

Ірина МАЗНІЧЕНКО
КРИТИЧНИЙ МЕТОД І ЕСТЕТИКА
ГІЙОМА АПОЛЛІНЕРА
У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОЇ ДУМКИ
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Критика — це мистецтво лоскотати митців.

Гійом АПОЛЛІНЕР

Після періоду економічного застою і депресії, що тривав з 1873 року, розпочалась доба розквіту. «Початок ХХ століття однак визнано часом другої промислової революції» [1], часом, який характеризувався надзвичайним злетом промисловості і виробництва, створенням і розвитком підприємств.

Феномен ХХ століття прийшов за технічним прогресом і зламом двох епох. Нові цінності затверджувались на «руїнах» старої культури. І це у процесі еволюції виглядало закономірно.

«Відвертаючись від сучасного або відображаючи світ у його найпопулярніших проявах, художники, письменники і поети самі почувалися дедалі незручніше, відчували протиріччя, що зростало між ними і часом» [2]. Усі бачили темпи технічного прогресу. Дива сучасної науки перевершували найсміливіші мрії і сподівання.

Наукова революція була пов'язана із революцією у культурній сфері. Париж перетворився, як за часів Другої Імперії, на світову столицю задоволень, розкоші та витонченості. У дорогих готелях та ресторанах можна було зустріти монархів найбільших світових держав, президентів республік, американських мільйонерів. Представники аристократії проводили час на численних балах, благодійних акціях, розкішних заходах.

В архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві панував стиль «модерн», що характеризувався розмаїттям рослинних мотивів і орнаментів. Щодо театрів, то був для них золотий час: понеділки у «Гранд Опера», середи у «Комеді Франсез» були майже обов'язковими для кожного, хто претендував на елегантність та вишуканий смак. Однак, численні бульварні театри, цирки та кабаре були не менш популярними. П'єси, які там ставили, були розраховані на смаки широкої публіки. «Такий бурхливий розвиток суспільного життя, його яскравість і розмаїття не могли не зачепити людей мистецтва, які у переважній більшості прислуховувалися до голосу часу і відгукувалися на його заклик» [3].

Центр мистецького життя перемістився із спокійного і мирного лівого берега Сени на правий: у кафе і ресторани, редакції газет, на схили пагорба Мон-мартр, де по сусідству жили поети, художники, карикатуристи, шансоньє. Представники нової богемі не втрачали зв'язків із сучасністю і навіть намагалися її підкорити за допомогою своєрідної суміші гумору і сентиментальності. Вони активно брали участь у культурному паризькому житті, насолоджувались його перевагами і всіма можливими задоволеннями.

Більша свобода, відмова від дотримання зовнішньої пристойності, відхід від пуританства і показних чеснот — все це було першим кроком на шляху докорінних змін, які відбулися в суспільній свідомості ХХ століття. Це давало молодим митцям матеріал для створення нового мистецтва, складання власної міфології.

Нова художня культура постійно вимагала захисту, а ще більше — інтерпретації, тлумачення, без яких вона могла бути не повноцінно сприйнятою. Про дивовижні зміни у мистецтві нової доби мали намір сповіщати її адепти. По-стать Гійома Аполлінера (1880–1918) — органічно вписувалася в світлі породжуваної епохи, виявляючи її найхарактерніші риси. Саме йому випала задача ввести у контекст мистецтва «нову естетику». Під цим терміном ми розуміємо велику кількість художніх напрямів і рухів початку ХХ століття, яка тільки зростатиме відповідно до розмаїття уподобань, смаків і теоретичних гасел.

Перші асоціації, пов'язані з ім'ям Аполлінера, виникають на основі його літературної діяльності. Автор сміливих і експресивних новацій у жанрі слова, від мистецтва та літератури він вимагав, насамперед, краси, пристрасті, несподіваності. У 1914 р. він пише: «Мій ідеал у мистецтві, мої почуття і моя уява базуються на ідеальному, але правда завжди нова... Ідеальне: сюрприз, інновація; тобто гарний зміст завжди дивує, завжди непередбачуваний, тобто це і є правда» [4].

Життя і творчість Гійома Аполлінера були нероздільно пов'язані з «*belle époque*» («прекрасною епохою»). Французькі історики і критики вживають це словосполучення для визначення періоду з 1900 по 1914 р. Кожний дослідник, який пише про цей період, обов'язково згадає про те, що у французьку свідомість цей час увійшов під назвою «*belle époque*», доби процвітання, легкості, стабільності, впевненості у майбутньому, доби гумору і свят. Французький дослідник Мішель Декоден дав таку характеристику цього часу:

«В усіх сферах життя виявляється смак до дослідження і нових винаходів. Люди радіють життю і процвітанню, прагнуть все випробувати, бажають всім володіти... Всюди панує радість життя і надія на прекрасне майбутнє...» [5]. Це, перш за все, був час пластичного мистецтва і живопису, які активно впливали на інші сфери культури.

Слід додати, що у Парижі на той час надзвичайно активно, вдало і професійно розвивалась мистецтвознавча критика, яку створювали самі письменники і поети. Художники також досить талановито писали, їхній стиль був схожий більше на витончену поезію, ніж на маніфести і декларації. Французька література на початку ХХ століття жила у тісному взаємозв'язку із пластичними мистецтвами.

Ця традиція взаєморозуміння і єднання стала фундаментом, на якому базувалася особлива атмосфера «L'École de Paris» («Паризької школи») — творчого об'єднання митців з різних країн світу, які зібралися у Парижі. Письменники і поети Макс Жакоб, Блез Сандрар, Андре Сальмон, Альфред Жаррі, Жан Кокто і, звісно, Гійом Аполлінер розуміли творчі пошуки митців, приймали їх.

Аполлінер опинився у серці мистецького життя початку століття. Він брав активну участь у найважливіших культурних подіях доби, був знайомий з більшістю митців «паризької школи», писав передмови до каталогів виставок, створював нові журнали, працював у тих, що вже існували.

Присутність Гійома Аполлінера в усіх сферах мистецьких рухів і баталій була фантастичною: він усе відчував, усе передбачав, усе встигав помітити; був знайомий з видатними митцями і літераторами свого часу. Майже жодна виставка творів сучасних художників на залишилася поза його увагою.

Аполлінера можна сміливо назвати по-справжньому дитиною свого часу. Він приїхав у Париж на початку «прекрасної епохи», а помер після її закінчення. Він чуйно реагував на все нове, що відбувалося у мистецтві, і йшов тими самими шляхами, як сучасні йому митці. Надихаючись їхнім прикладом і, в той самий час, надихаючи їх самих, він прагнув до оновлення поезії і мистецтва, пошуку нових естетичних форм.

Не останню роль у формуванні образу Аполлінера відігравали плітки, що часом переростали в легенди та неймовірні історії. Як добрі, так і погані, вони шлейфом стелилися за арт-критиком, супроводжували його все життя.

По Парижу ходили плітки про неймовірне походження Аполлінера — си-на італійського офіцера та російської підданої, рід якої мав глибоке польське



*Гійом Аполлінер у майстерні
П. Пікассо, бульвар Кліши, бл. 1911 р.*

коріння. Суспільство сприймало критика неоднозначно: «вразливий, наївний, трохи забобонний; сангвінік, тиран, самодур; внутрішньо чистий, простий, що легко сходиться з людьми; блискучий і дотепний співрозмовник, завжди готовий до жартів...» [6], — і через це незрозумілий. Ця властивість його натури настільки сильно увійшла до свідомості сучасників, що навіть поважні енциклопедичні словники супроводжують ім'я поета приміткою: «mystificateur» [7].

Містифікатор карнавалу, який тривав більше десяти років з початку нового століття, Гійом Аполлінер став проповідником нової епохи у французькій і світовій культурі.

Усе було нове: живопис еволюціонував від імпресіоністів до кубістів, музика — від Оффенбаха до Саті; поезія підвелася до рівня символізму, згадала Рембо та «проклятих» поетів і стала намагатися поєднувати їхню іронію та складну семантику з останніми відкриттями живопису; театр був готовий зустріти російський балет; у журналістиці панував дух гострої конкуренції, організовувалося багато журналів, і з'являлися сотні охочих до літературних премій і винагород. На зміну Салонам, які були центром художнього життя Парижа кінця ХІХ ст., прийшли літературні редакції з духом свободи і чоловічої солідарності. У французькому товаристві створювався новий інтелектуальний клімат. Це був час перших проривів у мистецьке майбутнє, які ознаменував своєю присутністю та активною участю Гійом Аполлінер. Та перш, аніж стати провідником нової естетики та нової свідомості, він завершив попередню епоху французького мистецтва — в цьому виявиться неоднозначність його натури.

Аполлінер ніколи не вагався визнавати привселюдно свої смаки і привілеї. На офіційних виставках і художніх Салонах він сміливо висловлювався на адресу нового мистецтва. Тобто для нього в першу чергу мало значення мистецтво *par excellence*, а не визнані імена й артибутовані напрями.

Критична діяльність Аполлінера іноді призводила до непорозумінь. Від нього очікували точного, майже технічного пояснення кубізму. Натомість критик відмовлявся від теоретичної доповіді. Його тези базувалися на власному, інстинктивному відчутті прекрасного, яке вилилося у форми нового мистецтва. Аполлінер кожного разу ніби запрошував читача на прогулянку. Йому не був властивий стиль класичного суворого аналізу чи дослідження творів мистецтва «за допомогою лупи»; він робив цікаве висвітлювання, пристрась, почуття; його критика не мала жодних холодних або аналітичних тонів, вона була більше схожа на розмову, обмін думками, дзеркало часу, відкрита для гумору, анекдотів, поезії. Може скластися враження, що Аполлінер наслідував твердження Бодлера 1846 р.: «Я дійсно вважаю, що найкраща критика є кумедною і поетичною; а не холодною і алгебраїчною, яка, під приводом все роз'яснювати, не має ані ненависті, ані любові, ані будь-якого темпераменту; але — чарівна



Підготовка до «Салону Незалежних» 1908 року. Фотографія

картина, що за своєю природою є результатом роздумів митця, — яка зробить цю картину результатом роздумів розумного та чуттєвого духу» [8].

Досьогодні дослідники намагаються визначити роль Гійома Аполлінера у мистецькому житті Франції початку ХХ століття. Ким він був? Лідером або блідим послідовником, зосередженням протиріч або геніальних думок? Всі без винятку визнають той факт, що Аполлінер безпосередньо супроводжував «велоперегони» мистецьких течій початку ХХ століття. Як саме його сприймали в той час художники, інші критики, публіка, нарешті? Яку роль було для нього відведено у мистецькому житті Парижа перших років століття? Було б неправильно ізолювати Аполлінера від контексту доби, невід’ємною частиною якої він себе відчував, і сказав не останнє слово на захист нового мистецтва.

Беззаперечним є той факт, що Аполлінер був другом багатьох художників, спілкування з якими безпосередньо на нього впливало. Сам він цього факту ніколи не заперечував. У листі П’єру Альберу Біро з приводу статті про кубізм [9], Аполлінер писав: «Щодо офіційних визначень, я їх дав у декількох номерах «L’Intermediaire des chercheurs et des curieux». У цих визначень була апробація Пікассо, Брака, Гріса, Марі Лорансен, Глеза, Дюшама, Пікабія, Леже, Делоне. Мені бракувало тільки апробації Метценже, яку мені не вдалося додати. То були канікули. Отак» [10].

У той самий час Аполлінер буде виявляти зацікавленість до творчості Митника Руссо, Анрі де Гру, Альбера Бернара або Моріса Дені. Хтось буде його звинувачувати у мінливості тверджень й уподобань, а хтось побачить у поведінці критика прояв вільного, неупередженого розуму.

Середовище митців, як будь-яке закрите середовище — театр суперництва, суперечок і заздощів. Критик мав вільно себе там почувати, примиряючи

ворогуючі сторони. Такий аспект міг привести Аполлінера до складних дипломатичних стосунків, багатозначної поведінки. Критиком могли володіти одночасно декілька думок, іноді полярно різних, суперечливих. Але в одному він завжди залишався вірним — у своїх поглядах на ствердження нового мистецтва. Протиірччя є суттю творчої особистості. Аполлінер не заперечував цієї риси свого характеру. 1916 року він писав Андре Бретону: «Я виступаю так само завзято... проти того, що мені видається несправедливим; часто трапляється так, що мені дорікають у занадто сильному захопленні предметом, який я оцінюю як другорядний...» [11].

Ставлення художників до Аполлінера мало схожий характер. У яскравій особистості критика вони відкрили для себе офіційного представника нового мистецтва, який відігравав роль ланцюжка, що поєднував глядача із твором мистецтва. Багатьом митцям коментарі критика здавалися незграбними або неточними. Проте вони визнавали в його діях підтримку, сміливість у відкритті нових імен, складанні нової термінології.

Матісс, Пікассо та Брак, безперечно, захоплювалися Аполлінером як людиною і поетом, але, здавалося, мали сумніви щодо його мистецтвознавчих здібностей. Подібні настрої можна побачити у листуваннях критика з художниками. Наприклад, Аполлінер наполягав на тому, щоб Пікассо надав йому необхідні фотографії для ілюстрування книги про кубістів «Les peintres cubistes. Meditations esthetiques» («Художники-кубісти. Естетичні роздуми»): «Мій любий Пабло. Ти не відповідаєш; мабуть розсердився, або вважаєш неправильним те, про що я говорю. Ти знаєш, ваші з Браком фотографії — це дуже терміново, ми чекаємо; зроби мені ласку, тому, хто має змогу говорити про тебе все тільки приємне, що має на думці. Я розповім про це не надто гарно, але як тільки зможу найкраще. Буде кумедно, якщо художники, про яких я пишу позитивно і без обмежень, яких я розмістив на першому місці, не матимуть, на відміну від інших, репродукцій» [12]. Після появи книги, Пікассо напише Канвейлеру, власнику арт-галереї на вулиці Вінйон: «Ви мене сповіщаєте про сумні події — дискусії навколо живопису. Я отримав книгу Аполлінера про кубізм. Я розчарований через весь цей галас» [13].

Брак відреагував подібним чином: «Замість того, щоб просвіщати людей, він їх повністю заплутує» [14].

Тобто можна сказати, що стосунки Аполлінера з художниками були складними і суперечливими. Взаємозалежність, побудована на спільних інтересах, що не завжди збігалися, складний діалог, взаємопослуги — Аполлінер не уникнув цього, хоча і був відданий дружбі.

Стосунки з власниками галерей (маршанами) також мали складний характер. Канвейлер, перший продавець кубістів, визнавав той факт, що Аполлінер

був автором передмови до першої виставки в його галереї. Але згодом поведінка маршана стала досить стриманою, якщо не сказати ворожою. Аполлінер боляче сприймав подібні зміни. Він напише у листі до Канвейлера: «Я дізнаюся, що ви вважаєте мої думки про живопис нецікавими, що здається дивним. У якості письменника я захищав художників, яких ви помітили вже після мене. Невже ви вважаєте, що буде дійсно доречним знищити того, хто є взагалі єдиним засновником майбутнього мистецького розуміння. У цьому питанні той, хто хотів знищити, буде знищений сам, бо рух, який я підтримую, неможливо спинити, і все те, що скеровується проти мене, відіб'ється на всьому русі. Це просте попередження поета, який знає те, що має бути озвученим і яку роль воно відіграє для мистецтва» [15].

Одними з кращих джерел, з яких можна дізнатися про взаємовідносини Аполлінера арт-критика і його колег, є звіти, які останні розмістили у пресі після виходу в світ «*Les peintres cubistes. Meditations esthetiques*». Еммануєла Глазе Аполлінер змусив замислитися над значенням ролі кубістів, змінити свою точку зору на сучасне мистецтво. Глазе напише у «*Le Figaro*»: «Пан Гійом Аполлінер подумав, що прийшов час для серйозного вивчення художників кубістів, які мене тільки потішали; здається, я помилився, «естетичні роздуми» пана Гійома Аполлінера це доводять, насправді, дуже серйозно. Він уточнює історію руху, його нову естетику, витоки, розвиток, різні характеристики, «кубізм, що розчинився в орфізмі»» [16].

Інший журналіст — Луї Персо — говорив про важливість культурного внеску Аполлінера до розвитку нового мистецтва і, насамперед, кубізму. Персо уперше закріпив за критиком визначення «*Saint-Esprit du cubisme*» («Святий Дух кубізму»). Він писав на сторінках газети «*La Guerre social*»: «Гійом Аполлінер має талан. Він написав, окрім великої кількості ерудованих праць, значний об'єм новин... Він до того ж є ерудитом і людиною зі смаком. Тобто, марно шукати якісь дивні пояснення, він просто пунктуальний, щось на зразок Святого Духу кубізму. Так само в історії світу і житті людей — катастрофи неминучі. Якби я не знав Гійома Аполлінера, я пояснив би це «випадком», бажанням виділитися або приголомшити сучасників» [17].

Діяльність «Святого Духу кубізму» критикували ті, хто не розумів або повністю заперечував нові напрями у мистецтві. Можна знайти цілу низку коментарів до кубізму Моріса Рейналя, Роже Аллара, Реверді, а також Анрі Канвейлера. Вони складають враження точних, суворих і прагматичних суддів: «Відтепер можна говорити, що кубізм більше не існуватиме, оскільки учорашні кубісти — це сьогодні художники, твори яких втратили будь-який дидактичний характер... розуміння має знову посісти перше місце, це необхідна умова для народження і розквіту порядку» [18].

Більшість критиків закидала Аполлінерові у недалекоглядності та невмінні широко мислити. На що арт-критик відповідав: «... однак я був першим, хто відкрив їх [художників, нові імена. — *І. М.*], коментував мистецтво, про яке тепер пишемо, використовуючи термінологію, апробовану саме завдяки мені» [19].

Це справедливе твердження Аполлінера знаходить відгук у багатьох сьогоднішніх виданнях. Адже жодна праця, присвячена цьому періоду, і особливо кубізму, не може обійтися без рясного цитування Аполлінера: «Коли говоримо про кубізм, луна повторює — Аполлінер» [20].

Арт-критик Гійом Аполлінер був одним з найвідоміших голосів своєї доби. Проте не слід забувати, що його «*la nouvelle peinture*» («новий живопис») мав за аудиторію вузьке коло парижан. Газети, для яких він писав, не мали широкого розповсюдження: «*L'Intransigeant*» (50000 примірників), «*Paris-Journal*» (40000 прим.). Вони не фігурували серед газет-гігантів того часу: «*Le Journal*» (810000 прим.), «*Le Matin*» (670000 прим.), «*Le Petit Parisien*» (1400000 прим.). Журнали, у яких він працював, якщо і мали великі тиражі, географічно були відносно розкидані і мали досить вузьке коло інтелектуальної публіки. Арт-критик не мав також репутації письменника і поета до публікації своїх перших книжок: «*L'Heresiaque et Cie*» («Єресіарх і компанія») 1910 та «*Alcools*» («Алкоголі») 1913 р. Однак Аполлінер швидко ставав відомим також поза простором паризьких Салонів.

Досліджуючи конкретний аспект, слід розглядати критику в цілому. З часом ставлення до певної історичної особи чи явища змінюється. Розглядаючи розвиток мистецтва ХХ століття, не треба забувати, що Аполлінерові вдалося визначити декілька імен і творів, які майже через сто років стали гордістю кращих музеїв світу. Арт-критична діяльність Гійома Аполлінера має особливу привабливість, яку важко пояснити за допомогою аналізів і порівнянь, але яку можна відчувати тільки у процесі читання. Поезія, чуттєвість, захоплення і почуття гумору зібрані воедино. Аполлінер якимось влучно сказав: «Критика — це мистецтво лоскотати митців.»

Гійом Аполлінер не мав певного глобального критичного методу, принаймні у науковому сенсі цього терміна. Поет, тонка натура — він був досить стриманий в аналізуванні. Часом його критика виявлялася не тим, що від неї очікували: опис, технічний коментар творів, сувора історія живописного авангарду 1905–1914 рр. Проте це був майстерний опис кубізму. Перебуваючи в епіцентрі подій, Аполлінер не міг опосередковано створювати історію Нового мистецтва. Його більше цікавив експресивний, аніж технічний аналіз, процеси творення і творці, ніж досконале вивчення творів.

Перша риса критики Аполлінера — пристрасть до класифікацій, генеалогій, досліджень, впливів. У вірі мистецьких рухів початку ХХ століття арт-



Зала музею Гійома Аполлінефа у м. Ставело, Бельгія

критик наполегливо намагався знайти певний лад. Він робив посилання на лінарне бачення та «механіку» історії мистецтва: кожен мистецький рух витікає з прецеденту, кожен художник у своїх творах виростає з кореня попередньої генерації.

Друга риса його критики — повна відсутність технічного аналізу творів. Аполлінерові також не властиве використання технічної термінології: «Для нього техніка відображення в одному слові — пластика! Слові, яким він, однак, користується повсякчас» [21].

Відсутність технічного словника може свідчити про звичайне ігнорування або відмову належати до цього типу коментарю, який у наш час складає основу критичної мови. Французький поет і критик Ш. Бодлер писав 1855 р. у вступі до своєї статті «Критичний метод» про Всесвітню виставку: «Я додам, таким чином, що у відомому аналізі цієї чудової Виставки — такої мінливої у деталях і загадкової для педагогіки, — що я звільняю себе від будь-якої педантичності. Дехто використовує жаргон майстерень, але це погано впливає на митців... Мені було б простіше дезертирувати у симетричну і врівноважену композицію, гармонію кольорів, теплі і холодні тони... О, марнославство! Мені більше до вподоби говорити від імені почуття про мораль і задоволення. Я

сподіваюся, що деякі особи, які не схильні до педантизму, оцінять моє ігнорування “гарного смаку” [22].

Аполлінер навмисно базує критику на дещо іншому, ніж технічний, аспекті. У цьому виявляється його сутність поета: якщо чогось не розуміє, то намагається відчувати. Дехто з критиків називав такий метод «емоційним пошуком», «ліричною парафразою», «просвітництвом». Ніби за кожним написаним твором ховалися почуття, які він переживав під час контакту з картиною, і хотів їх потім перенести на папір. Найбільш яскраві приклади — дві статті, написані 1905 р. про П. Пікассо. Аполлінер дозволяє собі поринути у почуття, задоволення. Він концентрує всю увагу на формулюванні, відображенні, слові. Якщо критик не описує твір і не дає характеристик композиції, кольору, лінії, то виражає це по-іншому: використовує всі доступні для нього реєстри ампула поета. Така критика потребувала уважного читання. Дослідник творчості Аполлінера Л.-С. Бреніг відзначає: «Найоригінальніший, найфундаментальніший внесок своєї «поезії-критики», а саме «кореспонденції», він винайшов, щоб охарактеризувати стиль кожного художника, яким він захоплювався. Згадаймо «Фари» Бодлера... Можемо скласти подібний список у Аполлінера: Матісс — апельсин, Боннар — дівчинка-гурман, Брак — перламутр, Марі Лорансен — серпантин, Вламінк — ярмарок з гулянням, Метценже — небо вночі, Леже — рідина, Архипенко — татуйована королева, Сюрваж — міст, Ірен Лагу — вольєр, Пікассо — велетенський вогонь» [23].

Аполлінер застосував цей «метод» до кубістичних творів, тема яких, у традиційному розумінні терміна, розмивається. Поряд із захопленням і схвилюваністю вдачу атр-критика супроводжувала далекоглядна інтуїція. Дійсно, справляє враження його текст до конференції зі скульптури 1913 р. [24], який став основою для досліджень скульпторів ХХ століття.

Одним з найкращих проявів володіння мовою Аполлінер вважав іронію. Прикладів цього більш, ніж достатньо: «La Cimaise» 1911 р. [25], «Vonnat» 1914 р. [26] або ж численні офіційні відгуки художніх Салонів налічують безліч «смачних» визначень. Критик дозволяє собі занурюватися у власну фантазію, цитує старий вірш, згадує пісні, розповідає анекдоти, потім швидко пробігає виставковими залами, імітуючи ритм невимушеної прогулянки. Іноді він обмежується простим переліком імен «справжніх» митців. Його текстам властиві гумор, піднесення, фантазія, подекуди хитрість, а також задоволення від процесу написання як ствердження смаку. Андре Бії так охарактеризував 1966 р. після виходу «Croniques d'art», природну вдачу Аполлінера: «Гортаючи ці хроніки, де знаходимо скарби доброзичливості, витонченості, винахідливості, розуму і мови, я був вражений ще раз тим, що завжди так любив у ньому і що є ніби туром, тоном хроніки, наративним рухом, мовою, дикцією талановитого

доповідача... Іронія складає для мене одну з прикрас мистецтвознавства, як все те, що потрапило під перо. Серед рядків я знову побачу ледве помітну посмішку, іноді марно: він мав переконливість, віру, надію, надто сильні сподівання на майбутнє» [27].

Бодлеру критика давала почуття задоволення, духовну насолоду. Аполлінер рідко бував нейтральним. Балансуючи між художниками і поетами, митцями взагалі, він знаходився у постійному пошуку такої критики, яка б звільнила провідні лінії у мистецьких течіях і винайшла власну естетику.

«Аполлінер, як і сучасне йому покоління, мав голову, яка дивилася у ХХ століття, і ноги, що народилися і вирости у столітті ХІХ» [28]. Коли він формулював свої перші судження, його ідеалізована філософська база будувалася на естетичних засадах ХІХ століття. Усі зусилля спрямовувалися на те, щоб звільнитися від старих позицій і розробити нові поняття, які були б спроможними супроводжувати еволюцію мистецтв.

Передмови, які критик напише 1908 р. до виставки Жоржа Брака у галереї Канвейлера і до експозиції в Гаврі, вже матимуть основні орієнтири на майбутнє [29]: спочатку відмова від імпресіонізму, останнього великого руху попереднього століття, ще більша відмова від фотографічного живопису і будь-якого мистецтва імітації; прагнення до порядку, дисципліни, міри; пошук краси; возвеличення художника як творця, деміурга; прагнення нового, визначене необхідністю, яку твір має вмщувати самостійно, без будь-якого зовнішнього втручання.

Естетика Гійома Аполлінера мала за основу класичну концепцію мистецтва, яке першим завданням ставило відобразити красу: «Я надаю значення творові мистецтва настільки, наскільки у моєму баченні митець наблизився до краси, а не до влади, сили, доброти або зовсім іншого атрибуту — божественності» [30].



*Луї Маркусі.
Портрет Гійома Аполлінера,
1912–1920 рр. Панір, олівець*

Він говорить про «La beaute en soi» («Красу в собі»), «ідеальну красу»: «Хотілося б уявити красу, вільну від насолоди, яку людина дарує іншій людині з початку історичної доби до наших часів, ніхто з європейських митців на це не насмілився. Новим [поколінням. — І. М.] потрібна ідеальна краса, яка б не була вже тільки гордим зовнішнім відображенням, але відображенням світу тією мірою, якою він гуманізується у світлі» [31].

«Нова» краса таким чином перетворюється на «піднесена»: «Ці два напрями [кубізм і орфізм. — І. М.] чистого мистецтва, оскільки вони піднімаються до піднесеного, не орієнтуючись на жодну мистецьку, літературну чи наукову угоду» [32].

Нова краса була звільнена від людського, антропоморфного бачення, що до того часу панував над уявою, а також від наукових і літературних догм кінця ХІХ ст. (символізм, неоімпресіонізм). Вона поєднувала зовнішній, реальний світ і внутрішнє бачення митця. На початку ХХ ст. нова, піднесена краса почала поволі звільнятися від своєї платонічної оболонки.

Щодо майбутнього у мистецтві Аполлінер мав свій власний прогноз. Він писав 1908 р.: «Живопис, безумовно, існуватиме. Бачення буде цілісним, повним і нескінченним, замість недоліків, новий твір відповідатиме новому творцю, не інакше» [33].

На початку ХХ ст. реальність вже не обмежувалася оком художника. Вона народжувалася у процесі роботи митця, його уяви. Мистецький твір не ставив за мету просту імітацію природи, але прагнув до її відтворення за допомогою форми і кольору. Таким чином, можна прослідкувати, як Аполлінер підходив до визначення нового реалізму, який саме він охрестив як «sur-realisme»: «Мова йде, перш за все, про переклад реальності. Мотив вже не відтворюється, але презентується, проте ще сильніше він прагне бути чимось на зразок аналізу-синтезу, що охоплює всі його видимі і невидимі елементи...» [34].

Почали говорити про безпредметний живопис, живопис без сюжету, абстрактний живопис. У цей самий час Аполлінер звинувачував футуристів у тому, що вони «підключуються у першу чергу про сюжет» і намагаються змалювати «духовний стан», тобто створюють «найнебезпечніший живопис, який тільки можна собі уявити» [35].

Серед «трьох пластичних достоїнств» Аполлінер виділяє «правду», яка для нього «завжди нова». У каталозі до славнозвісної виставки Жоржа Брака в галереї Канвейлера від 9–28 листопада 1908 р. критик стверджує: «Кожен мистецький твір має знайти у собі власну правду, логіку, а не тільки незначні аспекти сучасного життя» [36].

Аполлінер навмисно підкреслював відмінність між термінами «новий» і «сучасний»: «сучасний і новий, я поспішаю це вимовити, коли ми відзначаємо

когось як митця, який відважно поширюється за допомогою звуку і яскравої мистецької потужності» [37].

«Новина», також оспівана Аполлінером, не віддаляється від традиції, а виявляє її: «Піднесеним є те у мистецтві та літературі, що не переживало кардинальних змін упродовж тривалого часу, зберігало недоторканим власне єство» [38].

«Піднесена сучасність» не була для Аполлінера чимось штучним і поверховим. Це був пошук нового через внутрішнє переживання митця, постійний пошук правди, прихованої за імітацією, примітивом і старими формулами: «Ми сьогодні є присутніми на загальному поновленні естетики. Імітація вже перестала бути єдиною базою образотворчого мистецтва. Якби Бог створив людину у ХХ ст., то не зробив би її за своєю подобою. Він винайшов би її з будь-яких деталей, і я вважаю, що наші можливості були б набагато потужніші. Довгі руки, як залізниця, швидкі ноги, блискавки замість звуків. Видимі думки, що завмерли у вічності, і так само швидко у ній розтанули» [39].

Далі критик розповідає про необхідні елементи «новини»: несподіваність, винахідливість, уяву. Він пише: «Потрібно, щоб скульптори відмовилися сьогодні від людської шани, щоб думати до божевілля, щоб творити» [40].

«Врешті-решт, коли людина захотіла зімітувати ходу, вона винайшла колесо, яке аж ніяк не схоже на ногу» [41].

Прапор з емблемою «новини» завжди присутній у текстах Гійома Аполлінера як першорядний, обов'язковий принцип. Саме на «нових» художників спрямовував він свою увагу: Пікассо, Дерена, Матісса, Брака. Свої перші статті, починаючи зі звіту Осіннього Салону 1907 р., Аполлінер супроводжував ліричним настроєм: «Ми сп'янілі від ентузіазму.» Новий рух дійсно складався з пристрасних, яскравих особистостей. Аполлінер відчув у собі сили стати на захист нових ідей і коректно донести їх до суспільства. Палкий захисник кубізму,



*Макс Жакоб. Портрет Аполлінера.
Папір, акварель. Кімпер,
Музей образотворчого мистецтва*

він прагнув педагогічним тоном своїх текстів розбудити ентузіазм сучасників: «Коли Незалежні [Салон Незалежних. — І. М.] збираються відкрити виставку, можу сказати, що вже сім років я говорю про сучасне мистецтво у різних виданнях і на сторінках цієї правдивої газети, скільки б інші не насміхалися. Ця правда іноді осліплювала, немов надто сильне світло. Я мав, однак, задоволення від думки про те, що висвітлюю еліту... Мій вогонь запалив інші факели. Сьогодні я вже не єдиний, хто захищає діяльність молодих французьких шкіл» [42].

Проте іноді, як будь-якій людині, Аполлінерові були притаманні сумніви. Він вагався у визначеннях або в існуванні певних меж мистецьких шкіл, напрямів, рухів: «Кількість поетичних шкіл збільшується щодня... Однак я належу до тієї доби, коли ми з друзями любили розділятися по групах зовсім не для кар'єрного росту» [43].

Важливо також відзначити, що критик захищав учасників руху Нового мистецтва та їхні твори більше, ніж власне рух. Тобто він намагався уникнути наклеювання зайвих «етикеток», заганяючи таким чином вільний дух митців у певні межі: «Кубізм не є ані системою, ані розбіжностями, які характеризують не стільки талант, скільки спосіб самих митців доводити маніфести» [44].

Деякі дослідники творчості Гійома Аполлінера зазначають, що критику було важко відмовитись від осмислення героїчної концепції мистецтва і творця [45]. Інші вбачали в його арт-критичній діяльності прототип промови до авангарду [46]. Однак треба визнати, що його зусилля не можна підвести під сумнів. Виступ захисника Нового мистецтва ще сьогодні дає нам приклад неймовірної винахідливості, інтуїції й ентузіазму. У контрасті з терпкою і суворою природою кубістичних творів проявляється стурбований ліризм поета-критика: «Я люблю сучасне мистецтво, тому що я люблю, перш за все, світло, і всі люди люблять, перш за все, світло, бо саме вони здобули вогонь» [47].

1. *M. Decaudin. XX-e siecle francais. Les temps modernes.* — Paris, 1964. — P. 54.

2. *R.-M. Alberes. Bilan litteraire du XX-e siecle.* — Renne, 1956. — P. 8.

3. *M. Decaudin. XX-e siecle francais...* — P. 56.

4. *G. Apollinaire. Chroniques d'art 1902–1918. Textes reunis avec preface et notes par L. C. Breunig / Edition Gallimard.* — Paris, 1960. — P. 235.

5. *M. Decaudin. XX-e siecle francais...* — P. 8.

6. *Г. Аполлінер. Мост Мирабо / Пер. с фр.* — СПб, 2004. — С. 7.

7. Там само. — С. 8.

8. *Cb. Baudelaire. Oeuvres completes.* — Paris, 1976. — Т. II. Texte etabli, presente et annote par Claude Pichois. — P. 418.

9. Стаття від 10.10.1912, що з'явилася у «L'Intermediaire des chercheurs et des curieux» («Помічник дослідників та зацікавлених») і була потім відтворена у «Les peintres cubistes. Meditations esthetiques»

(«Художники-кубісти: Естетичні роздуми»).

10. Лист від 2.10.1918, процитований у каталозі до виставки «Аполлінер і кубізм», Ліль, Палац мистецтв, квітень–травень 1965.

11. *Oeuvres completes*. — Paris, 1966. — Т. IV.

12. Picasso / Apollinaire, *Correspondance* / Edition de Pierre Caizergues et Helene Seckel. — Paris, 1992.

13. *Apollinaire critique d'art*. — Paris, 1993. — P. 29.

14. Cf. *Jean Mollet*. *Memoires*. — Paris, 1963. — P. 94–95.

15. Cite dans *Apollinaire critique d'art*. — Paris, 1993. — P. 29.

16. *Ibidem*. — P. 30.

17. *Ibidem*.

18. Roger Allard / *La Revue de France et des pays francais*. — mars 1912. — cite dans *Apollinaire Guillaume*. *Les peintres cubistes. Meditations esthetiques*. Texte presente et annote par L. C. Breunig et J.-Cl. Chevalier. — Paris, 2003. — P. 217.

19. Cite dans *Apollinaire critique d'art*. — Paris, 1993. — P. 30.

20. *Michel Ragon*. *Defense d'Apollinaire // Jardin des arts*. — 1963. — # 108. — Novembre.

21. *Noemi Blumenkranz-Onimus*. *Apollinaire critique d'art // Snformation de l'histoire de l'art*. — 1961. — Sept.–Oct.

22. *Cb. Baudelaire*. *Oeuvres completes*. T. II. Texte etabli, presente et annote par Claude Pichois. — Paris, 1976. — P. 579.

23. *L.-C. Breunig*. «Les Phares d'Apollinaire» // *Cahiers du musee national d'Art moderne*. — 1981. — # 6.

24. Cite dans *Apollinaire critique d'art*. — P. 19.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

27. *Andre Billy*. *Avec Apollinaire*. — Paris, 1966. — P. 48.

28. *Apollinaire critique d'art*. — Paris, 1993. — P. 20.

29. *Andre Billy*. *Avec Apollinaire*. — P. 49.

30. *Ibidem*. — P. 66.

31. *Ibidem*. — P. 133.

32. *Ibidem*. — P. 130.

33. *Noemi Blumenkranz-Onimus*. *Vers une esthetique de la «raison ardent» // Europe*. — 1966. — Nov.–Dec. — # 451–452. — P. 48.

34. *Apollinaire Guillaume*. *Oeuvres en prose completes*. — Paris, 1977. — Т. II. — P. 866.

35. *Ibidem*. — P. 110.

36. *Ibidem*. — P. 211.

37. *Ibidem*. — P. 723.

38. *Ibidem*. — P. 963.

39. *Ibidem*. — P. 136.

40. *Ibidem*. — P. 598.

41. Ibidem. — P. 187.
42. *Philippe Dagen*. La Peinture en 1905, l'«Enquete sur les tendances actuelles des arts plastiques» de Charles Moris. — Paris, 1986. — P. 113.
43. *Apollinaire Guillaume*. Oeuvres en prose completes. — T. II. — P. 974.
44. Ibidem. — P. 358.
45. Cf. *Notamment Michel Pierssens*. «Apollinaire, Picasso, et la mort de la poesi»// Europe. — 1970. — Avril–Mai. — # 492–493.
46. *Voir Daniel Ostier*. Vraie et fausse modernite d'Apollinaire // Les Nouvelles litteraires. — 1976. — 3 juin.
47. *Apollinaire Guillaume*. Oeuvres en prose completes. — T. II. — P. 18.