

КАТЕГОРИЯ ЦВЕТА В ПОЭТИЧЕСКОЙ И ЖИВОПИСНОЙ ПРАКТИКАХ НАЧАЛА XX ВЕКА ВО ФРАНЦИИ

Н. С. Иванова

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.ivanovans@bsu.by;

науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.

Статья посвящена изобразительной категории цвета в поэзии и живописи Франции начала XX века. Цель работы заключается в раскрытии специфической реализации цвета в лирике кубизма, его роли в создании образной системы и выражении эстетической концепции автора. Предпосылки обращения авангардистских лириков и художников к цвету как к главной экспрессивно-чувственной единице наблюдаются в искусстве второй половины XIX в. Произведения французских поэтов-авангардистов Г. Аполлинера, Б. Сандрара и П. Реверди создаются в результате их сотворчества с близкими по духу художниками – Р. и С. Делоне, П. Пикассо, Ж. Браком, Ф. Леже и другими. Категория цвета в лирике участвует в разработке особой образной системы, основанной на симультанности мироощущения. Новаторство заключается в интермедиальном подходе к изучению цветописи в искусстве авангарда.

Ключевые слова: поэзия авангарда; кубизм; категория цвета; визуальный; симультанный; экспрессия; эстетика.

Начиная со второй половины XIX века в европейском искусстве особое значение приобретает категория цвета. Символизм в поэзии и в живописи обращается к индивидуальному чувственному опыту человека, множество символов в произведении обретают живописную образность, будучи представленными посредством категорий цвета и света. Импрессионизм стремится отразить уникальное авторское восприятие действительности, его интуитивное постижение зримого окружающего мира. Художественная реальность выстраивается на основе передачи света и тени, отдельных мазков чистых контрастных цветов, в поэзии происходит нарушение линейного представления авторской мысли, возрастает роль экспрессивных языковых средств. Зрительное восприятие оказывается глубоко связанным с внутренним миром творца, его чувственным познанием действительности и безграничным ассоциативным мышлением.

Французская художественная парадигма начала XX века продолжает разрабатывать концепцию беспредметного искусства. Фовизм, возникший около 1905 г. в работах А. Матисса, А. Дерена, М. Вламинка и др., свидетельствует о тотальном высвобождении цвета как основной экспрессивно-эстетической категории, способной не только передать

эмоциональное напряжение художника, но и в некоторой степени вернуть объекту его утраченную целостность. После фовизма во французском авангарде стремительно развивается кубизм. Художники выдвигают на первый план форму и цветовое начало, фиксируя тем самым пространство и время в своей динамической форме и отрицая миметическое искусство. На синтетическом этапе кубизма происходит слияние визуального и вербального в лирике: поэты заимствуют из изобразительного искусства прием коллажа, орнаментализма, каллиграфии, использование типографских элементов оформления текста и т. д. Содержание теперь зашифровано в абстрактной форме, которая представляет собой сочетание красочных фигур, ярких линий и расплывчатых пятен – в живописи, визуально-ритмический нарратив – в поэзии.

Художница С. Делоне выстраивает свой стиль на основе контрастных цветосочетаний и яркой палитре. Вместе с мужем Р. Делоне она разрабатывает принципы симультанизма, когда близлежащие контрастные цвета воспринимаются одновременно (т.е. «симультанно»). Поэт Г. Аполлинер именуется новаторский стиль творческой пары, сосредоточенный не на форме (как у кубистов), но на цветовой экспрессии, «орфизмом» (орфическим кубизмом).

В искусстве французского авангарда публикация поэмы Б. Сандрара «Проза о транссибирском экспрессе» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France, 1913*) совместно с орфистским рисунком художницы С. Делоне становится важным событием: образуя симультанистский коллаж поэтического текста и ярких цветовых пятен, строки лирического произведения переносятся в реальность картины. Строфы, отдельные слова живописно-лирического произведения зрительно выделяются, будучи окрашенными различными яркими цветами и меняя шрифт, они становятся контрастными плоскостями в пространстве страницы-холста. Лексический повтор «Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?» [2, с. 34] в поэме появляется шесть раз и всегда имеет новое начертание и разный цвет, оттого этот риторический вопрос сразу бросается в глаза читателю, приобретает не только визуальные, но и смысловые оттенки.

В пространстве симультанистского произведения создается гармоничный калейдоскопический узор, при этом поэтический текст также наделяется пластической формой. В результате поэма «Проза о транссибирском экспрессе» Б. Сандрара и акварельные орфистские иллюстрации С. Делоне представляют собой синтез живописи и литературы – единое вербально-визуальное произведение, в котором категория цвета присутствует как на уровне формы (рисунок, цвет

шрифта), так и в содержании (на лексическом уровне – множество колоративов, светолексем и т. д.).

В сборнике Б. Сандрапа «Девятнадцать эластических стихотворений» (*19 Poèmes élastiques, 1919*) частые межчувственные ассоциации раскрывают своеобразие мироощущения лирического субъекта, глубоко связанного с визуальным познанием: «Les cris colorés des multitudes de l’Orient» [2, с. 72], «Les couleurs déshabillent» [2, с. 83], «Les cris perpendiculaires des couleurs» [2, с. 84], «Verbe coloré» [2, с. 87], «Toi qui ris du vermillon» [2, с. 94]. Весь мир вокруг лирического героя наполняется цветом: «Tout est orangé» [2, с. 69], «Tout est taches de couleur» [2, с. 74], «Tout est couleur mouvement explosion lumière» [2, с. 97], «Des ondes multicolores / Des zones de couleur» [2, с. 103], как и в «Прозе» проявляется орфистское восприятие реальности, ее красочно-музыкальный ритм: «Des couleurs étourdissantes comme des gongs» [2, с. 38], «Et voici des affiches, du rouge du vert multicolores comme mon passé bref du jaune» [2, с. 44]. В результате чего у лирического героя часто проявляется синестезия – симультанное восприятие одного явления несколькими органами чувств.

В 1913 г. Р. Делоне представляет французской публике серию картин «Окна» (*Les fenêtres*), в которых художник концентрируется на эстетике и динамике света. Г. Аполлинер, будучи его близким другом, вскоре создает одноименное стихотворение, близкое в плане эстетики симультанистской живописи. В произведении поэта возникает множество цвето- и светолексем, создающих в сознании реципиента зрительно-образные контрасты и переходы красок окружающего мира: «Du rouge au vert tout le jaune se meurt» [1, с. 25], «Et maintenant voilà que s’ouvre la fenêtre / Araignées quand les mains tissaient la lumière / Beauté pâleur insondables violets» [1, с. 25], «Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre» [1, с. 25] и т. д. Внутреннее содержание лирики становится более абстрактным, акцент смещается на поэтические средства пробуждения у читателя эстетической эмоции, и категория цвета представляет собой главное художественное средство, способное интуитивно выразить близкие к реальности чувства творца. Также и в стихотворении «Натюрморты» (*Natures mortes, 1914*), посвященном художнику-кубисту Р. де ля Френе, Б. Сандрап выстраивает композицию произведения посредством шести «чистых» цветов – зеленого, желтого, черного, синего, красного и белого и субъективных ассоциаций к ним.

В поэзии кубизма П. Реверди (сборники «Стихотворения в прозе» (*Poèmes en prose, 1915*), «Овальная люкарна» (*La lucarne ovale, 1916*) и «Кровельные плитки» (*Les ardoises du toit, 1918*)) цветопись также является важнейшим средством создания живописной образности. Поэт

особое внимание уделяет передаче света и тьмы – в его стихотворениях присутствуют образы утра и ночи, солнца и луны, тени и луча, ясного или звездного неба, зажженной лампы и темной комнаты и др., поэтому доминируют белый и черный цвета («La rue est noire et le ciel clair» [3, с. 59], «Tout était blanc à quelques pas» [3, с. 217], «Un trou dans la lumière et la porte l'encadre / Tout est noir» [3, с. 227] и т. д.). При этом П. Реверди преимущественно использует небольшой набор цветов, Б. Сандрар значительно расширяет палитру в своей поэзии, придавая объектам необычные оттенки («les omoplastes glauques» [2, с. 83], «Jaune de chrome» [2, с. 89], «Les arcencielesques dissonances de la Tour» [2, с. 89] и др.).

П. Реверди семантически усиливает передачу восприятия органов зрения: в его лирике происходит сочетание одновременно нескольких световых лексем («Le soleil déridé brille» [3, с. 166], «Une double lumière» [3, с. 167], «Une lumière luit» [3, с. 172], «Et la lumière les unit / Le feu pétille / Une étincelle» [3, с. 173] и др.), парадоксальное представление невидимого как осязаемого («Et l'ombre du temps s'en irait» [3, с. 168], «Dans l'air blanc matinal» [3, с. 204], «L'air bleu» [3, с. 220], «L'espoir luit» [3, с. 229], «La haie du rêve noir» [3, с. 234]), что создает, в свою очередь, основу эстетического познания поэтом реальности.

Таким образом, цветопись в искусстве Франции начала XX века становится одним из главных способов создания художественной образности, наделенной экспрессией и музыкально-визуальным синтезом чувств. В живописной практике происходит выражение субъективного взгляда художника, его уникального восприятия окружающей действительности, зафиксированного на холсте. Обилие в поэтическом тексте авангарда свето- и цветолексем обуславливает изобразительность поэтики в содержательном плане. Посредством категории цвета, имплицитно связанного с ритмом и динамикой реальности, не только выявляется авторское видение мира, но и акцент переносится с внутреннего семантического уровня на его внешнюю реализацию, то есть на языковые художественные средства произведения.

1. Библиографические ссылки

- Apollinaire, G.* Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916) / G. Apollinaire. – Paris : Gallimard, 1969. – 188 p.
- Cendrars, B.* Du monde entier, poésies complètes : 1912-1924 / B. Cendrars. – Paris : Gallimard, 1967. – 188 p.
- Reverdy, P.* Plupart du temps, 1915-1922 / P. Reverdy. – Paris : Gallimard, 1969. – 254 p.