

ТРУБАДУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ: ВІРШУВАЛЬНА КУЛЬТУРА НЕОКЛАСИКІВ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Проблеми художньої форми, а також таких похідних понять, як формалізм, формалістичність, постійно перебувають у полі наукових дискусій. Найвиразнішими прихильниками формалізму в українській літературі були неокласики – як у теоретичних шуканнях, так і в художній практиці. Афористичний вислів Миколи Зерова зі сонета «Pro domo»:

Класична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія –
Оце твоя, поезіє, дорога [5, I, с. 66] –

стали не просто програмою для угруповання професорів-поетів, але й національним вираженням формалістичної тенденції.

Формалістичність різною мірою притаманна усім творам художньої літератури. Вживаючи термін *формалістичність*, маємо на увазі певну функціональну установку, перспективу закладеного у творі взірця, коли продуманість форми підкоряє стихійність творення. Виразно цей аспект проявляється саме в поезії, яка «обтяжена» ще й нормами віршування.

«Поезія – царица тих наскрізь особистих вражень, що їх не можна передати безпосередньо за допомогою ідей. Там, де мова з усіма своїми засобами вирізьбленого слова – вишліфованого в лабораторіях філософів і учених і витертого з усіх боків у щоденному суспільному обігу – почуває себе безсила передати те, що відчуває одиниця, саме нині, в такім-то середовищі, під впливом таких-то зовсім своєрідних спонук, саме там починається світ поета» [9, с. 455]. На думку Михайла Рудницького, умовності форми творять самі поети: «Віршобудові 14-рядкового сонету, розмірові гекзаметра або александрина не відповідає ніяка зовнішня дійсність; усі закони поезики – це виведені ex post узагальнення на підставі якоїсь кількості творів, що своєю раз вибраною формою розбуджували впродовж якогось часу враження своєрідної екзотики, завішеною, наче міст зідхань, над каналом буденщини» [9, с. 456].

У світі поезії справді є «законодавці моди» на формалістичні вишуканості. В європейській поезії простежується досить чітка формалістична тенденція, яка започатковується провансальськими трубадурами. Більше того, перший із відомих трубадурів Гільом Аквітанський (1071–1126) вважається родоначальником не лише провансальської, а й європейської поезії.

Слово «трубадур», на думку більшості істориків, походить від окситанського дієслова *trobar*, що означає «вигадувати, винаходити нове, знаходити». Михайло Мейлах пов'язує його з вузькоспеціалізованим пізньолатинським дієсловом *(con)tropare* зі значенням «творити тропи», тобто неканонічні вставки в літургійні гімни [7, с. 508]. У будь-якому випадку – це слово якнайвлучніше характеризує вміння підібрати точне слово або риму.

Вірші склалися з урахуванням того, що їх обов'язково мала супроводжувати музика. Мандруючи з міста до міста, нерідко в супроводі професійних музикантів, яких називали жонглерами, трубадури виконували свої пісні під арфу, віолу, флейту, лютню або гітару. У замках аристократів, на ринках, лицарських турнірах, ярмарках будь-які святкування неодмінно супроводжувалися музикою і часто запрошувалися саме трубадури.

Серед трубадурів було чимало високоосвічених людей, які багато подорожували. Справжній трубадур мав хороші манери і галантно повадився з дамою, володів музичними інструментами, вмів експромтом складати вірші. Економічне зростання півдня Франції у XII столітті дало поштовх і культурному розвитку. З'явився час на дозвілля та на просвіту; люди вчилися цінувати мистецтво і жити за правилами хорошого тону. Імениті сеньйори і пані Лангедоку та Провансу стали відданими покровителями трубадурів. Поети були оточені пошаною, а їх вплив помітно відбивався на смаках, моді й манерах вищої знаті. Вони навіть стали родоначальниками бальних танців у Європі.

Саме такі гедоністичні мотиви пронизують вірш Максима Рильського:

На світі є співучий Лангедок,
Цвіте Шампанню Франція весела,
Де в сонці тоне кожен городок
І в виноградах утопають села [8, I, с. 144].

Змальована поетом картина розходилась із радянською ідеологією та побутом. М. Рильський постав як апологет буржуазної культури, отримавши прізвисько «трубадур», яке згодом перейшло на всіх неокласиків.

Серед закидів офіційної критики на адресу неокласиків головним було звинувачення у відриві в ід соціалістичної дійсності. «В процесі дальшого спрощення, – писав Микола Зеров, – ця характеристика стискається в одно-єдине, з притиском мовлене слово “трубадур”, яким попробував зачепити Рильського один із невдалих учасників київського диспуту 24 травня 1924 р.» [5, II, с. 550].

Фраза відомого своїми нападками на неокласиків Бориса Коваленка «Трубадури, як Максим Рильський...» стала епіграфом до сонета М. Зерова «Партеніт», який в останньому терцеті повторює власні слова у поетичній формі:

І довго ще, купаючись у морі,
Поети увижатимуть в просторі
Ахейські весла та низькі човни,

А парубки, каміння й дачні мури
Відповідатимуть на їх співучі сни
Крізь зуби витисненим: «Трубадури!..» [5, I, с. 23].

Хоча на тлі української поезії 1920-х років трубадурами виглядали всі п'ятеро із грона, неокласичне минуле найчастіше згадували М. Рильському. Можливо тому, що тільки він залишився в радянській літературі, а можливо й зважаючи на творчий доробок поета, багатий культурологічними алюзіями, тематично та стилістично розмаїтий.

Вживання слова трубадури у випадку неокласиків невинуваткове. Українські поети продовжили європейську традицію формалістичної поезії, засади якої вповні розвинули середньовічні провансальські поети-барди.

Формалістична тенденція в європейській поезії не збігається з певними напрямками, епохами, вона різнорідна за тематикою і жанровим репертуаром. Хронологічна динаміка посилення формалістичних вимог така: трубадури (XI–XIII) → «dolce stil nuovo» (XIII–XIV) → петраркізм (XV–XVI) → «Плеяда» (XVI) →

класицизм/преціонізм (XVII–XVIII) → «Парнас» (XIX) → символізм (XIX–XX) → неокласицизм (XX).

Творчість українських неокласиків містить, образно кажучи, змістовий (методологічно-ідейний) та формальний (текстовий) рівень формалістичних традицій. Перший виявляється в увазі до деталі та художньої форми загалом, акцентуації на взаємозв'язку естетичного та раціонального у художньому образі, орієнтації на вишуканість, «артистизм» твору, у виявленні впливу класичних джерел на подальший розвиток мистецької думки, у зваженому підході до новаторства у літературі, неприйнятті політизації мистецтва.

Формалістична тенденція європейської поезії теоретично сформувалася у творчості поетів-парнасців. Позиція самодостатності митця, обґрунтована Теофілом Готье у передмові до власного роману «Мадемуазель де Мопен» («*Mademoiselle de Maupin*», 1835), отримала тезисний статус «чистої поезії» (фр. *poésie pure*). Основою засадою концепції стала кантівська теза: «Прекрасне виправдовує свою назву, коли нікому не служить».

Продовжуючи традицію трубадурів, Т. Готье був придворним поетом принцеси Матильди, але в очах багатьох залишався бунтарем у червоному жилеті. Так само і в контексті концепції «мистецтва для мистецтва» його позиція стала сполучною ланкою між романтичними уявленнями про суверенітет митця з його творінням та розумінням необхідності праці та обов'язку перед творчістю. Одним із улюблених образів Т. Готье є порівняння праці поета та скульптура. Широко відомий його програмний вірш «Мистецтво» («*L'Art*», 1857).

Так, утвір тим красніший,
чим взятий матеріал
трудніший:
вірш, мармур чи метал
(переклад М. Драй-Хмари) [4, с. 314].

Динамічний ритм вірша визначається різностопним ямбом у строфічній формі катрена. Третій рядок імітує трискладник, який ніби призупиняє злітання перших двох версів (перший рядок на один склад довший за другий). Така діалектика ритму, що поєднала

нерівномірність і неочікуваність в гармонії, ілюструє творчий порив.

Зауважу, що вдалі переклади вірша Т. Готьє «L'Art» зробили саме естети: в російській літературі – М. Гумільов, в українській – М. Драй-Хмара.

Перекладачі відомої поезії Т. Готьє зберегли віршовий розмір, унісши подекуди лексичні зміни. Зваживши на найбільш точне значення слів оригіналу, можна підрядково перекласти ключову строфу вірша так: «Ліпи, шліфуй, чекань (різьби), / Щоб твоя мрія нерішуча / Укріпилася / В брилу непорушну!».

Наказові дієслова першого рядка частково відтворені В. Брюсовим у російському перекладі («Ваяй, шлифуй, чекань медали!») та М. Драй-Хмарою в українському («Різьби, карбуй гордливо»). Наведемо переклад М. Гумільова:

Чеканить, гнуть, бороться, –
И зыбкий сон мечты
Вольется
В бессмертные черты [3].

У такому звучанні заголовна строфа перегукується з віршами трубадурів (зокрема Арнаута Даніеля – «Гну я слово и строгаю»), для яких характерним є підхід до слова як до матеріального засобу творення на зразок каменю чи металу.

У такому підході погляди трубадурів, парнасців і неокласиків збігаються. Такий собі «камінь спотикання» на однойменному образі. Крім того, парнасці й неокласики повсякчас звертаються до улюбленої античності. Наприклад, назви збірок Миколи Зерова «Камена» та Теофіла Готьє «Емалі і камеї» мають античне коріння. Каменами римляни називали богинь – покровительок поезії, мистецтв і наук. Емаль (також – скліця) – склоподібний матеріал, що використовується для художнього декорування та технічної обробки виробів із металу. У мистецтві емаль використовується у техніці емалювання. Свого розвитку емалювання зазнало в стародавній Греції. Камея – вирізьблене з каменю рельєфне зображення. Мистецтво вирізання камеї набуло особливого розвитку у стародавній Греції та Римі. На камеях найчастіше зображали богів, відомих осіб. Найпоширенішими каменями для вирізання камеї були напівдорогоцінні: онікс, агат, сердолік.

Цей момент не тільки фіксує увагу обох письменників до мистецтва Античності, але й свідчить про ставлення до слова як до необробленого каменю, сирого матеріалу, який стараннями митця стає витвором мистецтва. Така позиція, наприклад, у Готьє певним чином вмотивовує «матеріальну» образність його творів. У міркуваннях поета-парнасця простежуємо промовистий паралелізм: «Для поета слова самі по собі й окрім смислу, який вони виражають, володіють власною, лише їм притаманною красою і цінністю, як дорогоцінні камені, ще не відшліфовані і не вставлені в браслети, кольє або персні [...]. Є і серед слів алмази, сапфіри, рубіни, смарагди й інші, що світяться, як фосфор від тертя, і немалого труда вартує їх вибрати» [2].

Взагалі для всіх формалістів принцип шліфування слова, вироблення стилю був основоположним. Послідовник теорії «чистого мистецтва» П. Валері порівнює працю поета й гранувальника: «Усі скарби, які таяться в землі, – золото, алмази, дорогоцінне каміння, які будуть шліфуватися, – всі вони розкидані, розпорошені, ревниво укриті в масах породи або піску, де волею випадку ми підчас їх помічаємо. Ці багатства змарнилися б, якби не людська праця, яка виносить їх, пробуджує зі сну, з дрімучого мороку і яка їх обтирає, їх обробляє, вибудовує з них прикраси. Ці крупинки металу, утихомирені в безформенній речовині, ці вигадливі кристали повинні засяяти в усьому своєму блиску в результаті майстерної та складної роботи» [1, с. 333–334]. Будучи майстром віртуозних віршів, П. Валері піддає сумніву стихійну появу злагодженої поезії: «Коли сліди вкладеної праці, поправок, замін, фрагментарності часу, хвилин безсилля й незадоволеності згладяться, розчинившись в останній оглядці думки, що відводить підсумок своєму творінню, ті, хто помічає лише досконалість досягнутого, вважатимуть його породженням дива, яке називають натхненням» [1, с. 334].

Естетично-філософські засади українського неокласицизму формувалася на традиціях світової культури: поетики античності, біблійного дискурсу, класицизму, європейської поезії кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Особливо великий вплив на стильове мислення неокласиків справила творчість натхненників та основоположників європейського модернізму Леконта де Ліля, Жозе Ередія, Бодлера, Верхарна, Верлена та ін. Творчий досвід французьких поетів –

«парнасців» та їхніх попередників трубадурів – слугував «неокласикам» не тільки взірцем досконалої поетичної форми, але й школою віршувальної техніки.

Текстовий рівень виявляє інтертекстуальний простір поезії неокласиків, де серед широко вживаних образів європейської культури знайшлося місце й для трубадурів. Збірка Юрія Клена «Каравели» містить цикл «Прованс», де вміщено чотири сонетних портрети трубадурів: «Бернар де Вентадур», «Бертран де Борн», «Жофруа Рюдель» (автор подає французький, а не провансальський варіант імені) та «Жофруа Рюдель Мелісанді».

Максим Рильський творить поетичний образ Провансу у вірші «Прочитавши містралеві спогади». Звернення до трубадурів на початку твору інклінує до назви північно-західного вітру на середземноморському узбережжі Франції в долині ріки Рони, що значною мірою сформував ландшафт Провансу.

Привіт, молоді трубадури,
Привіт од гарячого духу містралю,
Од свіжого моря,
Од грон винограду,
Од білих і чорних овець
І від чорнявих та білих дівчат,
Що рвуть виноград [8, I, с. 177].

Наприкінці поезії М. Рильський вітає вже «гроно фелібрів», очільником якого став Фредерик Містраль. Головним завдання руху фелібрів було відродження провансальської літератури та окситанської мови. Український поет також поставив питання мови у центр вірша. За його художньою гіпотезою, мова, яка увібрала і красу природи, і поважну культури Окситанії, відроджується в умовах сучасності. Таким чином митець обіграв загальну та власну назви, поєднавши алюзійні поля географічно-природного та культурного контексту Провансу. В поезії М. Рильського напрошуються й паралелі зі становищем української мови, яку він сам плекав та розробляв, як і загалом неокласики.

Питання «вписаності» українських неокласиків у європейську формалістичну традицію неодмінно включає аспекти традиціоналізму та інтертекстуальності їхньої творчості, яка в кожному індивідуальному вираженні була особливою. Рух «до джерел»,

тобто прагнення до збагачення українського письменства здобутками світового, безсумнівно, притаманне всім неокласикам, однак спадщина кожного містить свій відсоток класицистичності. Без сумніву, що найяскравішим прикладом освоєння світової культури є творчість М. Зерова, творча особистість якого є взірцем поета-вченого. Принцип «Ad fontes!» був визначальним не тільки для перекладацької, літературознавчої та художньої практики діяча, але й знаменував одну із магістралей розвитку цілої літератури. Саме таку перспективу окреслив М. Зеров для української літератури в ході дискусій 1920-х років. Серед ремінісценції європейської спадщини визначальним у поезії М. Зерова став античний інтертекст. На віршувально-формальному рівні творчість поета оформилася в такі жанрово-строфічні форми, як елегія, станси, ода, застільна пісня, децима, секстина, олександрійський вірш, сонет і сонетоїди.

Багатюща ремінісцентна палітра поезій М. Рильського, глибоке освоєння ним культурного надбання на критичному рівні, широка перекладацька практика дозволили визначити його як діяча культури франківського формату (Д. Павличко). Саме культурологічна лінія привела М. Рильського до неокласиків, а її концентрованим стильовим вираження стала збірка «Синя далечінь». Н. Костенко вважає, що в самій назві «закладена суттєва для поета думка: це синя далечінь минулого, подорож у глибини культури – як античної, так і ближчої, західноєвропейської» [6, с. 199].

Поезія Юрія Клена (О. Бургардта) інтертекстуально пов'язана з усіма культурними епохами людства і містить елементи біблійного, античного кодів, давньоєгипетської й східної культур, мистецтва Середньовіччя й Ренесансу, текстів французьких трубадурів, парнасців і модерністів, російських символістів у вигляді відповідних ремінісценцій та алюзій. Жанрова природа його лірики розмаїта й відзначається активністю використання канонічних форм, зокрема елегії, екфразиса, ідилії.

Неокласичний традиціоналізм виявляється у творчості П. Филиповича не тільки на рівні античних мотивів, але й у зверненні до сталих жанрових і строфічних структур як античного походження (елегії, ідилії, послання, епітафії, епіграми, екфразису, гімну, ямбів), так і середньовічного (олександрійського вірша), ренесансного (сонета, секстини, літературної балади), барокового (пентини).

Меншою мірою, ніж в інших неокласиків, виявлена поетична культурологія в М. Драй-Хмари. Спорадичними є в ній і випадки канонізованих жанрів та строф ренесансної (сонет, октава, терцет), середньовічної (олександрійський вірш) та барокової (пентина) традицій. Звичайно, що кожен із «п'ятірного грона» був неповторною творчою особистістю, і, окрім власної партії в неокласичному хорі, мав широкий письменницький репертуар. Однак близькість поглядів об'єднала їх, а важливою умовою їхньої спільності стала орієнтація на вершинні здобутки світової культури саме у формалістичному аспекті. У висловленій М. Зеровим програмі розвитку національної літератури висловлено потребу не лише в засвоєнні «величного досвіду всесвітнього письменства» через якісну літературну освіту, не тільки усвідомлення української традиції та переоцінки надбання, але й «підвищення технічних вимог» до письменницької праці [5, II, с. 580].

Неокласики заявляли власні позиції повсякчасно й різними способами, але найпереконливіше – поетичною творчістю, яка вирізняється ясністю й точністю слововживання, ритмічною злагодженістю, доцільним використанням жанрово-строфічних форм, що засвідчує, насамперед, вибагливі естетичні смаки. Як і трубадури в побутово відсталому середньовіччі буквально навчали світським манерам вельмож, так і неокласики власною творчістю демонстрували високий стиль і задавали літературний тон. Однак естетство, як і формалізм, за радянських часів набули ідеологічно негативного забарвлення. А прагнення неокласиків бути в контексті європейської формалістичної традиції викликало у тодішньої критики фактично лайливе маркування – трубадури.

Твори прихильників формалістичної витонченості вирізняються ідеалістичною настановою на красу, вишуканістю поетичних засобів, відшліфованими ритмом і римою. В усіх національних виявах їхня творчість була спрямована на збагачення літературно-поетичної мови. Різними були мотиви прагнення до формалістичної досконалості. Для трубадурів, поетів нового стилю та петраркістів визначальним фактором був етикет; представники угруповань «Плеяда» та «Парнас» (як і класицисти доби абсолютних монархій) орієнтувалися на раціоналізм античного естетичного ідеалу (що зумовило навіть назви угруповань); для символістів та неокласиків ХХ століття засадничим критерієм стало естетство.

ЛІТЕРАТУРА

1. Валери П. О искусстве : сборник ; пер. с фр. – 2-е изд. / Поль Валери. – М. : Искусство, 1993. – 507 с.
2. Готье Т. Шарль Бодлер [Электронный ресурс] / Теофиль Готье // Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения. – СПб. : Азбука-Классика, 2004. – Режим доступа : <http://www.morganaswelt.ru/library/articles/articles-and-essays/1307-gautier-beaudelaire.html>
3. Гумилёв Н. Переводы [Электронный ресурс] / Николай Гумилёв // Режим доступа : <http://gumilev.ru/translations/6/>
4. Драй-Хмара М. Вибране / Михайло Драй-Хмара. – К. : Дніпро, 1989. – 541 с.
5. Зеров М. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990.
6. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття : навчальний посібник. – 2-ге вид., випр. та доп. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 287 с.
7. Мейлах М. Язык трубадуров / Михаил Мейлах. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1975. – 240 с.
8. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. / Максим Рильський. – К. : Наук. думка, 1983.
9. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 502 с.