

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.133.1

Иванова Наталья Сергеевна

аспирант кафедры
зарубежной литературы
Белорусский государственный
университет
г. Минск, Беларусь

Natallia Ivanova

PhD Student of the Department
of Foreign Literature
Belarusian State University
Minsk, Belarus
natalie_ivanova33@mail.ru

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ И ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ КУБИЗМА

POST-IMPRESSIONISM AND FRENCH CUBIST POETRY

Статья посвящена роли постимпрессионистской живописи в формировании французской кубистической поэзии. Художники-постимпрессионисты (в особенности П. Сезанн), отрицая академические каноны и взаимодействуя с философами и писателями-символистами на рубеже XIX–XX вв., оказывают влияние на искусство авангарда, в том числе на творчество поэтов-кубистов (Г. Аполлинер, Б. Сандрар и П. Реверди). Во французской лирике 1910-х гг. реализуется многомерный пространственно-временной континуум, симультанно представленный разрозненными фрагментами, образами, мотивами, цветолексемами. Результаты исследования позволяют не только раскрыть специфику кубистического метода, но и уточнить генезис кубизма во французском искусстве, в том числе обозначить преемственность постимпрессионистских тенденций в поэзии кубизма.

К л ю ч е в ы е с л о в а : *визуальность в поэзии; интермедиальность; категория цвета; постимпрессионизм; поэзия кубизма; симультанность в литературе; французский авангард.*

The article is devoted to the role of post-impressionist painting in the formation of French cubist poetry. Post-impressionist artists (especially P. Cezanne), rejecting academic canons and interacting with philosophers and symbolist writers at the turn of the 19th and 20th centuries, influenced avant-garde art, including the work of cubist poets (G. Apollinaire, B. Cendrars and P. Reverdy). In French poetry of the 1910s, a multidimensional space-time continuum is realized, simultaneously represented by disparate fragments, images, motifs, color lexemes. The results of the study make it possible not only to reveal the specifics of the cubist method, but also to clarify the genesis of cubism in French art, including identifying the continuity of post-impressionist tendencies in the poetry of cubism.

Key words: *visuality in poetry; intermediality; category of color; post-impressionism; Cubist poetry; simultaneity in literature; French avant-garde.*

Кубизм – художественное течение, представители которого концентрируются на восприятии сознанием истинной сущности объекта, его видимых и невидимых граней в геометризованных формах – возник во французском авангардистском искусстве (в первую очередь, в живописи, скульптуре и поэзии). В становлении кубистической эстетики можно выделить три периода: 1) протокубизм (ок. 1905-х–1910-х гг. – хронологически совпадает с формированием фовизма, феноменологии Э. Гуссерля, интуитивизма А. Бергсона и математических концепций четырехмерного времени-пространства, с активным развитием хронофотографии и кинематографа), собственно кубизм 1910-х гг. разделяется на 2) аналитический (1910–1912 гг., фрагментация объекта, поиск истины посредством интеллекта) и 3) синтетический (1913–1914 гг., создание в технике коллажа различных комбинаций элементов).

Зарождение авангарда непосредственно связано с постимпрессионистскими тенденциями в искусстве рубежа XIX–XX вв., поэтому для уточнения генезиса кубизма необходимо обратиться к предшествующим художественным течениям, представители которых закладывают основы неклассической эстетики. Кубизм как в живописи, так и в литературе развивает общие философско-эстетические концепции: «Кубисты прокламировали право художника и поэта на изобретательство, на построение художественного произведения как замкнутого в себе индивидуального мира [...] Эти тенденции перешли от живописи и на поэзию французских новаторов – Аполлинера, Жакоба, Сандрара, Сальмона, Реверди, Кокто и др., которых принято называть поэтами-кубистами» [1, с. 111–112]. В связи с интермедийальным характером поэтик французской живописи и литературы начала XX в. целостное представление о поэзии кубизма создается через обращение к творческому методу известных художников того времени.

Протокубизм имеет еще одно название – *сезаннистский* период – по имени французского живописца П. Сезанна (Paul Cézanne, 1839–1906), работавшего в жанрах портрета, пейзажа, натюрморта. Его новаторская художественная концепция заключается в немиметическом представлении окружающей действительности посредством умозрительных конструкторов: «Чистый рисунок – это абстракция»¹ [2, р. 135], «Живопись стремится не буквально скопировать объект, а уловить гармонию многочисленных отношений ... раскрывая их согласно новой и оригинальной логике» [2, р. 138]. Кроме того, художник обращает внимание на эмотивный аспект

¹ Здесь и далее перевод с фр. наш. – Н. И.

искусства и индивидуальный чувственный опыт творца: «Метод выявляется при соприкосновении с природой [...] Он заключается в поиске выражения чувств, в организации своих ощущений в собственную эстетику» [Там же]. Соотнося специфику вербального и визуального языков, П. Сезанн отмечает отвлеченный характер средств выражения первого: «Художник конкретизирует свои ощущения через рисунок и цвет, тогда как литератор выражает себя абстракциями» [2, р. 88]. Поздние работы П. Сезанна отличаются обобщением форм и динамикой линий, усилением цветовых контрастов, что, в свою очередь, отражает аналитическое, конструктивистское видение реальности и намечает путь к кубизму и шире – к абстракционизму.

Впоследствии французские поэты-кубисты также концентрируются на цветовых ощущениях, на семантически важных визуальных эффектах и композиции (например, каллиграммы Г. Аполлинера (Guillaume Apollinaire, 1880–1918), типографические эксперименты П. Реверди (Pierre Reverdy, 1889–1960), взаимодействие лирики и живописи у Б. Сандра (Blaise Cendrars, 1887–1961)). В их поэзии реализуется синестезия (чаще всего как сочетание зримого и слышимого): «Цвет есть чувственный элемент. Чувства есть реальность. Вот почему мир красочный [...] каждое произведение содержит элемент чувственный, иррациональный, абсурдный, лирический...» [3, р. 187], что вторит тезису П. Сезанна «в природе все красочно» [2, р. 135]. Стихотворение Б. Сандра «Натюрморты» (Natures mortes), посвященное художнику-кубисту Р. де ла Френе, вызывает в сознании реципиента цветовой спектр из зеленого, желтого, черного, синего, красного и белого цветов; окружающий героя мир фрагментируется и окрашивается чистыми цветами-ассоциациями: *...Bleu / Rouge / Puis il y a aussi un litre, un litre de sensualité / Et cette haute nouveauté / Blanc / Des feuilles de papier blanc* [4, р. 98] **‘Синий / Красный / Также еще есть литр, литр чувственности / И эта последняя новинка / Белый / Листы белой бумаги’**. Так, начиная с эпохи (пост)импрессионизма, понятие зрительной перцепции расширяется, категория цвета оказывается амбивалентой с точки зрения соотношения понятий *искусство/реальность, относительность/абсолютность, абстрактное/конкретное, индивидуальное/универсальное*.

Об увлечении творческой манерой П. Сезанна говорят художники и теоретики кубизма А. Глез (Albert Gleizes, 1881–1953) и Ж. Метценже (Jean Metzinger, 1883–1956) в манифесте «О кубизме» (Du Cubisme, 1912): «Он [Сезанн] учит нас владению всемирным динамизмом ... живопись является теперь искусством не имитации объекта посредством линий

и цветов, а придания нашему наитию возможности пластического осознания» [5, р. 33–34], «Кто понимает Сезанна, тот предчувствует кубизм. Теперь мы можем сказать, что между школой кубизма и предшествующими течениями разница заключается только в интенсивности» [5, р. 66]. Еще до непосредственного зарождения кубизма П. Сезанн выдвинул концепцию геометризации окружающей реальности, понимая природу как «цилиндр, шар, конус в перспективе» [5, р. 64]. Кроме того, живописец обладает и поэтическим даром: в письме своему близкому другу Э. Золя он пишет (на тот момент начинающему художнику было девятнадцать лет): *Вот так понимаю я / Геометрию! / Изучая ее, я чувствую, как все мое тело / Исчезает в воде, мои усилия слишком тщетны* [6, р. 284], – в этом стихотворении предощущаются будущие эстетические воззрения П. Сезанна, его поэтика геометризованной, многомерной живописи.

Пространственная перцепция лирического героя в стихотворении в прозе «Линии и фигуры» (Traits et figures) П. Реверди также основывается на формальной обобщенности видимого в сознании субъекта: *...mais dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits [...] Dans ma tête des lignes, rien que des lignes* [7, р. 35] ‘в городе, где рисунок нас захватывает, круговая арка портала, квадраты окон, ромбы крыш [...] В моей голове линии, ничего, кроме линий’. Абстрактный характер художественной реальности реализуется и в сборнике «Кровельные плитки» (Les ardoises du toit, 1918). Образы неба, окна и облака зашифрованы в строках: *Entre quatre lignes / Un carré où le blanc se joue* ‘Между четырех линий / Квадрат где белое резвится’¹ [7, р. 213], *Je regardé le ciel par cet œil en losange* ‘Я смотрю на небо сквозь этот ромбовидный глаз’ [7, р. 244]. Это оказывается близким эстетике «Каллиграмм» Г. Аполлинера: фрагментация неба, состоящего из *квадратов покрытых синей эмалью* [8, р. 37], заполнение пространства сплошным цветом в строках *Des musettes bleues des casques bleus des cravates bleues des vareuses bleues / Morceaux du ciel tissus des souvenirs les plus purs* ‘Синие вещмешки синие каски синие галстуки синие куртки / Кусочки неба ткани самых чистых воспоминаний’ [8, р. 119]. В стихотворении «Конструкция» (Construction) Б. Сандрара реализуются концепты мироощущения авангардной эпохи: обилие цвета (*Цвет, цвет и цвета...*), фрагментированное (*Облачная геометрия*) и динамическое представление реальности (*L'esprit s'anime soudain [...] / La peinture devient cette chose énorme qui bouge / La roue / La vie* ‘Сознание внезапно оживает [...] / Живопись становится

¹ В поэзии кубизма практически отсутствует пунктуационное оформление, что сохранено в подстрочном переводе.

этой огромной движущейся вещью / Колесо / Жизнь) [4, с. 104]). Категория цвета у постимпрессионистов и впоследствии кубистов предельно субъективизируется, наделяется не декоративной, а семантической функцией, отражая сущность созерцаемых объектов.

Представители постимпрессионизма отходят от импрессионистского стремления зафиксировать мгновение, они обращаются к длительности переживаемого художником бытия. Идеи о движении жизни, о непрерывном развитии всего сущего, в свою очередь, соотносятся с идеями французского философа А. Бергсона, изложенными им в ту же эпоху в книге «Опыт о непосредственных данных сознания» (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889). Динамика пространственно-временного континуума, его вечное движение и множественность проявлений, субъективность представления становятся основными принципами эстетики кубизма, являющегося «художественным языком бергсонизма» [9, с. 74]. В результате живопись рубежа XIX–XX вв. стремится преодолеть свою временную «статичность». При этом литература, наоборот, обращает внимание на пространственный аспект, который проявляется теперь не только на уровне содержания (как неотъемлемый структурный компонент художественного мира), но и на уровне формы (как визуально-пластический элемент).

Бергсоновское понимание длительности («изобретение, создание форм, непрерывная разработка абсолютно нового» [10, с. 47]) соотносится с концепцией созерцания окружающей реальности, выдвинутой П. Сезанном, и задает в искусстве начала XX в. ориентир для представителей «нового сознания» в плане обнаружения новых форм художественной выразительности. Особая темпоральность кубизма появляется не только в живописи («кубизм, по сути, является одновременной репрезентацией на плоской поверхности упрощенных аспектов различных объектов...» [11, р. 148]), но и в поэзии. Так, симультанность реализуется на уровне содержания (когда многомерный художественный континуум создается посредством множества разрозненных временных и пространственных категорий) и формы произведения (когда плоскость страницы предполагает единовременное представление своего визуально-звукового и смыслового потенциалов).

Новаторская «естественно чувственная» концепция искусства П. Сезанна была осмыслена в экзистенциальной феноменологии М. Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961), который стремится найти универсальный язык, общий для всех видов искусства. Французский философ сопоставляет творчество художника, чей «безмолвный мир

красок и линий обращается к нам благодаря способности к неформулируемой расшифровке», и писателя, который «обосновывается в мире уже созданных знаков» [12, с. 50]. М. Мерло-Понти приходит к выводу, что в кажущейся тишине или незримости скрываются новые грани бытия. В результате диалог субъекта с объектом посредством длительного созерцания приводит к истинному познанию реальности, что также соотносится с философско-эстетическим аспектом поэзии кубизма. Авторские интенции направлены главным образом на погружение реципиента в особое эмоциональное состояние, возникающее как феноменологическое переживание в акте непосредственного созерцания. Исследование в работах М. Мерло-Понти творческого метода П. Сезанна и его современников помогает понять истоки кубизма и в целом течение художественной мысли эпохи.

В первых теоретических трудах, посвященных специфике кубизма, личность П. Сезанна рассматривается в контексте генезиса авангардистских тенденций. Так, Г. Аполлинер в книге «Художники-кубисты. Эстетические размышления» (*Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, 1913) отмечает, что французский художник «оказал влияние на творчество первых кубистов» [13, р. 49]. П. Реверди в статье «Кубизм, пластическая поэзия» (*Le Cubisme, poésie plastique*, 1919) также упоминает о влиянии художника: «С пластической точки зрения Сезанн является предшественником» [14, р. 145]. И первые страницы трактата художника А. Глеза «О кубизме и способах его понять» (*Du Cubisme et des Moyens de le Comprendre*, 1920) посвящены постимпрессионисту: «Сезанн стал указательной стрелкой для обновления живописи...» [15]. Поэты и художники-кубисты выстраивают общую линию развития западноевропейского искусства, отходящего от строгих академических принципов еще до появления авангардистских течений.

Знаменательным для французского искусства становится 1886 г.: в мае–июне проходит последняя (восьмая) выставка импрессионистов (следовательно, можно говорить о начале эпохи постимпрессионизма), в сентябре публикуется «Символизм» (*Le Symbolisme*) Ж. Морёаса (*Jean Moréas*, 1856–1910) – манифест одноименного художественного течения. Представители символизма в литературе (А. Казалис, С. Малларме, А. Рембо, А. Орье и др.) обращаются к субъективному началу, освобождают текст от правил пунктуации и линейности, посредством суггестивной природы символа усиливают разрыв между конкретным и абстрактным в произведении. В эссе «Кризис стиха» (*Crise de vers*, 1897) С. Малларме не только развивает концепцию музыкальной силы поэтического

искусства, но и рассуждает об идее, фрагментированной «на несколько равных по значению мотивов» [16], а также о «чистом» произведении, автор которого растворяется в художественном языке. Французский художник А. Лот, творчество которого в 1910-х гг. также относится к кубизму, пишет о третьем измерении в живописи, создаваемом посредством глубины видения. Он называет П. Сезанна и А. Рембо «братьями по духу» и в своем эссе «Учение Сезанна» (*L'enseignement de Cézanne*, 1920) отмечает, что «великий художник конструирует на пластическом уровне то же, что Рембо конструировал на поэтическом уровне: новую иерархию, в которой эмоция служит основой, а метафора – средством» [17]. Наряду с развитием постимпрессионистских тенденций в искусстве символизм (как в живописи, так и в поэзии) также влияет на формирование художественной парадигмы авангарда, обновляя концепцию художественной формы. Стоит отметить, что в искусствоведении границы постимпрессионистского периода точно не определены: некоторые исследователи рассматривают кубизм, орфизм, фовизм, экспрессионизм как продолжение тенденций постимпрессионизма, другие же считают концом постимпрессионизма смерть П. Сезанна (1906) – время расцвета фовизма и начало оформления кубистической эстетики.

В основе генезиса кубизма лежит интерес к местным культурам Азии, Африки и Океании, что направляет деятелей искусства к поиску обобщенных визуальных форм и линий, к раскрытию естественности первобытной цивилизации, ее глубокой связи с природой. Важную роль здесь играет примитивизм (А. Руссо, Л. Виван, С. Луи, А. Бошан и др.) и творчество еще одного французского художника-постимпрессиониста П. Гогена (*Paul Gauguin*, 1848–1903), который переносит в живописные произведения собственный опыт путешествия по миру, проживания в далеких странах и на экзотических островах. Кроме того, П. Гоген, творческий метод которого относят в том числе к живописному символизму, вдохновляет других художников на синтетизм (одно из постимпрессионистских течений). Впоследствии кубизм на синтетическом этапе своего развития характеризуется фрагментацией реальности и ее реконструкцией в целостное многообразие посредством коллажной техники, многомерностью плоскости, цветовыми контрастами.

Кубистическое понимание кризиса (в отличие от триумфа у футуристов) научно-технической цивилизации направляет деятелей искусства к поиску природного начала, «естественных» онтологических законов. Пафос обеспокоенности современным мироустройством более всего проявляется в поэзии Б. Сандрара. В стихотворении «Мой танец»

(Ma danse) обнаруживается мотив вечного странствия человека, всемирного движения: *Juif errant / Don Juan métaphysique* [4, p. 81] 'Бродячий еврей / Метафизический Дон Жуан', *Va-et-vient continuel / Vagabondage spécial / Tous les hommes, tous les pays* [Там же] 'Взад-вперед без остановки / Особое скитание / Все люди, все страны'. Личность героя в этой динамичной, распадающейся реальности также утрачивает свой целостный и индивидуальный характер: *Tu n'as plus de coutumes et pas encore d'habitudes [...] / Masque [...] / C'est ainsi que tu n'es plus à charge / Tu ne te fais plus sentir...* [Там же] 'У тебя больше нет обычаев и пока нет привычек [...] / Маска [...] / Вот ты уже не обуза / Тебя больше не чувствуют...'. Лирический герой – поэт-путешественник: *Je suis un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours mêmes Europes et regarde découragé par la portière / Le paysage ne m'intéresse plus / Mais la danse du paysage* [4, p. 82] 'Я месье который на сказочных экспрессах пересекает одни и те же Европы и уныло смотрит сквозь дверцу / Пейзаж меня больше не интересуется / Но танец пейзажа' – его интересуется сама форма, ритм, движение и конструктивные основы мироздания. Эти же проблемы смысла человеческого бытия ставит П. Гоген в своей картине «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» (*D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?*), написанной на Таити в 1898 году. Полотно является образцом живописного символизма, реализует синтетический и симультанный подходы и свидетельствует о характерной для рубежа эпох экзистенциальной неопределенности.

На рубеже XIX–XX вв. в Париже возникает постимпрессионистское художественное объединение «Наби» (Nabis), в которое входят М. Дени, П. Боннар, Э. Боннар, Ж. Э. Вюйар, Э. Террюс и др. Вдохновленные идеями и формальными экспериментами П. Сезанна и П. Гогена, набиды, активно взаимодействуя с французскими поэтами-символистами и участвуя в театральных постановках, создают синтетические художественные произведения, наделяя их чистым чувственным цветом, динамикой композиции, декоративными узорами, символикой и отходя тем самым от объективного миметического подобия. Набид П. Серюзье (Paul Sérusier, 1864–1927), называя себя «отцом кубизма» [11, p. 148], в теоретических работах задает интеллектуальное начало постимпрессионистскому искусству (в частности, синтетическому варианту своего наставника П. Гогена).

Таким образом, в искусстве начала XX в. складывается новаторская семиотическая конфигурация пространства, основанная на антимимесисе и нелинейном взаимодействии знаков. Живопись постимпрессионизма оказывает значительное влияние на становление художественной пара-

дигмы авангарда и, в частности, на генезис французской поэзии кубизма. П. Сезанн и его последователи устремляются к созданию целостного объекта через обобщенную, геометрически конструированную форму, цветовые контрасты и эксперименты с перспективой. Это наряду с символизмом и философией длительности А. Бергсона подготовит почву для кубистической эстетики. Трансформация средств выражения в поэзии авангарда является результатом поиска новых (чаще интермедийных, абстрактно-конструктивных, визуально-пластических) способов выражения авторских интенций. Как следствие, французской поэзии кубизма присущи симультанность и фрагментарность представления пространственно-временного континуума, обилие «чувственных» цветолексем, синтез визуального и музыкального, акцент на пластической композиции текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Харджиев, Н. И. От Маяковского до Крученых : Избранные работы о русском футуризме / сост. С. Кудрявцев. – М. : Гилея; 2006. – 557 с.
2. *Larguier, L. Le dimanche avec Paul Cézanne : souvenirs / L. Larguier. – Paris : L'Édition, 1925. – 167 p.*
3. *Cendrars, B. Aujourd'hui / B. Cendrars // Oeuvres complètes : en 8 vol. – Paris : Denoël, 1962. – Vol. 4. – P. 139–240.*
4. *Cendrars, B. Du monde entier, poésies complètes : 1912–1924 / B. Cendrars. – Paris : Gallimard, 1967. – 188 p.*
5. *Golding, J. Cubism: a History and an Analysis (1907–1914) / J. Golding. – New York : George Wittenborn, 1959. – 207 p.*
6. *Paul Cézanne : Letters / ed.: J. Rewald. – 3rd ed. – Oxforde : Brune Cassirer, 1946. – 308 p.*
7. *Reverdy, P. Plupart du temps, 1915–1922 / P. Reverdy. – Paris : Gallimard, 1969. – 254 p.*
8. *Apollinaire, G. Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916) / G. Apollinaire. – Paris : Gallimard, 1966. – 188 p.*
9. *Духан, И. Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века / И. Н. Духан. – Минск : БГУ, 2010. – 223 с.*
10. *Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон ; пер. с фр. В. Флеровой ; вступ. ст. И. Блауберг. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 384 с.*
11. *Guicheteau, M. Paul Sérusier / M. Guicheteau, P. H. Boutaric. – Paris : Editions Side, 1976. – 289 p.*

12. Мерло-Понти, М. Знаки / М. Мерло-Понти ; пер. с франц., коммент. и послесловие И. С. Вдовиной. – М. : Искусство, 2001. – 429 с.
13. Apollinaire, G. Les peintres cubistes, méditations esthétiques / G. Apollinaire. – Genève : Pierre Cailler, 1950. – 140 p.
14. Reverdy, P. Le Cubisme, poésie plastique / P. Reverdy // Nord-Sud, Self-défense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917–1926). – Paris : Flammarion, 1975. – P. 142–148.
15. Gleizes, A. Du Cubisme et des moyens de le comprendre [Ressource électronique] // Duke University Libraries. – Paris : Éditions La Cible, 1920. – Mode d'accès: <https://archive.org/details/ducubismeetdesmo00glei>. – Date d'accès: 10.02.2024.
16. Mallarmé, S. Crise de vers [Ressource électronique] / S. Mallarmé // Divagations. – Paris : Eugène Fasquelle, 1897. – 377 p. – Mode d'accès: <https://archive.org/details/divagations00mall>. – Date d'accès: 27.02.2024.
17. Lhote, A. L'enseignement de Cézanne [Ressource électronique] / A. Lhote // La Nouvelle Revue française. – Paris : Gaston Gallimard, 1920. – 978 p. – Mode d'accès: <https://archive.org/details/lanouvellerevuef15pariuoft>. – Date d'accès: 28.02.2024.

Поступила в редакцию 25.03.2024.