

Тетяна Сірочук
доктор французької мови та літератури
університету Нансі 2, Франція

“ФЛАНЕР ДВОХ БЕРЕГІВ”: ОБРАЗ ПАРИЖУ В ТВОРЧОСТІ ГІЙОМА АПОЛЛІНЕРА

На початку ХХ століття, коли урбанізація вилучається у самостійну професію під впливом європейських напрямків авангардизму, місто стає водночас достеменною “лабораторією модернізму” [22], послуговуючись для надбання своєї власної оригінальності прийомами кубістського мистецтва, почасти колажем, та новітніми техніками, як-от фотографія чи кінематограф. Одночасно спостерігається і зворотній процес: місто, в своїх розмаїтих подобах, віднині неминуче складає декорум усіх течій мистецтва та літератури, надаючи їм багатогранної єдності. Саме цей контекст зафіксує так звану поезію міста, розвитку якої сприяли, зокрема у Франції, поети Сандрар, Альбер-Біро, Мас Орлан чи Кокто, але усім їм передував Гійом Аполлінер [7, 128] на зламі століть.

Це останнє твердження про особливий внесок Аполлінера в урбаністичну поезію модерністської доби є цілком слушне, адже саме місто як таке надихає його на суто особисті спочатку поетичні відваги, які, втім, були провісниками “нового стилю”. Так, у своїй хроніці від 6 червня 1912 року в журналі “Непримиренний” (“L’Intransigeant”) Аполлінер зазначає, що цей “новий стиль” можна віднайти “в металевих конструкціях, механізмах, автомобілях, велосипедах, аеропланах” і що “шедеври стилю модерн створені з чавуну, зі сталі, із заліза”¹ [20, 262]. Однак в цьому визначенні незрозумілими ще залишаються роль і місце поезії у поступках прогресу. Але його конференція “Новий дух і поети” (“L’Esprit nouveau et les poètes”) 1917 року вже докладно позначить, яким чином поетичне оновлення поєднане із сучасним містом, адже поезія віднині завойовує нові великі царини, що людині надали механічна діяльність та наукові відкриття [11, 198]. До того ж, дві його найвідоміші поетичні збірки, “Алкоголі” (“Alcools”) і “Каліграми” (“Caligrammes”), відводять місту і особливу увагу, і переконливу вагомість. Наприклад, в “Алкоголях”, динаміка урбанізації передана частотою вживання назв метрополій і великих міст “Франції і Європи і світу” (“de France et d’Europe et du monde”) [4, 136]: Рим, Кобленець (по 3 випадки вживання), Амстердам, Марсель (по 2 випадки), Лондон, Люксембург, Прага, Мюнхен, Константинополь, Шанхай (по 1 випадку) [14, 58]. Втім, не можна не помітити, що саме Париж займає чільне місце у першій поетичній збірці: 21 випадок вживання [14, 58]. Крім того, найбільше посилянь знаходиться у початковій поемі, “Зоні” (“Zone”), та в завершальній поемі, “Вандем’єр” (“Vendémiaire”), що не є випадковістю, а,

¹ Тут і далі, окрім позначених, переклади автора статті.

навпаки, несе у собі символічне навантаження і безперечно додає фундаментальної значимості місту в поетичному процесі, адже невідомі раніше перцепції здатні віднині відкрити нові шляхи дослідження та пізнання світу і, отже, надати нової поетичної виразності і форми, як-от введення нових сюжетів у лірику чи відмова від розділових знаків. Власне, для Аполлінера Париж є *axis mundi*, і ця позиція виражається в різних інтерпретаціях. Так, думку про центр світу, до якого сходиться геть усе, потверджують візуально каліграма “Лист-Океан” (“Lettre-Océan”) [9, 74] і текстуально еротичний роман “Одинадцять тисяч жезлів” (“Les Onze mille verges”):

Рим занепав і втратив свій блиск, король міст поступився своєю короною Парижу (...), який так вдало замінив Рим на чолі всесвіту!

Rome est déchue de sa splendeur, la reine des cités a cédé sa couronne à Paris (...) qui a si bien remplacé Rome à la tête de l'univers! [5, 9]

Кілька цих зауваг дають вже досить чітке уявлення про вагомість французької метрополії в творчості Аполлінера, однак багатогранний образ Парижу доцільно проаналізувати детальніше, принаймні у чотирьох нижчезазначених аспектах, які чітко виділяються, коли сприймати Париж не тільки як тематичну константу [2, 71-92], а як надзвичайний і відмінний засіб, що дозволяє надати досвіду форми літературних експресій.

Реальний Париж

Аполлінер відкриває Париж з нагоди Всесвітньої виставки 1889 року, присвяченої новітнім досягненням індустрії і почасти металічним конструкціям, як-от Ейфелева вежа, яка відтоді стала символом нової архітектури й уособленням сучасного міста. Аполлінер буквально зачарований Парижем – йдеться не про мимовільні й швидкоплинні враження, а про визначальний момент у його творчості. Тож і не дивно, що початок поеми “Зона”, яка відкриває першу збірку “Алкоголі”, визнаної до того ж маніфестом нової модерністської поезії [8, 485], оспівуватиме згодом саме вежу, яка величаво здіймається понад містом. А в 1899 році, напередодні Всесвітньої виставки 1900 року, він переїжджає до Парижу на постійне місце проживання. Відтак паризький простір Аполлінера позначений фактами його біографії, як-от вулиця Леоні на Монмартрі та бульвар Сен Жермен, де знаходились відповідно перша і остання домівки поета. Інші події його паризького життя також позначаються певним чином на прозових та поетичних творах. Зокрема особливе захоплення Монмантром, знайомство з Пікасо і часті відвідини Бато Лявуар, богемної пристані художників і літераторів, приведуть до того, що Аполлінер стане на захист художника авангардизму і його живопису в своїх хроніках мистецтва, і саме він у 1911 році введе і зафіксує слово “кубізм” в журналі “Непримиренний” і напише два роки по тому “Естетичні роздуми. Художники-кубісти” (“Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes”). Наприклад, Монпарнас з переліком численних кав’ярень, які відвідували Аполлінер і його

друзі, та справжньою хронікою щоденного життя постає у другій главі роману “Жінка яка сидить” (“La Femme assise”), а от тюрма Санте (La Santé), до якої ув’язнили поета, звинуваченого у крадіжках статуєток та ледь не самої Джоконди із Лувру і зовсім, як виявилось, непричетного до них, детально описана в однойменній поемі з “Алкоголів”. Варто згадати у цьому контексті і Латинський квартал чи Європейський, або ж й інші, як Сен-Жермен-де-Пре, Маре, Отей, і нарешті береги Сени, де зазвичай і донині знаходяться букіністи і куди так полюбляв ходити Аполлінер:

У 1899 році, коли я прибув з Провансалу у квітні, я ходив майже щодня, після 5 години вечора, блукати вздовж пристаней на пошуки до крамничок букіністів.

[En 1899], arrivé de Provence en avril, j’allais presque tous les jours, après 5 heures du soir, fouiller le long des quais dans les boites de bouquinistes [19, 856].

Згодом Аполлінер назве ці прогулянки найгарнішими і найприємнішими у світі, особливою насолодою у творі із символічною назвою “Фланер двох берегів” (“Le Flâneur des deux rives”). Але наразі треба підкреслити ось що: коли не можна стверджувати, що саме набережні Сени стали відправним пунктом Аполлінерових блукань по Парижу, то важливість цитованої дати безперечна. Люк Фрес доречно зазначає, що, одразу ж по своєму приїзді у французьку метрополію, Аполлінер, раз і назавжди, “стає невтомним ходаком, що мандрував вулицями і звертав однаково увагу як на живописні деталі, так і на вітрини книгарень, який з’являвся перед друзями з кишнями, переповненими віршами, написаними на клаптиках паперу – він стає “фланером двох берегів” [12, 182] Сени. Саме ця особлива здатність Аполлінера блукати Парижем, скрупульозно вивчати місто та використовувати його як каталізатор креативних реакцій, а не просто “вдала назва” – його “Фланер двох берегів” був опублікований лише у 1918 році – пояснює, чому він є чи не найвідомішим французьким фланером ХХ століття.

Що ж до самого феномену фланерства, то він є породженням попереднього століття і неодмінно пов’язаний з іменем Бодлера: його відомий сонет “До перехожої” (“A une passante”) з “Паризьких картин” (“Tableaux parisiens”) [6, 216-217] переконливо демонструє всю важливість випадкових зустрічей під час блукання лабіринтами незнайомих вулиць, адже вони своєю чергою породжують випадкові слова, спричиняють непередбачені діалоги, з яких несподівано складається вірш – з безпосередніх реакцій та емоцій твориться безпосередня поезія. Однак феномен фланерства не стосується винятково поезії і сягає однаково прози. Так, Гюго у своєму романі “Знедолені” (“Les Misérables”) пов’язує генезу фланерства з метрополією й однозначно заявляє, що блукати, погулювати можна будь-де, але фланірувати можна тільки в Парижі [15, 101]. Наприклад, у творах Бальзака, місто стає очевидцем почуттів автора, він класифікує навіть паризькі вулиці відповідно до відчуттів, які ті

породжують. Для Бальзака Париж є не тільки актором власних галюцинацій, але й міцним збудником, про який йдеться у “Трактаті про сучасні збудники” (“*Traité des excitants modernes*”), який приводить до паризьких марень, як не до паризького божевілля, а то й до “болісного екстазу”, зазнаного наразі в “Шагреновій шкірі” (“*La Peau de Chagrin*”) [16, 124]. Якщо спробувати визначити місце Аполлінера у цьому кортежі фланерів, то схоже на те, що, визнаючи Париж єдиним місцем, де він практикує фланерство [17, 204], поет продовжує традиції своїх попередників. Хоча було б несправедливо твердити це з усією категоричністю. Куди точніше буде сказати, що він втілює феномен на свій лад, адже його безпосередня поезія – це вигадані саме ним поеми-розмови, у яких на реальній вулиці реально почуті одночасно уривки різних бесід перетворюються в літературний колаж, як-от поема “Понеділок вулиця Крістін” (“*Lundi rue Christine*”) з “Каліграм”, а паризькі марення Аполлінера є хоч і сумними, однак мелодійними (“*Triste et mélodieux délire*” [4, 31]), бо Париж, яким блукає Аполлінер, є дивовижним і магічним містом. До того ж, як стверджував сам поет, майже всі його поетичні твори були написані під час паризьких блукань і ритмовані ходою, а не розділовими знаками, чим зумовлена і відмова від них.

Зрештою, Аполлінер довів, що блукання Парижем приводять не тільки до абсолютно необхідного знання міста, а й до створення урбаністичного простору, збудованого зі слів, і, отже, є справжнім мистецтвом. Втім і саме місто перетворюється у текст, адже неможливо відділити бачені картини, структурні елементи, будівлі чи визначні місця від слів, які покликані їх описати чи просто назвати.

Досконале знання Парижу чи мистецтво Амфіона

Аполлінер використовує як декорум у своїх творах, навіть у фантастичних, що особливо вражає, реальні вулиці, квартали, відомі спорудження чи пам'ятки архітектури з їх справжніми назвами, і це вже давно встановлений факт. Запропоновані ним маршрути є, зазвичай, точними, а місце дії, на відміну від нерідко вигаданих персонажів і сюжету, подано з вірними посиланнями. Даніель Делбрей підкреслює надзвичайну копіткість Аполлінера в добірці топографічних деталей [9, 61-77]: поет настільки точно описує місто, що навіть людина, яка нічого не бачить, не чує і не відчуває жодного запаху – “*un homme sans yeux sans nez et sans oreilles*” – може віднайти дорогу у Парижі. Йдеться, звісно, про “Музиканта із Сен-Мері” (“*Le musicien de Saint-Merry*”) та про майстерність Аполлінера, який віртуозно перетворює урбаністичне натхнення у поетичні образи, здатні щонайменше нагадати, а то й збагатити самі реалії міста: коли поет Робер Деснос у своїй збірці “Фортуни” (“*Fortunes*”, 1942) описує квартал Сен-Мері, він згадує не тільки дзвіницю місцевої церкви (“*le clocher de Saint-Merri*”), але й Аполлінерового флейтиста із Сен-Мері, уточнюючи навіть місце його перебування (“*l'endroit exact où, par la suite, / Passa le joueur de flûte d'Apollinaire*” [10, 953]).

За топографічною скрупульозністю Аполлінера криється, без сумніву, бажання показати наскільки досконало поет знав Париж. В одній із казок збірки “Єресіарх і К” (“*L'Hérésiarque et Cie*”), яка називається “Амфіон, удаваний

месія, або історії та пригоди барона д'Ормесана" ("L'Amphion, faux messie, ou histoires et aventures du baron d'Ormesan"), в образі обізнаного провідника Парижу легко впізнається сам Аполлінер, адже очевидно, що персонаж барона, нагадує почасти ймовірного батька поета¹. Одначе йдеться не про звичайного, хоча й досвідченого гіда, а про справжнього митця, про експерта в мистецтві, яке називається "амфіонія" ("amphionie") на згадку мітичного музики-зодчого Амфіона і яке особливо виділяє поетичну вартість паризьких прогулянок та, зрештою, показує, як урбанізація, або планування й облаштування міст, перетворюється в урбанізм, тобто мистецтво:

Інструментом цього мистецтва та його сировиною є місто, кожен частину якого потрібно оглядати таким чином, аби викликати в душі амфіона-знавця чи аматора ті почуття, що сягають краси і піднесеності, саме так, як це роблять музика, поезія, тощо.

L'instrument de cet art et sa matière sont une ville dont il s'agit de parcourir une partie, de façon à exciter dans l'âme de l'amphion ou du dilettante des sentiments ressortissant au beau et au sublime, comme le font la musique, la poésie, etc. [17, 204].

Очевидно, що річ йде про витвори мистецтва, які звертаються на позір єдино до зору та слуху, які не можна відчутити та дотик – невловимі шедеври залишають слід тільки на мапі міста, створюючи партитури паризьких блукань:

Щоб зберегти свої складені твори і щоб їх можна було відтворити знову, амфіоном нотує їх на плані міста штрихом, який вельми точно вказує потрібний шлях. Ці твори, ці поеми, ці симфонії амфіонічні називаються антиопіями, через Антиопу, матір Амфіона.

Pour conserver les morceaux composés par l'amphion, et pour que l'on puisse les exécuter de nouveau, il les note sur un plan de la ville, par un trait indiquant très exactement le chemin à suivre. Ces morceaux, ces poèmes, ces symphonies amphioniques se nomment des antiopées, à cause d'Antiope, la mère d'Amphion [17, 204].

Ефемерний характер вигаданих "антиопій", як, власне, і реальних прогулянок та обраних маршрутів, є вдалим вираженням самого міста, та навіть більше – тільки місто, на думку Ан Гуріо, могло "скласти декорацію такого плідного образного творення" [13, 110].

Аполлінер не вперше звертається до міту поета-зодчого: Амфіон поряд з Орфеєм є у центрі його естетичних роздумів та пошуків. Одначе образ Амфіона, створений Аполлінером, значно відрізняється від античних інтерпретацій. Відтак у поемі "Багаття" ("Le Brasier") можна спостерігати

¹ Детальніше див.: [2, 24].

перехід від традиційного до нового образу. Якщо спочатку йдеться про Амфіона, який за допомогою музики пересуває каміння (“les tons charmants / Qui rendent les pierres agiles” [4, 90]), то в завершальній частині поеми він зводить театр з вогню і без жодного інструменту:

Là-haut le théâtre se bâti avec le feu solide
Comme les astres dont se nourrit le vide [alc, 92].

Зазначмо присутність порожняви, з якою асоціюється зведення дивовижної будівлі і до якої Аполлінер звертається неодноразово, зокрема в збірці “Вбитий поет” (“Le poète assassiné”), де він намагається спорудити статую з порожнечі: “потрібно, щоб я виліпив глибокодумну статую з нічого, як-от з поезії чи зі слави” (“il faut que je (...) sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire” [17, 294-295]). Чи не йдеться наразі про пам’ятник саме Парижу, створений Аполлінером зі своєї власної слави¹ та з особистої поезії, яка однозначно є поезією міста, поезією Парижу, зітканою почасти з дивовижних образів і модерністських пейзажів?

Урбаністичний пейзаж

Урбаністичний пейзаж, попри свій досить оксюморонний характер – адже лірична традиція знала пейзаж тільки природний – став одним із витворів модернізму і заповнив французьку поезію доби зламу століть. Аполлінер долучив цей прийом до своїх поетичних відваг уже в першій збірці, в “Алкоголях”, майстерно поновлюючи ліричний сюжет, вивільняючи ліричну уяву. Саме його “Зона” надає різючий приклад, як влучно підмітив Л. Фрес, який демонструє перехід від пейзажу найтипівішого, пасторалі, до майже агресивного, урбаністичного [12, 181]:

Ти чуєш бекають мости пастушко Ейфелева вежо [1, 317] –

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin [4, 7].

Здавалося б, що ця зміна відбувається лише завдяки надзвичайно вдалій низці омонімічно-асоціативних образів, які дозволяють назвати Ейфелеву вежу пастушкою (“bergère”) тому, що вона знаходиться на березі (“berge” французькою мовою) Сени, адже співзвучність слів “bergère” і “berge” очевидна. До того ж, омонімічна гра, звертаючись на позір до уяви, вимальовує одразу два важливі образи, як-от береги Сени, яка протікає у центрі Парижу, та самої вежі, що височіє, мов пастушка над отарою овець, над усім містом: таким чином створена досконала стереоскопічна картина Парижу, де Ейфелева вежа помітна звідусіль [2, 115]. Однак словесна фантазія Аполлінера зазвичай є симптомом більш глибокого, секретного кодування, яке в даному випадку означає перехід не тільки до нового поетичного натхнення, а й до нового поетичного мовлення,

¹ Про те, як міт Аполлінера замінює мітичний образ Парижу, див.: [3, 111].

адже жоден словник французької мови не засвідчує прикметників “berger, bergère”, які походили б від іменника “berge” [12, 181]. Поза тим, лексична екстравагантність Аполлінера добре відома, вона складена з архаїзмів та відновлених загальників, з термінів релігійних, літературних, технічних та навіть тривіальних чи вульгарних, з неологізмів і неологічних утворень, можливих завдяки зміщенню форми або змісту: йдеться наразі про своєрідне блукання слів, яке могло бути породжене тільки блукаючим паризькими вулицями поетом, під впливом динаміки модернізованої метрополії.

Таке навмисно зміщене вживання лексики дозволяє майстерно змалювати урбаністичний пейзаж. Процес відбувається за допомогою високої концентрації дивних образів і незбаналізованих метафор. Зокрема у другому композиційному фрагменті “Молочна путь” (“Voie lactée”) з “Пісні Нелюбого” (“La Chanson du Mal-Aimé”) поет змальовує отару трамваїв, при чому отара конотована “м’ясцем”, а самі ж трамваї – ледь не пасторальні музики (“Les tramways feux verts sur l’échine / Musiquent”); паризькі вечори у поемі – сп’янілі від джину (“Soirs de Paris ivres du gin”), а квіти з паризьких балконів похилилися, мов Пізанська вежа (“Les fleurs aux balcons de Paris / Penchent comme la tour de Pise” [4, 31]). Неважко помітити, що наведені приклади дещо тяжіють до традиційного пейзажу з елементами, властивими пасторалі. Це свідчить про той факт, що Аполлінер також вміє оспівувати “гарну й зворушливу природу” (“La nature est belle et touchante” [4, 20]). Подібно то того, як він чергує довгі і короткі [14, 34], традиційні й модерністські поеми в “Алкоголях”, Аполлінер по черзі пропонує добірку текстів природного й урбаністичного натхнення. Співіснування двох просторів, отже, цілком можливе:

Як збагатять мене оті ліричні прерійки
По рідних вулицях водить незрячу тінь [1, 339] –

Avec l’argent gagné dans les prairies lyriques
Guider mon ombre aveugle en ces rues que j’aimais [4, 85].

Однак про рівновагу не доводиться говорити: якщо у збірці слово “природа” (“nature”) вжито всього лише один раз, то слово “місто” (“ville”) – 20 разів [14, 59]. Вибір поета очевидний і відвертий, його більше захоплює пейзаж металевого міста (“la ville est métallique” [4, 112]), тобто Парижу, і йому більше до вподоби оспівувати грацію індустріальної паризької вулиці (“J’aime la grâce de cette rue industrielle / Située à Paris” [4, 8]). До того ж він робить це так віртуозно, що більше не помічається явне лексичне протиставлення між “j’aime” і “grâce” з одного боку та “rue” й “industrielle” з іншого [12, 194], адже згадана вулиця може бути приваблива тільки тому, що поет-фланер погулював там у розповні поетичного оновлення, символізованого ранком і сонячними сурмами:

Я бачив сьогодні вранці вулицю (...)
Нова і чиста сурмою сонячною ллється [1, 317] –

J'ai vu ce matin une jolie rue (...)
Neuve et propre du soleil elle était le clairon [4, 8].

Тому суто урбаністичний пейзаж “Алкоголів”, як і нова поезія взагалі, виводить на ліричну сцену реалії міста, що безпосередньо надають поетові безліч текстів, як-от проспекти, каталоги, афіші, які голосно виспівують (“les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut” [4, 7]), чи різноманітні оголошення, які кричать, наче папуги (“Les inscriptions des enseignes et des murailles / Les plaques les avis à la façon des perroquets crient” [4, 8]). Поет назве себе навіть “ротом Парижу” (“Écoutez-moi je suis le gosier de Paris” [4, 142]), і як справжній оповісник міста, він оспівує сучасну цивілізацію та швидкісні на той час техніки (“J'aimais j'aimais le peuple habile des machines” [4, 125]). Цей спів скидається на молитву, але не відомому собору Сакре-Кер, який видно здалеку на Монмартрі [4, 10], а зведеним поряд і одночасно з ним заводам і фабрикам (“usines manufactures fabriques”), що видніються на паризькому горизонті; він називає їх металічними святими (“Les métalliques saints de nos saintes usines” [4, 137]). До того ж, жоден урбаністичний пейзаж Аполлінера не є статичним, і змальоване місто подається на позір у постійному русі [12, 191]: поет-фланер спочатку сам перетинає місто у каліграмі “Лист-Океан” (“Je traverse la ville» [19, 174]) і в “Зоні” (“Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule” [4, 10]), а в поемі “Будинок мертвих” (“La maison des morts”) він долучає багатозначне “нас” (“Nous traversâmes la ville” [4, 41]), відкриваючи таким чином різні перспективи для художньої рецепції його творів¹. Поза тим, блукаючий поет, персонаж багатьох творів, стає невід’ємною частиною паризького пейзажу, як, втім, і сам Аполлінер.

Наскільки вдало Аполлінер ввів урбаністичний пейзаж у свою лірику і у французьку поезію, може засвідчити той факт, що створені ним урбаністичні образи стали поетичними ремінісценціями протягом усього ХХ століття. Так, “Поема про Ейфелеву вежу” (“Le poème de la tour Eiffel”) Жака Рубо з його збірки з такою красномовною назвою як “Форма міста, на жаль, змінюється швидше ніж людське серце” (“La forme d’une ville, hélas, change plus vite que le cœur des humains”, 1999) є очевидним переспівом Аполлінера:

(...) але Аполлінер я пам’ятаю
назвав її пастушкою
(щойно обізвавши її “о”) –

(...) mais Apollinaire je m’en souviens
la traite de bergère
(juste avant de la traiter de ô) [23, 52].

Однак Аполлінер передав у спадок ще й інший образ Парижу, в якому переплітаються щасливі спогади з любовним відчаєм, де душевний щем надає

¹ Детальніше про художню рецепцію творів Аполлінера див.: [24].

реаліям міста нових ідентифікацій, а туга покріплює животворну силу самотнього блукання і виливається у текст.

Місто спогадів і почуттів

Зафіксовані у багатьох творах, з Парижем у Аполлінера складаються афективні і сентиментальні стосунки, що пояснюються певними біографічними фактами або ж впливом певних місць метрополії на чутливість і уяву поета. Д. Делбрей підкреслює зокрема сакральну вартість багатьох паризьких посилянь, яким Аполлінер надає релігійних або фантазійних, коли не фантастичних інтерпретацій, як-от квартал Марсе, що є для поета найбільш сакральним місцем у центрі Парижу [9, 69]. Це надзвичайне шанування особливо помітне в поемі “Вандем’єр”, яка складає гімн Парижу, змальованому в оточенні інших міст, і виражене почасти молитовним повтором – окликом “Ô Paris”, вжитим 7 разів. Стає зрозумілим у цьому контексті, яким чином різноманітні шуми, крики, звуки великого індустріального міста можуть перетворитися для Аполлінера у пісню Парижу:

Вслухався довго я в той гомінкий крутіж
Що звирував його розгуканий Париж [1, 346] –

Et j’écoutai longtemps tous ces chants et ces cris
Qu’éveillait dans la nuit la chanson de Paris [0, 136].

Сюди долучаються також ностальгічні відчуття, які пояснюють не тільки смуток, відчутий на вокзалі Сен-Лазар [4, 12], коли хтось, чи сам поет від’їжджав, а й настирливе шукання потягу, який би відвіз його до Парижу (“À quelle heure un train partira-t-il pour Paris” [19, 180]), попри застереження щодо суддів, котрих Аполлінер добре пам’ятав з часів перебування у згаданій вже тюрмі (“Tu es à Paris chez le juge d’instruction” [4, 12], “Il y a des juges à Paris” [17, 123]). Навіть війна не змогла змінити погляду Аполлінера на Париж, описаний в “Маленькому авто” (“La petite auto”) під час мобілізації (“Nous arrivâmes à Paris / Au moment où l’on affichait la mobilisation” [19, 196]), вона тільки посилила його патріотичні почуття. Однак жоден з названих елементів не може достатньо визначити сентиментальний паризький маршрут Аполлінера, як це роблять, із парадоксальною довершеністю, розлука, втрата, страждання, відчай, душевний щем, що перетворюють вічно закоханого фланера у “нелюбого” поета, який самотньо блукає вулицями Парижу і там плаче – “Dans la cour je pleure à Paris” [4, 21].

“Пісня Нелюбого”, написана у 1903-1904 роках, більше, ніж жоден інший твір [21, 59], відтворює історію нерозділеного кохання Аполлінера до Анні Плейден, англійської гувернантки, з якою він познайомився за часів свого пресепторату на Райні. Попри перші відмови Анні, поет сподівається, і надія жевріє в його тексті:

І все ж душею сироти я жду (...) [1, 325] –

Mais en vérité je l'attends
Avec mon cœur avec mon âme [4, 24].

Аполлінер продовжує наполягати і двічі відвідує Анні у Лондоні, але дістає безповоротну відмову – англійка виїхала до Америки. Чотири строфи з “Пісні Нелюбого” змальовують Париж саме у момент повернення Аполлінера після розлуки, і під час блукання містом сподівання остаточно поступаються безнадійній і спустошливій скорботі:

Червневих сонць палюча ліра
Болючі пальці обпікла (...)
Знов у Париж я приблукав
І рад би вмерти і несила [1, 328] –

Juin ton soleil ardente lyre
Brûle mes doigts endoloris (...)
J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir [4, 31].

Присутність паризьких блукань, якими поет замінює відчай кохання, прояснюють також складну і розірвану композицію, як форми, так і сюжету, “Пісні Нелюбого”, найбільшої поеми збірки “Алкоголів”.

Подібний феномен Л. Фрес спостерігає [12, 186] в іншій поемі – “Марі” (“Marie”), написаній у 1912 році, де блукання на березі Сени є ключем до розуміння низки змальованих у поемі картин. Дослівно йдеться про придбану у букіністів на берегах Сени старовинну книгу, звідки і вийшли, очевидно, сюжети:

Je passais au bord de la Seine
Un livre ancien sous le bras [4, 56].

Звісно, означена книга безперечно символізує античні ремінісценції в модерністській поезії Аполлінера, однак, як припускає дослідник, вона може символізувати також і спогади про втрачене кохання [12, 187], адже мова йде знову про нерозділене кохання Аполлінера, от тільки кохана називається по-іншому, а саме художниця Марі Лорансен. Історія безпосередньо пов'язана з Парижем, з божемним Монмартром, з бульваром Каплиці і особливо кварталом Отей, де мешкали порізно Марі й Аполлінер: усі ці місця достовірно згадані в поемі “Віднайдена прядка волосся” (“La boucle retrouvée”) з “Каліграм”. Наразі Аполлінеру більше не доводиться зводити, як в історії з Анні Плейден, магічний міст під назвою “Повернення” (“le pont des Reviens-t'en” [4, 24]), адже нерозділене кохання до Марі, як і вода Сени, спливають у минуле під реальним паризьким “Мостом Мірабо” (“Le Pont Mirabeau”):

Любов сплива як та вода бігуча (...)
Мине любов

І знову не прилине
Під мостом Мірабо хай Сена плине [1, 321] –

L'amour s'en va comme cette eau courante (...)
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine [4, 15-16].

Згодом Аполлінер розчулено згадуватиме цей період у главі “Спогади про Отей” (“Souvenir d’Auteuil”) з твору “Фланер двох берегів”, називаючи Отей «милим кварталом своїх великих смутків» (“Quartier charmant de mes grandes tristesses” [18, 17]) та Сену чарівною, за описом якої А. Ріа розпізнав незабутий поетом образ Марі Лорансен [21, 73].

У вдалому поетично-ностальгічному переплетенні урбаністичних реалій та власних відчуттів очевидно і криється вартість останнього твору, виданого за життя автора, який підсумовує і довершує образ Парижу, що пронизує всю творчість Аполлінера. Адже “Фланер двох берегів”, об’єднавши здебільшого журналістські хроніки, цілковито присвячені Парижу, описує з неперевершеною точністю не тільки улюблені паризькі місця, а й почуття і спогади поета, за якими відчувається вгамований смуток і затихлий душевний щем. Тим самим твір зафіксує єдине вдале кохання Аполлінера – до Парижу, до міста, яке так зачаровувало його, яке стало для поета єдиним сенсом життя – “noble Paris seule raison qui vit encore” [4, 138] – і до якого він засвідчував ледь не побожну шану, на кшталт давньогрецьких *pietas*.

Література

1. Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. – К.: Дніпро, 1990. – 510 с.
2. Сірочук Т. Гійом Аполлінер. Нарис поетики та стилістики. – Париж-Львів: В-во Наукового товариства ім. Шевченка в Європі, 2004. – 164 с.
3. Amis européens d’Apollinaire. – Paris, 1995. – 220 p.
4. Apollinaire G. Alcools. – Gallimard, 1920. – 192 p.
5. Apollinaire G. Les onze mille verges. – Librio, 2006. – 128 p.
6. Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. – Paris, 1861. – 319 p.
7. Bazile S. Ville plastique-Années 20, ville décor ou ville matière? // Paysages urbains de 1830 à nos jours. – Presses Universitaires de Bordeaux, 2004. – P. 127-140.
8. Décaudin M. La crise des valeurs symbolistes. – Toulouse, 1960. – 532 p.
9. Delbreil D. Noms de Paris. Onomastique et topographie parisiennes dans l’œuvre de G. Apollinaire // Errances et parcours parisiens de Rutebeuf à Crevel. – Paris, 1986. – P. 61-77.
10. Desnos R. Œuvres. – Gallimard, 1999. – 1396 p.
11. Durry M.-J. Guillaume Apollinaire, Alcools. – Paris, 1979. – t. 2. – 262 p.
12. Fraisse L. Le paysage urbain, un espace de création poétique pour Apollinaire dans Alcools // Paysages urbains de 1830 à nos jours. – Presses Universitaires de Bordeaux, 2004. – P. 181-196.

13. Gourio A. Chants de pierre. – ELLUG, 2005. – 440 p.
14. Hubert de Phalèse, Quintessence d'Alcools : le recueil d'Apollinaire à travers les nouvelles technologies. – Nizet, 1996. – 164 p.
15. Hugo V. Les Misérables. – Paris, 1879-1882. – t. 2. – p. 308.
16. Marx J. La ville dans le roman moderniste // Mélanges offerts à Alain Van Crugten. – Lausanne: L'Age d'homme, 2001. – P. 119-141.
17. Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire. – Paris, 1965. – t. 1. – 760 p.
18. Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire. – Paris, 1966. – t. 2. – 835 p.
19. Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire. – Paris, 1966. – t. 3. – 968 p.
20. Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire. – Paris, 1966. – t. 4. – 984 p.
21. Pia P. Ecrivains de toujours. Apollinaire. – Ed. du Seuil, 1995. – 224 p.
22. Pierre Albert-Birot – laboratoire de modernité. – Paris, 1997. – 324 p.
23. Roubaud J. La forme d'une ville, hélas, change plus vite que le cœur des humains. – Paris : Gallimard, 1999. – 262 p.
24. Sirotchouk T. "Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople": une double réception de la *fabula* historique // Langues et Linguistique: Revue des Sciences du Langage de l'Université de Nancy 2, 2005. – № 2. – P. 4-12.

Анотація

Стаття "Фланер двох берегів": образ Парижу в творчості Гійома Аполлінера" підкреслює особливе захоплення поета французькою метрополією. Опираючись на певні біографічні факти, а також на прозові і поетичні твори Аполлінера, дослідження репродукує перехід урбаністичного натхнення в літературні модерністські експресії та визначає елементи створеного Аполлінером образу Парижу, які стали ремінісценціями у французькій поезії ХХ століття.

Ключові слова: Аполлінер, фланер, місто, Париж.

Аннотация

Статья "Фланёр двух берегов": образ Парижа в творчестве Гийома Аполлинера" подчёркивает особенное восхищение поэта французской метрополией. Опираясь на некоторые биографические факты, а также на прозаические и поэтические произведения Аполлинера, исследование воспроизводит переход урбанистического вдохновения в литературные модернистские экспрессии и определяет элементы созданного Аполлинером образа Парижа, которые стали реминисценциями во французской поэзии ХХ века.

Ключевые слова: Аполлинер, фланёр, город, Париж.

Summary

The article "*Le Flâneur des deux rives*": the image of Paris in the work of Guillaume Apollinaire" underlines the particular fascination of the poet by the French metropolis. Based on some facts of his biography and the poetic and prosaic works of Apollinaire, the study traces the transition of the urban inspiration to the modernist literary expressions and defines the elements of the image of Paris, created by Apollinaire, who became reminiscences in French poetry of the twentieth century.

Keywords: Apollinaire, stroller, city, Paris.