

Разрыв между эмпирическим и метафизическим планами в системе художественного образа создает почву для радикальной перестройки способов организации художественного мира, – текст не может найти для себя завершающей формы, он приобретает внутреннюю неустойчивость, предполагающую возможности смыслового перестроения, он строится как открытый разным формам переосмысления и перетолкования, как это происходит во многих романах XX века, таких, например, как „Голый год“ Б.Пильняка, „Фальшивомонетки“ Андре Жида, „К маяку“ В.Вулф, „Степной волк“ Г.Гессе, „Голый завтрак“ У.Берроуза и др. В постмодернистских текстах уже во внешней форме обнаруживается способность едва ли не менять свою жанровую природу в процессе развертывания текста.

Роман 20-х годов рвет с той относительной завершенностью произведения романного искусства XIX века, которое обладало своей автономностью по отношению к потоку жизни: роман XIX века был в непосредственном контакте с современной действительностью, но это был контакт, который мыслился как ее отражение, роман строился как зеркало жизни, отражающее ее во всем ее богатстве и всей ее противоречивости. Он стремился вобрать в себя все – “захватить все”, как выражались Бальзак и Толстой - и тем самым он был уже не частью, не продолжением актуальной действительности, а как бы всей целостностью мира, вторым миром, живущим своей относительно самостоятельной и замкнутой в себе жизнью. Этот второй мир был узнаваемым и вместе с тем самодостаточным, он обладал всей жизненной убедительностью, во многом обеспеченной его автономностью целостного и замкнутого на себе произведения, позволявшей ему едва ли не подменять собой реальность. Эту целостность мира как произведения обеспечивала личность автора –творческий субъект как божественный творец оказывался творцом произведения как целостного мира – зеркала творения самого Бога.

Роман XX века предстает, однако, уже не как зеркало жизни, а как событие высказывания, субъект которого находится внутри самой жизни, является ее живым голосом. Это высказывание обязано своей формой и словом не традиции, - оно как бы спонтанно и произвольно, предстает как проблематичная попытка реализации внутреннего опыта в общезначимом языке, как эксперимент – роман как бы заново открывает свою свободу, вновь и с новой остротой и полемичностью по отношению к традиции переживает себя как подлинно незавершенный жанр, полагающий метафизический конфликт в самой своей структуре. Понятие “незавершенности” предполагает здесь относительное отсутствие автономности по отношению к живой действительности, непосредственный контакт с ней, пребывание на границе между искусством и жизнью, открытость в событие бытия в его текучести и ценностной – этической и эстетической – нерешенности, а в конечном итоге также и опыт поражения в попытке выразить невыразимое.

Кубистический принцип и проблема аутентичного мимезиса

Искусство XX века неоднородно – это множество различных тенденций, течений, школ, традиций, художественных направлений и этапов развития

художественной культуры; вместе с тем двадцатый век может быть увиден и понят также и как относительно целостная эпоха развития искусства, обладающая своим единством, внутренней связью между различными художественными направлениями и этапами развития искусства, общими чертами художественного языка, общностью определенных творческих принципов, актуальных для многих, если не для большинства явлений художественной культуры века. Одним из таких творческих принципов является кубистический принцип.

Кубистический принцип – это понятие, так обобщающее принципы художественной организации образа в кубистической живописи, что они могут быть применены для характеристики фундаментальных структур художественного языка XX века в целом, и в частности, для описания характерных аспектов строения художественного образа в различных жанрах литературного творчества⁵². Представляется, что возникновение кубистического принципа свидетельствует, прежде всего, об остроте проблемы аутентичности художественного высказывания в культуре XX века, что уже в начале века привело к радикальному обновлению художественной формы и возникновению “немиметических” форм в искусстве.

Проблема аутентичности художественного высказывания связана, прежде всего, с трудностями нахождения внутренне убедительного слова и формы, способных адекватно передать подлинный опыт переживания реальности – и прежде всего, реальности бытия человека. В первую очередь это связано с *проблемой понимания* человека, который не укладывается в клишированные модели представлений о нем⁵³, а также с характерными для данной эпохи культуры и отвечающими ее фундаментальным ценностям и устремлениям формами человеческой деятельности, творческого поведения, связанными, в свою очередь, с определенным отношением к миру. Проблема аутентичности художественного высказывания должна рассматриваться не в плане формально-логических критериев правильности/неправильности, достоверности/недостоверности высказывания, а в плане глубинной содержательности высказывания, его внутренней убедительности, связанной с реализацией в системе художественной формы произведения актуального и общезначимого для целой эпохи культуры человеческого опыта. Художественный опыт авангарда, модернизма и постмодернизма в литературе со всей отчетливостью обнаруживает, что последним содержанием всех художественных новаций искусства XX века становится создание нового образа человека. Характерной особенностью этого образа становится текучесть, неустойчивость границ, децентрированность – невозможность привести все его аспекты к единому центру, одному началу, одной точке зрения, невозможность исчерпать его представлениями о личности, восходящими к XVIII – XIX в. Оказывается, что сам человек внутри себя лишен целостности, он находится в противоречии со своим сознанием, разные стороны

⁵² Понятие „кубизм“ довольно широко распространено в литературоведении и критике, как применительно к анализу поэтики Г.Аполлинера, что достаточно традиционно (см., например: Hermans T. The Structure of Modernist Poetry. L.,1982; Швейбельман Н.Ф. Аполлинере и кубизм // Проблемы литературной критики. Тюмень,1979. С.22-28), так и к самому широкому кругу литературных явлений в поэзии и прозе (см., например: Brogan J. V. Part of the Climate: American Cubist Poetry. Berkeley: U of California P, 1991; Brogan J.V. Hemingway's In our Time: a Cubist Anatomy // Hemingway Review. Spring 98. Vol.17. Issue 2.).

⁵³ Более подробно эта проблема рассматривается в статье: Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского университета. Гуманитарный выпуск. 1997. № 3 (5). Самара, 1997. Отдельные положения этой работы использованы в первой части данной публикации.

его существа живут в разном времени, он никогда не находится полностью “здесь и сейчас”. Это обуславливает проблематизацию или даже невозможность мимезиса как “узнавания”: “узнавание” известного и устойчивого, ставшего фактом языка культуры, становится препятствием для установления контакта с текучей реальностью. Отсюда – так называемые “немиметические” формы искусства XX века.

Мимезис – это не жизнеподобие и не просто подражание характерам и действиям; мимезис – это воспроизведение существующих и узнаваемых форм восприятия характеров и действий. Искусство так или иначе работает с формами восприятия, с определенными моделями языка культуры, в конечном итоге – с ее ценностными системами – это его предмет. Если понимать мимезис таким образом, то понятие “немиметические формы” в качестве форм, в которых не происходит подражания жизненным реалиям – некорректно, так как такого подражания в строгом смысле мимезис и не предполагает. Тем не менее это понятие можно использовать для того, чтобы противопоставить некоторые формы творчества, возникшие в XX в., тем конвенциональным формам, которые, в особенности исходя из опыта реалистического искусства XX в., получили репутацию жизнеподобных. Само понятие конвенциональной формы предполагает ее оценку как традиционной, узнаваемой, закреплённой за определенным опытом восприятия действительности. Наличие конвенциональных форм – общего для культуры языка искусства – обеспечивает возможность сохранения и углубления векового опыта понимания действительности, вне этих форм нет языка искусства, нет культуры. Вместе с тем культура создает определенные рамки и границы для личности, которая стремится преодолеть ограничения, накладываемые на ее творческие стремления, на реализацию ее личного опыта. В ситуации распада традиционалистских ценностей это приобретает особую актуальность.

“Немиметические формы” – это формы, в которых творчество преодолевает границы готовых коллективных представлений – языков культуры, ищет новые пути, новые формы бытия человека. Поэтому “немиметическую форму” можно попытаться определить как комплекс способов построения произведения, которые радикально противостоят горизонту ожиданий читателя, не позволяют понять художественный образ с позиций готовых, сформированных культурной традицией моделей восприятия, не дают возможности “узнавания” “готовых” форм; они требуют от читателя творческих усилий, решительной коррекции привычных моделей восприятия, представлений о жизни и ценностных ориентаций. Однако условием их переживания как форм, аутентичных подлинной реальности, живому опыту ее текучести, является, в частности, то, что творческое усилие, которое они вынуждают совершить, оказывается хотя бы в минимальной степени идентично читательскому жизненному опыту ощущения несоответствия готовых моделей культуры, готовых форм представлений “внутреннему опыту” реципиента; более того, это творческое усилие позволяет этому опыту тем или иным, может быть, совершенно неожиданным читателя образом, реализоваться.

В “немиметических” формах искусства XX века происходит радикализация собственно творческих моментов миметического акта, так или иначе предполагающего определенную степень коррекции готовых моделей восприятия, как это описано, например, В.Изером. По Изеру, миметический акт предполагает воспроизведение художником определенных форм восприятия объекта и одновременно коррекцию их в соответствии с его опытом контакта с

реальностью⁵⁴. Реципиент опознает эти формы восприятия и на их основе, а также опираясь на свой личный опыт восприятия, воссоздает свой образ объекта – это становится возможным постольку, поскольку ему дается возможность опознать в произведении художника традиционные, готовые представления о реальности, ее „мифы“, а та метаморфоза, которые эти представления переживают в произведении, созвучна личному опыту читателя. Реципиент создает на этой основе свой образ объекта, но переживает этот акт как акт узнавания.

В “немиметическом” искусстве, а особенно в кубистических его формах, происходит серьезная трансформация миметического акта, не позволяющая переживать его как акт простого “узнавания”. Распад традиционалистской культуры, обособление и отчуждение личности, усиление ее претензий на автономность, разрушение конвенциональных ценностных систем, возникновение новых отношений между человеком и окружающим миром, воображением и реальностью ведет в XX веке к глубокой перестройке классической структуры миметического акта – сам мимезис становится глубоко проблематичным: распад общезначимого “мифа” и обособление, отчуждение личности от коллектива, определенная настороженность художника по отношению к системам коллективного сознания, недоверие к ним – лишают художника языка, на котором он может говорить с реципиентом, и предмета, связанного с этим языком. Так начинается проблематизация языка, возникает дистанция творческого субъекта по отношению к языку, описанная еще в знаменитом “Письме Чендоса” Г. фон Гофманстала; язык культуры все более становится предметом рефлексии, а мимезис оказывается воспроизведением форм восприятия реальности, готовых мифов культуры уже не как своих, а как “чужих”, тех, на которые можно и нужно смотреть со стороны, критически, рационально, которые можно стилизовать и пародировать.

Таким образом в XX веке резко возрастает дистанция между личным опытом и готовыми формами языка, что ведет к рационализации отношений между участниками миметического акта – мимезис начинает включать в себя рациональные моменты, разрушающие впечатление непосредственности. В связи с этим возникает проблема, которая, в особенности после трудов Т. Адорно, ставится в ряд центральных проблем эстетики XX века - “мимезис и рациональность”⁵⁵. Поэтому принцип “очуждения”, по Шкловскому – “остранения”, по Брехту – “*Verfremdung*”, становится неотъемлемым элементом мимезиса XX века. Миметический акт в таком случае воспроизводит в структуре художественного образа ситуацию не единства, а отчуждения между художником и культурой, художником и языком, что ведет к существенной перестройке структуры миметического акта. Т. Адорно, понимая мимезис как дорефлективное отношение⁵⁶, характеризует искусство XX века как подражание отчуждению, – искусство воспроизводит ситуацию отчуждения, превращая отчуждение в остранение, и эта ситуация качественно меняет структуру миметического акта – художник получает неожиданную свободу оперировать готовыми формами восприятия, рефлектируя над ними, как над чем-то таким, что ему противостоит как материал, из которого он строит свое произведение. Эта ситуация оказывается довольно драматичной для читателя, который лишен возможности автоматической

⁵⁴ Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Fr/M., 1993. S.487-492.

⁵⁵ Bürger P. Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Fr/M.,1992. S.159-272.

⁵⁶ Adorno Th. Ästhetische Theorie. Fr./M.,1995. S.169.

“узнавания” объекта, сросшегося для него с определенной формой восприятия. Читатель вынужден пережить “сдвиг”, отчуждение от своего готового образа объекта, взамен которого он получает новую композицию различных форм его восприятия. Но для того, чтобы эта новая композиция привела к пресловутому “узнаванию”, ему необходимо освоить предлагаемые ему непривычные формы восприятия, понять их содержательность, их имманентные выразительные, оценочные и смысловые возможности, используя которые, художник строит свой образ объекта. Таким образом меняется сам предмет реципиента – им становятся сами отдельные формы восприятия, то есть читатель осознает формы восприятия как формы, языки, “мифы”, из взаимодействия которых рождается эстетический объект⁵⁷.

Поэтому “немиметические” формы творчества XX века, среди которых видное место занимают кубистические конструкции, отличаются, прежде всего, тем, что в них *событие изображения* доминирует над изображенным событием. В искусстве авангарда и постмодернизма особенно ясно видно, что началом, организующим произведение, становится событие творческого акта художника, аутентичное бытие самого события его творческой активности. Произведение предстает не как зеркало действительности, за которым не видно его творца, а как творческий акт художника в непосредственности его бытия. Отсюда и новый статус произведения – произведение представляет собой не автономный мир⁵⁸, существующий сам по себе, а открытую структуру незавершенного события бытия художника в действительности.

Это означает и ситуацию диалогического контакта художника и читателя, смыслопорождающая активность которого становится важнейшим элементом структуры произведения как становящегося целого: творческий акт художника предстает здесь не как застывшее и существующее самостоятельно произведение, завершённый мир, а как формотворческая активность, обращенная к другому сознанию, в творческой деятельности которого формы получают определенный смысл. Тем самым художник выступает уже не как божественный Отец-создатель мира, тайные цели и высший смысл деятельности которого требуют смиренного читателя, постигающего в его произведении последнюю истину. Автор делит ответственность за создаваемый им мир с читателем, и это также становится одним из аспектов решения проблемы аутентичности его творчества в глазах читателя.

Решение проблемы аутентичности высказывания в художественной культуре XX века предполагает далее, что и сам творческий акт должен стать аутентичным – проблемно-противоречивым, адекватным реальной сложности предмета, который он должен понять и которым он сам, как человеческая творческая деятельность, в то же время является. В структуре высказывания художника, в структуре его творческого акта, а тем самым и в структуре его произведения являет себя это противоречивое бытие художника как современной личности, существование и формы деятельности которой связаны с очень различными формами человеческого переживания и опыта, отношения к “другому”. Такая структура творческой деятельности особенно характерна для кубистических форм художественного высказывания.

В структуре кубистического творческого акта это формы деятельности, ориентированные, с одной стороны, на развертывание образа на основе

⁵⁷ Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание. С.32-33.

⁵⁸ См. Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt, 1987

углубленного субъективного переживания предмета, вчувствования в него, а с другой стороны, на основе остранения и объективации – объективной аналитически-рациональной дистанции к нему. В конечном итоге это усилия, направленные на конституирование Другого как живого, незавершенного человека, субъекта. Это усилия по преодолению того, что в самом общем плане называется отчуждением личности, и они носят двойкий характер. С одной стороны, это стремление установить живой контакт с другим человеком, идентифицироваться с ним, опираясь на непосредственность нравственно-психологического переживания, позволяющего и мне освободиться от собственных комплексов недоверия и страха. Другая сторона этих нравственно-психологических усилий связана, напротив, со стремлением завоевать рациональную, объективную дистанцию по отношению к Другому, позволяющую и сохранить свою внутреннюю суверенность, и понять Другого именно как Другого – самостоятельную, свободную личность, не совпадающую с готовой схемой.

Обе эти тенденции, каждая в отдельности – субъективации и объективации – отличаются высокой степенью радикализма и порождают характерные явления литературы и искусства XX века. Это, с одной стороны, искусство М.Пруста и многочисленные формы субъективированного повествования, лирическая проза, а также весьма характерное тяготение к иррациональному, к мифу. В живописи и скульптуре тенденция субъективации проявляет себя в импрессионизме и постимпрессионизме, отчасти экспрессионизме и абстрактном искусстве. При этом субъективное вчувствование отличается высокой степенью активности и радикальности, а поэтому, вопреки В.Воррингеру, порождает уже не “органическую форму”, а проникает как бы до эйдоса предмета, абстрагирует в нем глубинные конструктивные линии внутреннего напряжения, творя стилизованную и абстрактную форму чистой выразительности. Вчувствование оборачивается абстрагированием, порождает эффект абстрагирования.

Опора на субъективный опыт является одной из принципиальных предпосылок аутентичности художественного высказывания в XX веке. Вместе с тем для искусства нашей эпохи от авангарда до постмодернизма характерно стремление художника найти формы объективной коррекции субъективно-личного опыта, способы его очищения от субъективно-индивидуалистических, сентиментально-романтических иллюзий, – творческий субъект ищет пути прорыва к общезначимому и сверхличному. Источник так называемой “дегуманизации”, “деперсонализации” искусства следует искать в критике романтического субъективизма и “гамлетизма”, связанной с опытом крушения традиционных ценностных систем, недоверием к гуманизму, опирающемуся на принципы самодостаточности личности и представлений о ее всесии.

Субъективации и вчувствованию в художественной культуре XX века противостоит объективация: мы имеем эстетику объективной реализации образа П.Сезанна, эстетику очуждения Б.Брехта, стиль новой деловитости, искусство конструктивизма и абстракционизма, футуризм и поп-арт, многообразные постмодернистские игры, такие особенности современного искусства, как стремление избежать сентиментальности, авторитет иронической позиции, интеллектуальной трезвости и точности в образе... Вместе с тем радикальная объективация, “остранение” позволяют вывести объект из автоматизма восприятия и по-новому, с новой интенсивностью пережить, прочувствовать объект, сделать его живым и осязаемым, - вчувствоваться в его собственную внутреннюю энергию.

Так что, пожалуй, ни одно из названных художественных явлений не вмещается в рамки одной из указанных тенденций: специфика художественного языка XX века во многом связана с взаимодействием и взаимопревращением этих тенденций в структуре образа и произведения, которое и описывается нами в данном случае как “кубистический принцип”.

Так называемая деперсонализация означает не отказ от принципа личности, а новое понимание проблемы ее идентичности, более сложное и динамичное понимание отношений в системе я и Другой, захватывающее как представление о внутренней структуре личности, так и о структуре ее отношений с миром. Не отказываясь от принципа личности, художественная культура XX века радикально драматизирует этот принцип – разводя и разыгрывая друг против друга иррациональное, субъективное и рациональное, объективное начала в нем, тем самым внося существенные коррективы в традиционную гуманистическую концепцию. Опыт отчуждения превращает понимание, уважение и любовь к Другому в трудную нравственно-психологическую работу, которая и осуществляется в этой структуре художественной деятельности.

Характерно, что важнейшим элементом художественного образа становится разрушающий миметический принцип выход в текст самих технических усилий художника, который можно рассматривать как осуществленную в технике работы над материалом и моделью “работу понимания”, оказывающуюся фундаментальной основой и глубинным смыслом “кубистического принципа”. Выход в текст технических моментов творческого акта связан также с важнейшим механизмом осуществления кубистического принципа – взаимопревращением указанных форм активности субъекта – вчувствования и объективации, которое порождает характернейший художественный эффект кубистического принципа в литературе и искусстве XX века – эффект *абстрагирования*.

В кубизме в живописи это обнаруживается самым непосредственным образом и проявляется уже на уровне принципа, имеющего репутацию элементарно-натуралистического, то есть принципа кругового видения модели: образ строится на композиционном соотношении разных точек зрения – разных форм восприятия, субъективного переживания, вчувствования и таким образом – различных способов понимания модели. Тем самым художник работает с формами восприятия как способами и приемами построения образа, обладающими самоценностью, так что его непосредственным предметом становится уже не модель, а языковые формы, формы языка живописи – различные ракурсы, перспективы с соответствующими конstellациями живописных элементов, плоскостей и линий. Но в результате этого происходит замена модели отдельными ее аспектами, абстрагированными от ее целостности при помощи живописной техники. Как писал Жуан Грис: “я работаю с элементами духа”.

Из этих абстрактных по отношению к модели элементов создается образ, в котором разные формы субъективного опыта восприятия и воспроизведения предмета объективируют друг друга, порождая новое явление – развертывающийся по своей собственной, уже независимой от модели логике “живописный объект”. Так происходит объективация субъективного опыта. Вместе с тем и наоборот: формы, которые становятся материалом художника, не могут расцениваться исключительно как реализации субъективного опыта, - в их основе лежит более или менее традиционная техника живописного изображения, являющаяся

объективным продуктом многовекового опыта, традиционных форм восприятия предмета. Художник свободно конструирует свой живописный объект из этих объективных, готовых элементов – объективное содержание подвергается с этой точки зрения решительной субъективации.

Здесь одно оборачивается другим, и это взаимодействие порождает эффект абстрагирования, о котором выше и шла речь: на первый план выходят линия, плоскость, цветовое пятно, – “материал”, грамматика живописных форм заменяет предмет. Таким образом “эйдос” модели – абстрагированная ее “кристаллическая форма” – реализуется в особой активности материала, обнаруживающего свою “грамматику”. “Грамматика” материала выступает как “грамматика” модели.

В литературе XX века мы имеем дело практически с теми же процессами. В лирике Г.Тракля, например, образ строится часто как симультанная композиция различных форм восприятия, переживания, различных точек зрения, в которой происходит значительное абстрагирование предмета высказывания – это разные формы очень интенсивного, концентрированного и экспрессивного вчувствования в предмет, но ни одна из этих форм не получает самостоятельного риторического развития, эмоция тут же остраняется и объективируется, а тем самым “обуздывается” симультанной композицией, ограничивая образ минимальным словесным выражением.

Вчувствование создает поэтический образы, иррациональные образы-видения, но на уровне композиции каждый из этих образов превращается в одно из загадочных словесных выражений. Так строится, например, стихотворение “Вечерняя песнь”:

Под вечер, когда мы идем тесными тропами,
Бледные тени встают перед нами.

Жаждой томясь,
Пьем мы белые воды пруда,
Сладость печального детства.

И, умерев в зарослях бузины,
Смотрим на серых чаек.

Весенние тучи встают над сумрачным городом,
Полным молчания старых, монашских времен.

Когда я взял твои тонкие руки,
Ты тихо раскрыла круглые очи
Как давно это было.

Но если созвучия темные в душу ворвутся, –
И, белая, ты восстаешь в осеннем пейзаже друга⁵⁹.

Чрезвычайно интенсивные по внутренней выразительности словесные образы образуют ряд, – ряд изолированных образов: не изображение какого-то предмета, а ряд емких и крайне эмоциональных словесных образов, в котором

⁵⁹ Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма / Пер. С нем. Состав., коммент. А.Белобратова. СПб, 1996. С.132.

происходит их объективация, и стихотворение звучит сдержанно и строго. Эта лирика сочетает в себе крайнюю эмоциональность и холодноватую деперсонализованную объективность, что свойственно очень многим явлениям лирики XX века начиная с имажизма.

Что касается смысла целого произведения, то он остается не назван, - он предстает, как и в кубистической живописи, как нечто незавершенное, неготовое, формирующееся в системе отношений изолированных словесных образов. Изолированное положение каждого словесного образа позволяет ему вступать в отношения с любым другим образом. Но текст не только раздроблен, “распластован”, но и жестко организован: основные образы связаны между собой неочевидной внутренней связью – через семантику сумрачного, бледного, темного, тихого, осеннего и – прошлого, молчания, смерти. Различные высказывания, так поставленные рядом друг с другом, указывают на некоторый смысл, который является и общим для них всех, что обуславливает очень высокий уровень абстрагирования, и вместе с тем включает в себя смысл каждого отдельного высказывания, а также те смыслы, которые рождаются в многообразных отношениях между этими высказываниями. Такого рода симультанная композиция носит не линейный, а главным образом пространственный характер: между отдельными мотивами, высказываниями нет отношений линейной логической последовательности – перед нами пространство сознания, в котором все элементы выступают едва ли не как разные формы реализации одного переживания, разные варианты высказывания некоего единого смысла. Но смысловая целостность этого произведения – целостность совсем особого рода. Она именно не дана, не существует как нечто готовое, как данность и заданность, она рождается в творческой работе читателя, который должен соотнести отдельные элементы образа, разные его аспекты, связать ассоциативные ряды и создать некоторое смысловое единство – единство внутренне динамичное, открытое, нецентрированное, лишенное определенных контуров и смысловых границ, и все же обладающее определенной целостностью. Смысл возникает в открытом событии общения текста и читателя, он может складываться всякий раз по-разному.

Идея Эзры Паунда о стихотворении как произведении, в котором возникает “танец интеллекта между словами”, вполне соответствует этой новой роли словесного материала и его конструкции в литературном произведении. Слово в поэзии XX века выступает не только как знак, как материал образа, но входит в образ во всей своей звуковой, графической плоти и семантической многозначности. Так, метафора становится “абсолютной метафорой”, она не только передает определенное содержание, но и становится самоценной, указывающей на себя самое; она начинает вести свою собственную жизнь, прямо-таки “орфически” порождая новые образы. Так, у самого знаменитого поклонника кубистической живописи, первого теоретика орфизма – Аполлинера – мы находим такое орфическое развертывание образного ряда из одной метафоры:

Как прекрасен Париж мой в конце сентября!
 Виноградники ночи, во мраке горя,
 Город залили светом, и пьяные птицы
 Над светилами спелыми стали кружиться
 До зари, обрывающей гроздь светил...

И хмельной мой Париж я увидел тогда;
 Виноград собирал он, и в это мгновенье
 Виноградин чудесных послышалось пенье.
 И откликнулся Ренн и откликнулся Ванн:
 Вот и мы, о Париж! Наши люди, дома,
 Эти гроздья, рожденные солнцем однажды,
 Принести себя в жертву готовы, чтоб ты,
 Чуда жаждущий, мог утолить свою жажду (Вандемьер)⁶⁰.

С традиционно миметической точки зрения, с точки зрения линейной логики, с точки зрения понимания художественного высказывания как репрезентации какого-то предметного ряда – образ бессвязен, с кубистической точки зрения – перед нами игра самого словесного материала, ступенчатого развертывания семантики метафоры, в которой огни города переживаются как гроздья винограда. И здесь образ носит преимущественно пространственный характер – это метафорическое пространство, и его развертывание подчиняется не логике объективных отношений предметного мира, а возможностям реализации смыслового объема исходной метафоры. Аналогично строится стихотворение “Узы”:

Канат, сплетенный из криков.

Звон колоколов над Европой.
 Повешенные века.

Связаны нации рельсами.
 Нас только два или три человека,
 Которым не ведомы пути,
 Протянем же руку
 Друг другу.

Неистовый дождь в клубы дыма вонзает свой гребень
 Нити.

Нити сплетенные.
 Кабель в пучине морской.
 Вавилонские башни, которые стали мостами.
 Жрецы – пауки.
 И одна только нить,
 Связавшая души влюбленных...⁶¹

Здесь разрозненные мотивы очень жестко увязаны по принципу набора разноплановых образов, указывающих на одно и то же – разного рода связи между людьми.

⁶⁰ Аполлинер Г. Стихи. Воронеж, 1992. С. 91-92.

⁶¹ Там же. С. 101.

Кубистическое “распластование”, по выражению Н.Бердяева, образа, развертывание его одновременно с разных точек зрения, мы находим и в других жанрах: по природе своей кубистический принцип разъединения элементов в драматургии Б.Брехта и других драматургов XX века, описанный в научной литературе, - явление этого порядка. В пьесах Брехта разъединены фабула и сюжет, действие и рассказ о нем, персонаж и актер, отдельные сцены, как известно, следуют не друг за другом, развиваются не одна из другой, а располагаются друг возле друга, как бы давая разные точки зрения на один и тот же предмет. Так строится, например, “Матушка Кураж и ее дети”, где в разных ситуациях подвергается испытанию позиция “здорового смысла”, которую исповедует заглавная героиня. Различные приемы эпического театра – сонги, хоры, экраны, как и многие “экспериментальные” ситуации – не только “очуждают” действие, но и являются различными формами вчувствования, углубления во внутреннюю его суть, причем, вопреки декларациям, во многих случаях очень даже эмоционального (например, финал пьесы или сцена с “торговлей” Кураж по поводу спасения Швейцарца, или поступки Катрин). Также и в образе героев обнаруживает себя действие кубистического принципа разъединения элементов: таково сознание матушки Кураж, таковы знаменитые маски Шен Те и Шуи Та, такова психология персонажей “Трехгрошовой оперы”.

Роман XX века являет собой множество вариантов реализации кубистического принципа. Монтаж и разъединение элементов – характерные кубистические формы его организации. Романы Дж. Дос Пассоса строятся по принципу симультанного действия – в романе “42 параллель” одновременно развивается 12 изолированных сюжетных линий, с ними монтируются различные повествовательные приемы – многочисленные “портреты” в стиле репортажа и текстовые врезки, называемые “камера обскура”, представляющие собой различные субъективные перспективы в стиле потока сознания. Обращает на себя внимание разнотильность всех фрагментов, осязаемость стилизованного многообразия, резкость монтажных стыков. Каждый фрагмент – своя повествовательная техника, свой масштаб видения, свой ритм, свое течение времени. В современной научной литературе указывается на подобные конструктивные принципы организации романа Джойса “Улисс” в качестве кубистических, а книга рассказов Хемингуэя “В наше время” характеризуется как роман, построенный по принципу “кубистической анатомии”⁶².

Особой эстетической выделенностью повествовательной, изобразительной техники отличается искусство В.Набокова, сознательно делающего стиль осязаемым. При этом создается ситуация смысловой неоднозначности изображаемого мира – текст романа “Приглашение на казнь” в целом, как и отдельные его эпизоды, может и должен быть прочитан совершенно по-разному, с разных точек зрения *одновременно*: писатель создает кубистическое смысловое пространство, конститутивным принципом существования которого является наличие нескольких исключаящих друг друга пониманий одного и того же сюжета. Описанная в научной литературе “биспациальность” поэтического мира Набокова – явление этого же порядка⁶³.

62 См. Brogan J.V. Hemingway's "In our Time": a Cubist Anatomy // Hemingway Review. Spring 98. Vol.17. Issue 2).

63 См. Левин Ю. Биспациальность как инвариант поэтического мира В.Набокова // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С.323; Глобова Ю. Поэтика сборника рассказов В.Набокова “Возвращение Чорба”. Дисс... канд. филологических наук. Самара, 2000.

“Метод точки зрения” как способ повествовательной организации романа также может рассматриваться как показательный вариант реализации кубистического принципа построения художественной целостности произведения. Художественный мир романа строится здесь с разных точек зрения в самом буквальном смысле: носителями этих точек зрения являются персонажи романа, глазами которых увидена изображенная в тексте реальность. В таком “романе точки зрения” каждая точка зрения представляет собой особый способ переживания реальности, особенный взгляд на нее. В романе Дж.Конрада “Лорд Джим” основным сюжетом становится движение точек зрения персонажей на определенный ряд событий, драма их взаимодействия.

Роман У.Фолкнера “Шум и ярость” состоит из четырех обособленных частей, каждая из которых строится на своей психологической и пространственно-временной точках зрения. Одна и та же жизненная ситуация разрабатывается в каждой из этих точек зрения с радикальнейшим по своей интенсивности ее переживанием – с точки зрения идиота, с точки зрения интеллектуала на грани самоубийства, с позиции убийственной ненависти, с позиции мужественной любви и понимания. Главным содержанием романа становятся сами эти точки зрения, каждая из которых по-своему преодолевает свой предмет – исходную жизненную историю. Здесь важнейшую роль играет проблема времени – один из конститутивных моментов этого кубистически организованного повествовательного произведения. Непосредственная проблематика данного романа – спор персонажей со временем, враждебным их нравственным устремлениям: каждый из них по-своему, для себя останавливает течение времени.

Однако в этой композиции присутствует и еще один слой проблематики времени, связанный с самой кубистической формой повествования. Каждая повествовательная перспектива во всех случаях предполагает свое переживание времени, в каждой – свой ритм течения времени, не совпадающий с ритмом физического времени и времени других перспектив. Точка зрения каждого персонажа, каждая жанровым, стилевым или иным образом обусловленная повествовательная перспектива оказывается связана с определенным опытом переживания индивидуального или коллективного бытия, знающего границы своего существования во времени. Каждая перспектива есть, в конечном итоге, сознательное или бессознательное решение проблемы времени, – то есть смерти. Стиль, жанр, интонация есть придание формы и тем самым смысла конечному существованию – придание смысловой определенности течению индивидуального времени. Встреча и пересечение временных перспектив актуализирует, делает ощутимой эту темпоральную проблематику, связанную с порождением смыслов. Смысл есть в определенной степени преодоление конечности индивидуального существования – преодоление времени. Здесь происходит переключение внимания с рассказываемого события на стиль, форму – *смысл рассказывания*, смысл художественной перспективы. Время жизни, поступка, судьбы превращается в пространство смысла.

Может быть, максимума в этом аспекте кубистическая художественная практика достигает в повествовательном искусстве постмодернизма, где непосредственным предметом изображения являются не столько люди и события, вещи, сколько жанровые, стилевые, сюжетные и композиционные, повествовательные формы литературы, постоянно обнаруживающие ту или иную свою ограниченность, а вместе с тем и свою смысловую определенность.

Особо важны в плане данной проблемы художественные формы, в которых непосредственным предметом изображения становятся собственно творческие аспекты построения произведения – событие изображения: пьеса о создании пьесы, роман о написании романа, фильм о съемках фильма, картина, на которой изображается процесс создания картины. Здесь проблемы языка, высказывания, проблемы поэтологические непосредственно выдвигаются на первый план. В знаменитой пьесе Л.Пиранделло “Шестеро персонажей в поисках автора” на сцене оказываются персонажи и актеры, пытающиеся сыграть этих персонажей – между персонажами и актерами завязывается полемика о том, как следует реализовать проблемы персонажа в актерской игре: проблема высказывания, будучи жизненной проблемой персонажа, оказывается проблемой самого искусства, а в конечном итоге – проблемой автора, который ищет форму высказывания определенного опыта. Поэтологический роман, такой, как, например, “Фальшивомонетки” или “Подземелья Ватикана” А.Жида, “Туман” М.Унамуно, “Контрапункт” О.Хаксли, “Химера” Дж.Барта, “Женщина французского лейтенанта” Дж.Фаулза оказывается характернейшей кубистической формой искусства романа XX века, а поэтологический элемент становится важнейшим творческим ферментом большинства крупных явлений романного жанра: он очевиден в романах М.Пруста, Дж.Джойса, А.Деблина, Т.Манна, в которых вопросы формы – стиля, композиции, фабульно-сюжетной организации выдвигаются на первый план, и тем более – в произведениях романного искусства постмодернистской художественной культуры.

Поэтологический роман – типичная кубистическая форма немиметического творчества, важнейшим предметом которой становится проблематика самого языка романного жанра, рефлексия по поводу содержательности его форм. Проблемы поэтологические, проблемы романной формы оказываются чрезвычайно содержательными: это, прежде всего, проблема отношений автора и героя, заключающая в себе проблематику “я и другой”, проблематику понимания другого, проблематику воображения и действительности, субъективного и объективного в жизни личности, проблематику границ человеческой свободы. Все эти аспекты содержательности художественной формы актуализуются в поэтологическом романе, в конечном итоге организуя и фабульный план повествования. Кубистический принцип есть поэтому принцип преодоления физического, фабульного времени в “немиметической” “пространственности”⁶⁴ *текста* как сюжетной системы, в которой происходит главный для произведения процесс смыслообразования – физическая реальность переходит в духовную.

⁶⁴ Имеется в виду понятие пространственности художественного текста, начало разработке которого было положено в известных работах Д.Фрэнка. См., например: Frank D. Spatial Form in Modern Literature // Criticism. Foundations of modern literary judgement. Ed. by M. Schorer. New York, 1948.