

«Русская мысль»

Гийом Аполлинер и Джорджо де Кирико познакомились в Париже в 1912 году — де Кирико впервые выставил несколько своих полотен на «Осеннем салоне». В 1914 г. де Кирико изобразил профиль Аполлинера в одной из своих картин. Как и во многих других ранних работах де Кирико, здесь появляется гипсовая голова — та же голова изображена на картине «Сон поэта» 1914 года, однако в портрете Аполлинера де Кирико изменяет своему принципу «видеть все, даже человека, как вещь» — на втором плане он пишет портрет самого Аполлинера.

В 1913 году де Кирико написал картину «Красная башня»: пустая площадь с красной башней на втором плане и силуэт конного монумента на высоком постаменте. Фигура всадника — ключ к пониманию всей композиции; если на картине она написана у края холста и наполовину скрыта от зрителя, то на самой площади она явно находится в центре. Профиль Аполлинера тоже написан силуэтом и не сразу читается, это не композиционный, а «метафизический» центр картины. Эта картина не типична для де Кирико — в имперсональном и вневременном пространстве его полотно появляется не образ человека вообще, выраженный статичной фигурой или манекеном (как в «Сне поэта» или в «Автопортрете» 1910 года, где де Кирико изображает только определенный набор предметов, который должен дать толчок вашим мыслям и чувствам), как это бывало обычно, а конкретный портрет — Гийома Аполлинера.

В своих воспоминаниях де Кирико со свойственным ему мистицизмом написал, что портрет этот был пророчеством того, что на Первой Мировой войне поэт будет ранен.

В 1913 году де Кирико по совету Аполлинера выставил несколько картин на «Салоне независимых», и Аполлинер написал в издаваемой им

газете «Les soirées de Paris»: «Г-н де Кирико, художник необычный и очень одаренный, представляет интересные пейзажи, полные новых замыслов (...) и большого чувства, — и далее: — Дж. де Кирико создал в тишине и размышлении гармоничные и мистические композиции. Пластическое познание ткани времени».

Аполлинер, безусловно, немало заинтересовался работами де Кирико, и в большой степени именно этот интерес обеспечил де Кирико широкую известность в Париже к 1914 году. И не только необычность привлекала Аполлинера в работах де Кирико. В его картинах всегда царит полное молчание, в котором, по словам самого де Кирико, «свет и тени, линии и углы начинают говорить, и музыка становится слышимой, музыка скрытая, которую не слышат». «Sensationnisme» называет де Кирико свой стиль (от фр. «sensation» — чувство, ощущение; этот термин можно было бы перевести как «ощущенчество»); «То, что я слышу, — ничего не значит. Значимо только то, что я вижу с открытыми глазами, и даже более, то, что я вижу, когда они закрыты».

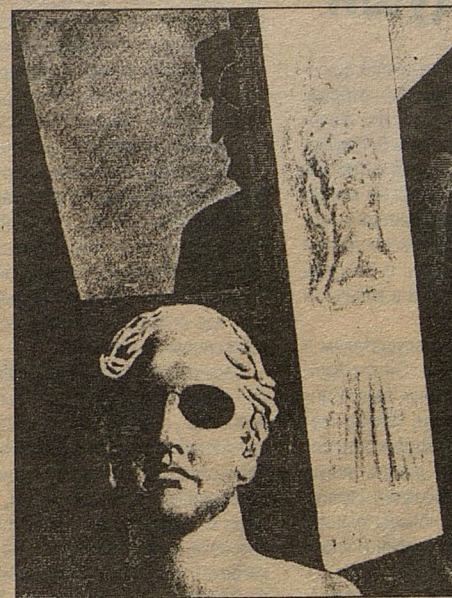
Только уехав из Италии, в Париже, де Кирико начал писать свои типично итальянские пейзажи. Он расставляет дома, портики, башни, гипсовые головы и конные монументы, лишив их каких-либо конкретных черт, что вырывает их из контекста места и времени. На картине «Вокзал Монпарнас» (или «Меланхолия отъезда») вокзал едва узнаваем. Де Кирико и не стремится к узнаваемости, может быть, поэтому он дает картине второе название, более важное для ее понимания, чем указание конкретно-

го места, которое изображено. В картине «Боль отъезда» де Кирико не указывает, что это за место, по-видимому, оно и не существует — это городской пейзаж, увиденный с «закрытыми глазами», но настроение картины остается прежним.

«Видения неотступно преследуют наши умы (...)» — пишет де Кирико. — На квадратных площадях тени вытягиваются в своей метафизической загадке; за стенами появились странные башни, покрытые маленькими флагами тысячи цветов, и повсюду бесконечность, и повсюду мистерия». Для того, чтобы появилось ощущение универсума, его безграничности и бесконечности, де Кирико отбрасывает все конкретные детали, которые позволили бы отвлечься от «мистерии молчания» и «ностальгии по бесконечности». Аполлинер, видимо, это имеет в виду, говоря о «пластическом познании ткани времени» в картинах де Кирико.

Аполлинер в своей поэзии не избегает точных деталей, указаний места или времени событий, но реальность места действия только подчеркивает бесконечность происходящего: «Под мостом Мирабо тихо Сена течет / И уносит нашу любовь... / Я должен помнить: печаль пройдет / И снова радость придет / (...) Проходят сутки, недели, года... / Они не вернутся назад. / И любовь не вернется... Течет вода / Под мостом Мирабо всегда» (пер. М.Кудинова).

Де Кирико также писал стихи, со-



Дж. де Кирико. Портрет Г.Аполлинера. 1914.

звучные по настроению его картинам. В поэзии, используя те же образы, что и в живописи: молчание и музыка, свет и тень, «остановившееся время» и бесконечность, — де Кирико оказывается в том же пространстве безграничности вне времени: «Солнце медленно садится. Тени / счастливые вытягиваются на земле. / Вокруг наших кораблей / рыбы танцуют весело / (...) меняя цвета орифламм / Теперь они мечут в огромном голубом / свои змеиные языки».

Свои стихи де Кирико «собирает» из коротких и, в общем, не связанных между собой фраз так же, как он собирает свои метафизические полотна. Предметы в его картинах или фразы в его стихах должны составить вместе некую единую мистическую композицию, о смысле которой можно только догадываться. Надо заметить, что Джорджо де Кирико и сам отрезал для зрителя возможность адекватного понимания своего творчества: «Даже те, кто меня действительно любят, на самом деле не понимают меня».

Попытаться прочесть в точности каждый символ, вытаскивая его из контекста всего произведения, наверно, не имеет смысла. Вся картина (или все стихотворение) должна ощущаться в целом, о чем говорит и слово «sensationnisme», которое так часто употреблял де Кирико, говоря о своем творчестве, — почувствовать, а не узнать. Сон, мистерия, иллюзорность — вот что наполняет живопись и поэзию де Кирико, реальный мир не находит в них места.

В газете «Paris-Journal» от 25 мая 1914 года была опубликована неподписанная статья — ее автором, возможно, является Аполлинер, в которой говорится, что де Кирико нахо-

дится в подавленном состоянии из-за того, что на Реннской площади, возле которой он живет, было посажено несколько деревьев, а «г-н де Кирико враг деревьев и друг статуй. Реннская площадь (...) очень нравилась молодому художнику (...)». Городские садовники все ему испортили, они разрушили гармонию одной из самых красивых современных площадей, «лесной» вид которой имеет самые прискорбные последствия».

В 1913-1914 годах де Кирико очень часто посещал «субботы», которые регулярно устраивал у себя дома Аполлинер, куда приходили Пикассо, Мари Лорансен, Макс Жакоб и другие, однако в своей книге «Де Кирико о де Кирико», изданной в Нью-Йорке в 1972 году, он написал, что не испытывал большой симпатии к этой компании, которая была для него достаточно скучна.

«Несомненно (...)» — пишет де Кирико, — это можно было увидеть на моем лице, хотя они проявляли сердечность и интерес ко мне. Аполлинер и другие члены группы (...) чувствовали, что я не такой, как они».

Но поэзия Аполлинера явно была интересна де Кирико, так как в 1930 году (12 лет спустя после смерти поэта) он сделал несколько литографий к сборнику его стихов «Каллиграммы». На одной из них (возможно, это аллюзия на стихотворение «Победа» из этого сборника) изображен берег моря, круглый стол со сползающей скатертью и силуэт человека, даже скорее манекена, стоящего спиной к зрителю.

Интересно, что больше чем 30 лет спустя де Кирико вновь вернулся к этой теме и в 1966 году написал картину с точно такой же композицией, назвав ее «Попечитель Фермопил». Возможно, это воспоминание об отношениях Аполлинера и де Кирико, если подразумевать под «Фермопилами» де Кирико, что возможно, так как де Кирико родился в Греции, а под «попечителем» — Аполлинера, покровительствовавшего молодому художнику в Париже в начале века. Но это только предположение.

Аполлинер и де Кирико не были близкими друг другу людьми, единомышленниками, но были способны оценить творческую индивидуальность друг друга. Быть может, более плодотворным было бы сопоставлять не де Кирико и Аполлинера, а де Кирико и Поля Элюара, или Аполлинера и Пабло Пикассо, но об этом уже достаточно много написано как их современниками, так и историками искусства и литературы.

То, что объединяло Аполлинера и де Кирико, — некая «ренессансность» духа, стремление синтезировать в себе и в своем творчестве несколько видов искусства: поэзию, музыку, изобразительное искусство, — объединяло многих поэтов, художников и музыкантов начала XX века.