 45–60.
- 14 Heilman K.M. The Fine Arts, Neurology, and Neuroscience // *Artistic Creativity. Essays. Progress in Brain Research*, 2014. Pp. 17–34.
- 15 Karakaçi D. The Impact of Symbolism on Some British and American Modernist Writers // *Journal of Social Sciences*. 2014. E-ISSN 2039–2117. Vol.5 (1). Pp. 565 – 578.
- 16 Lenardo I., di. Visual Patterns Discovery in Large Databases of Paintings. 112–124 pp. // *Digital Communication. Materials of the international congress*. Krakow, 2016. Pp. 112–124.
- 17 Nader K., Moosa J. The Relationship between Art and Psychology // *Journal of Life Science and Biomedicine*. Biomed. 2(12) 2014. Pp. 119–133.
- 18 Perlovsky L. Aesthetic emotions, what are their cognitive functions? // *Frontiers of Psychology*. Published online 2014. Feb., pp. 85–102.
- 19 Rosnay E.F. de, Ioffe D., Rowe S. Symbolism Overview // *Routledge Encyclopedia of Modernism*. 2018. Pp. 1112–1134.