

## Сірочук Т.

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

### АПОЛЛІНЕР: МІФ ЧИ РЕАЛЬНІСТЬ?

Попередньо маючи намір обійти традиційний розділ, яким загалом починаються усі етюди про людей мистецтва, а саме біографічні відомості, ми, проте, змінили свою думку на користь традиції. Але не тому, що є амбіційне бажання розфарбувати "білі плями" життя Аполлінера чи розвіяти туман містифікації, загадковості його таємниць. І не тому, що за живе зачіпає його настирливе, розгублене запитання "*Qui suis-je?*". А тому, що різні матеріали про поета в поєднанні дають зовсім новий і неочікуваний спектр, вартий належної уваги.

З метою пересвідчитись у правильності фактів життя Аполлінера, ми зіставили біографії, написані різними авторами. Крім того, було використано матеріали не тільки біографів, але й сучасників Аполлінера, істориків, літературних критиків та дослідників його творчості.

Сходячись на даті народження поета (26 серпня 1880 р.), всі вони дещо по-різному його називають: Гійом Альберт Володимир Олександр Аполлінер де Костровицький або Гійом Альберт Дульчіні, охрещений як Гійельмус Аполлінаріс Альбертус де Костровицький, і говорять про те, що мати визнає свого незаконнонародженого сина два місяці потому. Принципова розбіжність виникає тоді, коли мова заходить про його національну приналежність. Наприклад, Франка Бруера за країну походження Аполлінера вважає Італію [19, с. 109]. Альзаський поет Іван Голь був переконаний у його єврейсько-польських коренях [27, с.72-75]. Пітер Рід вважає, що у встановленні ідентичності власне його особи чільне місце займає російська складова, спираючись на той факт, що мати поета називала себе Ольгою Карповою, потім Ольгою Костровицькою й "дочкою російського капітана" [19, с.188]. До цієї думки долучаються й результати архівних досліджень доктора історичних наук В.Дьякова, які зводять генеалогічні витоки Аполлінера до західних губерній російської імперії [5, с.169-179]. У цю суперечку втручається дослідник Анатоль Стерн, який переконаний, що Аполлінер веде свій родовід від польської шляхти [15, с.75-83].

Сам Аполлінер просто вирішує цю проблему: прийнявши французьке громадянство в 1916 р., він остаточно потверджує статус французького поета й письменника.

Залишаються, проте, невирішеними інші питання, які стосуються його незаконного народження. Настирливо переслідований цим фактом, Аполлінер відчував потребу створити історію сім'ї, "сімейний роман" [20, с.107], щоб мати сховище від своєї туги. Першою дійовою особою цього роману є М.Уейль, друг його матері, на противагу недолікам якого твориться батькова фігура і який дає поштовх, як стверджує Ж.І.Веласкес, міфічному народженню Кроньямантала [20, с.107]. Існує також ціла галерея чоловічих персонажів, зокрема в "*Єресіарху*" [30, с.105-227], як, наприклад, Оноре Сюбрак, Гарі Колінз, які не тільки вирізняються бажанням втекти від реальності та невідповідністю усталеним нормам – вони уособлюють певним чином протест Аполлінера проти незаконного

народження й постійні пошуки батька, адже в персонажі барона д'Ормесана легко вгадується ім'я Франсуа Флюджи д'Аспермона, ймовірного батька поета.

Окрім того, створений Аполлінером образ "Нелюбого", в основі якого лежить нерозділене кохання до Анні Плейден, також набуває міфічного характеру, адже саме звернення навіть до найкоротших біографічних історій поета якщо не знищує, то одразу спростовує цей образ, називаючи імена жінок, які кохали його й були коханими: Марі Лорансен, Луїза Коліні, Мадлен Пажес, Жаклін Кольб, яка стала дружиною поета.

Як бачимо, життя Аполлінера переплітається з вигаданим світом його творів. Спостерігається також і зворотний процес, вимисел заповнює життя, адже із самого ім'ям Гійома Аполлінера ми опиняємось у володінні фікції, у володіннях міфу. Його псевдонім вперше з'являється 15 березня 1902 р. у "Білому журналі" [24, с.41], щоб позначити невеличку новелу, – "Єресіарх". Ім'я звучить по-французьки, проте неважко помітити його грецьке походження, що сягає до Аполлона, бога поезії, бога сонця, бога передбачень і пророцтва. Поеднуючи в одне ціле масу своїх імен, італійсько-російсько-польського походження, Аполлінер робить вибір на користь власної ідентичності: поет Гійом Аполлінер народжується в той самий час, як і його псевдонім [24, с.43], який стає його справжнім ім'ям. Доказом цього є те, що починаючи з 1905 р., Пікассо адресує свої листи на літературне ім'я поета [25], також його дружина називалась Жаклін Аполлінер.

Як стверджує К.Дебон, після 16 року життя Аполлінер пориває з ім'ям своєї сім'ї, щоб стати іншим. Назвати ж себе по-іншому означає створити себе своїми власними силами, відмовившись від батьків [24, с.43]. Народжується автоматом Аполлінера, який долучається до міфу про нього.

Наразі постає потреба звернутися власне до теорії міфу, акцентувавши увагу на міфі як формі мислення.

Міф вивчався у різноманітних напрямках, в яких переплітаються міф і реальність [4, с.22-32], міф і ритуал [6, с.28], міф та мистецтво [3, с.333; 6; 8; 20], міф і троп [12, с.121]. Існують дослідження, де міф розглядається не тільки як такий [10, с.443-453; 16, с.78-79], але й постає "образом античності" [1, с.19-34].

На думку одних дослідників, міф не створений для того, щоб пояснювати світ [12, с.67], проте, як вважають інші, він є складовою частиною світосприйняття [17, с.209] або синтетично моделює світ [7, с.51]. Вбачається наймовірніше відставання в розумінні міфу тільки як передачі процесів, що не залежать від людини і які не осягає людський розум [14, с.31] або, простіше, як казку, від якої міф відрізняється все ж таки тим, що навіть на час створення казка сприймалась як фантазія, міф – як ймовірність [8, с.217].

Як ірраціональне явище міф трактують теоретики Р.Уеллек та О.Уоррен [17, с.207]. Зовсім інший підхід та інтерпретації поняття міфу знаходимо в А.Лосева в "Діалектиці міфу". Міф пояснюється як такий, що не має причетності до категорій свідомості, його зовсім не цікавлять її абстрактні механізми. Його приваблює історія окремого, особистого буття, він відтворює манеру життя особистості й становить її біографію. За Лосевим, міф – це зовсім не фантастика, вигадка чи якась фікція, це життя і дійсність, які містять у собі попередній досвід людства [9, с.8-9,

с.224]. Вбачав у міфі “життєвість” і Т.Манн; він розглядав міф як праформу, як зразок початкової форми життя, як позачасову схему й формулу, в якій зашифровано життя, в якій воно знаходить своє ствердження й виправдання [11, с.175].

Міф є тією вузькою стежиною, яка веде в глибину не тільки художнього твору, але й встановлює спадкоємність та зв'язок поколінь, викликає певні філософські асоціації [9, с.216] і творить “іконографію нескінченності” [9, с.257]. Міф уособлює пам'ять людства, його духовність [2, с.380] і є “уроком морального виховання народу” [2, с.132]. Він містить у собі момент вічності, він говорить про ситуації, які повторюються протягом вічності, про постійні сутички добра і зла, про певний фрагмент досвіду людства, який органічно поєднується з позачасовою протяжністю [13, с.23].

З глибин незнання була піднята й проблема реміфологізації в мистецтві епохи початку ХХ ст., за якою відбувалось ототожнення міфу й поезії [3, с.333]. О.Червінська не тільки доводить, що таке зіставлення сягає Гегеля, але й дає свою класифікацію міфу [18, с.7]. Вчений розглядає міф як такий, що містить два аспекти: міф “як особлива здатність і форма мислення” (обов'язковою умовою існування міфу за цим аспектом є віра в нього) та міф як “прафабула”, яка безпосередньо поєднана з конкретними образами міфотворчості античності [18, с.7]. Саме через реальний, конкретний міф видається можливим “вираження реальності власного поетичного “я” [18, с.7].

Отож, з огляду на проблематику даної роботи, визначення міфу як форми мислення спонукає дослідити дві форми мислення або два міфи: міф сучасної епохи Аполлінера, композиційними елементами якого стали історичні, політичні, економічні та мистецько-літературні прояви суспільного життя, та міф про Аполлінера, тобто аурну систему поглядів і ставлень його сучасників (до цієї форми долучається й автоміф – образ, створений самим Аполлінером, що виявляється також у його творах), і виявити, яким чином вони співіснували у лоні французької культури часів модерну.

Як уже визначили численні історико-літературознавчі дослідження, настирлива ідея реваншу домінувала в розвитку Франції між двома війнами: франко-прусською війною, з поразки в якій вона зародилась, і першою світовою війною, яку вона сама породила. Окрім того, ця ідея стала єдиною визначальною силою періоду, коли Франція не тільки ввела політичну й демократичну культуру на континенті, але й започаткувала іншу, нову, сучасну цивілізацію [29, с.39]. Таким чином, національна легенда Франції, виплекана протягом ХІХ ст., підкріплена патріотизмом, але й пронизана антисемітизмом, перетворюється у легенду культурної Франції, на яку постійно націлені інші країни світу.

Світ, який зник напередодні подій 1914 р., ретроспективно дістав назву “la Belle époque”. Це період, коли у Франції панував загальний дух радості: світські обіди “У Максима”, бали, народні гуляння, ярмарки від Парижа до найвіддаленіших провінцій. Щоб підтримати картину “загального щастя”, Франція організовує всесвітні виставки, які мали єдину мету – змусити говорити про Францію, показати французькому народові й іншим країнам, які великі події відбуваються під триколірним прапором.

Провідну роль відігравав Париж. У 1889 р. столиця Франції організує всесвітню виставку на честь сторіччя революції. Головною подією, найбільшим досягненням, яке спочатку викликало масове незадоволення, навіть рух протесту митців "в ім'я загальноновизнаного французького смаку"\*<sup>1</sup> проти зведення "потворної" вежі [29, с.203], стала Ейфелева вежа. Через кілька років вона символізуватиме входження країни в епоху модернізму, Аполлінер створить каліграму у формі вежі, назве її "пастишкою" мостів у "Зоні", і саме ця поема стане прокламацією нової французької поезії. А тим часом у 1900 р. Париж підводить підсумки досягнень XIX ст.: провідна роль належить електроенергії (виставка освітлюється вночі); новинки науки й техніки представлені велосипедом, автомобілем, кінематографом; спеціально для виставки були зведені Великий і Малий палаці, міст Олександра III.

Піднесений настрої охоплював увесь Париж, який ставав символічним центром світу подібно до того, як Ейфелева вежа перетворилась у невід'ємну частину паризького пейзажу. Він – метрополія виставок, столиця мистецтв і професій, місто-символ. Метал, піднятий із землі, верлібр у поезії, пишність, розкіш, блиск, які нагадували епоху ренесансу, – ось що характеризувало найкраще у світі місто. Встановився загальноновизнаний міф Парижа. Франція могла бути задоволена: вона не тільки створила образ щасливої нації в очах іноземних держав, але й стала законодавицею століття, що народжувалось, – воно буде модерністським.

У всіх галузях мистецького життя Париж набирав міфічних розмірів й універсально був визнаний авторитетом [19, с.103], "єдиним сенсом" життя<sup>2</sup>, найбільш придатним ґрунтом до розквіту модерністського мистецтва; йому також належала визначальна роль у формуванні митців усього світу. У культурному світі потрапити в Париж означало отримати доступ у мистецькі та літературні гуртки і благословення на подальшу діяльність.

Саме в артистичних кафе Парижа, яким поступилися місцем світські салони, серед "молоді, запаленої модернізмом"\* [19, с.111], зароджувався образ Аполлінера як експериментатора й захисника авангардистських рухів. Згодом образ Аполлінера, за дослідженням його італійського листування Ф.Бруерою [19, с.120], почав замінювати ідеалізований образ Парижа як місце злету митців, і з 1914-1915 рр. перетворився у міф Гійома Аполлінера, поета-арбітра між традицією і новизною, "єдиного судді", "фари орфічного розміру", "людини [своєї] епохи" і "людини-епохи", архетипу інтернаціонального авангарду [19, с.122].

У 1915 р. Бретон сприймає Аполлінера як "людину, поетичний геній якої затемнював усі інші"\* [23, с.23]. У 1917 р. Реверді у своєму журналі "Північ-Південь" ("*Nord-Sud*") проводить паралелі між Верленом і Аполлінером: "Раніше молоді поети йшли шукати Верлена, щоб витягти його із невідомості. Прийшов момент згрупуватися навколо Гійома Аполлінера. Як ніхто інший сьогодні, він намітив нові шляхи, відкрив нові горизонти. Він має право на всю нашу завзятість, на все наше захоплення"\* [28, с.25]. На продовження теми у цьому ж номері журналу невеличка замітка закінчується словами молодих поетів: "Ми об'єднались навколо Аполлінера. Це не символ, це реальність"\* [28, с.25].

Альзаський поет Іван Голь не тільки бачив Аполлінера біля витоків "найглибшого сучасного досвіду" [19, с.165] і віщував той день, коли історики літератури будуть відраховувати початок ХХ ст. від часу публікації "*Зони*", "яка створила легенду століттю" [19, с.167], не тільки порівнював його із Вольтером та називав "першим справжнім поетом" популярних творів "в історії французької мови"\* [19, с.169], не тільки вважав, що Аполлінер (та ще Війон свого часу) "перетворили Париж у рай"\* [19, с.164], а й вимагав, щоб Франція, оскільки вона його вбила, стоячи шанувувала його пам'ять.

У 1925 р. перед усіма об'єднаними Академіями абат Бремен проголосив промову "*Чиста поезія*". Попри те, що доповідь обмежувалась класичним матеріалом, він не тільки назвав Аполлінера серед "жахливих дітей поезії", як Ля Фонтен, Малерб, Мюссе, Верлен, але й вважав, що Аполлінер "дав нам Жіроду, Кокто, Макса Жакоба й інших містифікаторів"\* [22, с.86-87].

Рене Шар визнавав за Аполлінером ніким раніше не займану позицію: "(...) поет Гійом Аполлінер знаходить у своєму часі висоту, заборонену для всіх інших, крім нього, і намічає новий чумацький шлях між цястям, духом і свободою – трикутник, що знаходиться у небі поезії нашого трагічного століття (...)"\* [26, с.723-724].

Як бачимо, загальне визнання й популярність Аполлінера зростають. Ціла серія конференцій – від 25 квітня 1908 р. у Салоні Незалежних про "*Нову фалангу*" до 26 листопада 1917 р. про "*Новий дух*" – настановляє його на чолі молоді поезії й нового мистецтва в "Парижі, провінціях і за кордоном" [20, с.28]. Сучасники визнають Аполлінера центром всесвіту і ставлять його в ряд міфічної Франції і Парижа. Цю позицію слід розцінювати двояко: тобто міф як форма мислення і як форма сприйняття. А здебільшого всі свідки, що возвеличували Аполлінера, також були митцями, тому такий художній засіб, як перебільшення, був їм близьким; і сказане відносно особистості Аполлінера варто сприймати як реальність, оскільки те, що він намітив нові шляхи, відкрив нові горизонти і тим самим повів за собою нову поезію, є незаперечним. Тобто літературна історія про Аполлінера є міфічною з огляду на помпезні засоби її оформлення та реальною, якщо зважати на її сутність.

1. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской литературе XX века. Некоторые замечания. – М., 1979. – С. 19-34.
2. Айтматов Ч. В соавторстве с землей и водой. – Фрунзе, 1978. – С. 132-380.
3. Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974. – С. 333.
4. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. – М., 1987. – С. 22-32.
5. Дьяков В. Новое о предках Гийома Аполлинера // Неман. – 1978. – №6. – С. 169-179.
6. Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. – М., 1984. – С. 8-28.
7. Кубилюс С.С. Формирование национальной культуры – подражательность или художественная трансформация? // Вопросы литературы. – 1976. – № 8. – С. 51.

1 Знаком "\*" позначається переклад автора статті.

2 Так його називає Аполлінер у "*Вандем'єрі*" [21, с.138].

8. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 432 с.
9. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М., 1930. – С. 8-257.
10. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – С. 443-453.
11. Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. – М., 1960 – Т.9. – С. 175.
12. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 121.
13. Микулашек М. Миф в нарративной системе Чингиза Айтматова "И дольше века длится день" // Вопросы русской литературы: Республиканский межведомственный научный сборник. – Вып. 2 (54). – Львов, 1989. – С. 20-25.
14. Редекер Х. Отражение и действие // Диалектика реализма в художественном творчестве. – М., 1971. – С. 31.
15. Стерн А. Таємниця Гійома Аполлінера // Всесвіт. – 1965. – №12. – С. 75-83.
16. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. – Красноярск, 1987. – С. 78-79.
17. Узллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М., 1978. – С. 207-209.
18. Червинская О.В. Мифотворчество Анны Ахматовой // Вопросы русской литературы: Республиканский межведомственный научный сборник. – Вып. 2 (54). – Львов, 1989. – С. 3-12.
19. Amis européens d'Apollinaire. – Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995. – 220 p.
20. Apollinaire en son temps: Actes du quatorzième colloque de Stavelot. – Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990. – 166 p.
21. Apollinaire G. Alcools suivi de Le Bestiaire et de Vitam impendere amori. – Gallimard, 1920. – 192 p.
22. Bremond H. La Poésie pure. – Eclaircissements, 1926. – P. 86-87.
23. Breton A. Entretiens. – Paris, 1952. – P. 23.
24. Burgos J., Debon C., Décaudin M. Apollinaire, en somme. – Paris: Honoré Champion Editeur, 1998. – 280 p.
25. Caizergues P., Seckel H. – Correspondance / Picasso, Apollinaire. – Gallimard, 1992. – 219 p.
26. Char R. Recherche de la base et du sommet. La Conversation souveraine. – Pléiade, 1981. – P. 723-724.
27. Goll I. Die drei guten Geister Frankreichs // Tribüne der Kunst und Zeit. – а.5. – 1919. – P. 72-75.
28. Hubert de Phalčse. Quintessence d'Alcools. – Nizet, 1996. – 164 p.
29. Marcard F. La France de 1870 à 1918. – Paris: Ed. Armand Colin, 1996. – 252 p.
30. Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire / Edition établie sous la direction de M. Décaudin. – Paris, 1965. – T. I. – 760 p.

### Summary

In the article we compared the biographies written by different authors with the purpose to make sure in the facts verity of Apollinaire's life. In addition to the biographical we also used some records of Apollinaire's contemporaries, historians, literary critics and researchers of his works.

Стаття надійшла до редакції 24.05.20