

в них метафори. Метафора как одна из образно-смысловых доминант лирики Леси Украинки является полифункциональным художественным приемом, который определяет как микропоэтику, так и центральный семиотворческий процесс авторского метатекста.

Ключевые слова: художественная доминанта, метафора, семиозис, семантический перевод, символизация, означивание.

Levchenko Halyha. Imaginary-Semantic Dominants of Lesya Ukrainka's Lyrics. The concept of imaginary-semantic dominant is examined in the article through some theoretical researches of Russian formalism and structuralism. The representatives of both schools admitted the principle of hierarchical architecture of an artistic work, which is accepted as the basic one. According to this principle separate language elements, which collect the material of an artistic text, are necessary submitted to the other element, which is «a constructive factor» or dominant artistic structure. The most attention is paid to logical-objective usage of language in Lesya Ukrainka's poems, to the mechanism of metaphor influence in particular. So metaphor as one of imaginary-semantic dominants of Lesya Ukrainka's lyrics can be classified as multifunctional artistic method, which identify as poetics, so the central semi-creative process of the author's metatext.

Key words: artistic dominant, metaphor, semiosis, semantic translation, symbolization, definition.

УДК 821(4)-1.091

Тереза Левчук

ВІД ТРУБАДУРІВ ДО НЕОКЛАСИКІВ: ФОРМАЛІСТИЧНА ТЕНДЕНЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Простежено формалістичну тенденцію в європейській поезії. З'ясовано, що відточеність віршованих форм культивувалася у творчості провансальських трубадурів, поетів «нового солодкого стилю», петраркістів, учасників групи «Плеяда», класицистів та преціоністів, митців угруповання «Парнас», символістів та українських неокласиків. Визначальними ознаками віршотворчості названих митців є ідеалістична настанова, технічна майстерність, вишуканість поетичних засобів. Заслуга полягає у збагаченні літературно-поетичної мови.

Ключові слова: форма, зміст, жанр, ритм, рима, досконалість.

Постановка наукової проблеми та її значення. Якщо простежити розвиток європейської поезії, можна відзначити чітку формалістичну тенденцію, яка увиразнюється в різні часові періоди, починаючи від віршотворчості провансальських трубадурів.

Методологічною основою статті може слугувати міркування Михайла Мейлаха про роль куртуазної лірики в конспективному викладі Ігоря Качуровського: «Не буде перебільшенням сказати, що поезія трубадурів зробила початок усій наступній ліричній поезії Європи. Поезія провансальців лежить біля джерел італійської лірики, їй багато в чому зобов'язаний Данте, вона впливала і на формування поезії французьких труверів і німецьких міннезінгерів. Через творчість Петрарки і поетів-петраркістів трубадури далі впливали на дальшу поезію Європи» [7, с. 200].

Концепцію М. Мейлаха, який спирається на когорту зарубіжних дослідників літератури Провансу, підтримали російський формаліст Б. Ярхо та згаданий вже український теоретик І. Качуровський.

Мета статті – розвинути положення про формалістичну тенденцію в європейській поезії, вибудувавши лінію послідовників провансальських трубадурів у національних літературах Європи різних періодів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. За мотто до статті можуть правити слова Гете: «Зміст – це насамперед форма». Століттями дискутується питання про пріоритет форми й змісту в художньому творі. Століття існує формалізм як науковий метод від часу свого офіційного проголошення. Потрібно уточнити вживання терміна «формалізм» у контексті нашої розвідки. Традиційно формалізм асоціюється з російським ОПОЯЗом, хоча він мав потужні передтечі. Однак саме російські науковці-філологи зважилися піднести слово *формалізм* на прапорі власних досліджень. Будучи грубо придушеним радянською ідеологією, за кордоном формальний метод вплинув на появу структуралізму та постструктуралізму, активізував розвиток семіотики/семіології. Повернення формалістичних досліджень відбувалося ще в радянський період, а особливо після нього. Відтак формалізм міцно тримається як провідний напрям літературознавства, що покликаний глибоко аналізувати літературне явище з боку форми.

Серед численних визначень та розвідок, присвячених формалізму як науковому методу, виділяється дефініція російського лінгвіста, семіотика та антрополога В'ячеслава Іванова: «Формалізм – це система прийомів аналізу літератури, поезії та прози, яка базується на припущенні, що це справжнє мистецтво слова, а якщо це мис-

тецтво, то ми повинні зрозуміти, як саме в цьому мистецтві слово перетворюється, чому воно відрізняється від звичайної мови» [6].

Об'єктом формалістичного аналізу може бути будь-який твір літератури, однак найперше під такий погляд потрапляють художньо довершені тексти. Проблема мистецької вартості творів завжди була гострою для літературознавства, численні методики її виявлення логічно і часто приводили до абстрактних результатів. Осягнути естетичну довершеність літературного твору (як і будь-якого витвору мистецтва) найперше можливо інтуїтивно, ми вже потім «розкладаємо» його на полички змістових і формальних елементів. Хрестоматійна істина, що вдалим є твір, де зміст ідеально пасує формі (або навпаки), на практиці викликає труднощі. «Огонь в одежі слова» теж буває різним, як і одежа. Безсумнівно, що шедеври світової літератури творилися на подиху божественного генія, але є твори, позначені працею, сидінням над словом, майструванням. Власне, ці два типи творчості й алегоризувалися у Генія і Майстра.

З іншого боку, рівень формалістичності у творах художньої літератури теж різний. 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 – царина 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 – відчуває себе безсильна передати те, що відчуває одиниця, саме нині, в такому-то середовищі, під впливом таких-то зовсім своєрідних спонук, саме там починається світ поета» [10, с. 455]. На думку Михайла Рудницького, працю якого «Між ідеєю і формою» цитовано, 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» [10, с. 456].

У світі поезії справді є «законодавці моди» на формальні вишуканості. В європейській поезії простежується досить чітка формалістична тенденція, яку започаткували провансальські трубадури.

Слово «трубадур», на думку більшості істориків, походить від окситанського дієслова *trobar*, що означає «вигадувати, винаходити нове, знаходити». На думку М. Мейлаха, слово «трубадур» пов'язане й із вузькоспеціалізованим пізньолатинським дієсловом (*con*)*trouare* зі значенням «творити тропи», тобто неканонічні вставки в літургичні гімни [8, с. 508]. У будь-якому разі це слово якнайвлучніше характеризує вміння підібрати точне слово або риму.

Поетичною функцією мови, що набула у трубадурів особливого значення, визначається структура досить давнього дослідження М. Мейлаха. Вказавши, що крайні погляди трактування ролі трубадурів як секретарів багатих сеньйорів або еквілібристів словами не виправдані, дослідник доводить незаперечну роль куртуазних віршів у становленні літературно-поетичної мови. Лінгвістичні експерименти трубадурів актуалізувалися й у сфері рими.

Трубадури створили своєрідну культуру любові – *Fin'Amors* (куртуазна любов), яка протистоїть *Fals'Amors* (несправжня любов). Звичайним вважалось поклоніння трубадура Дамі, яка здебільшого була недосяжною для шанувальника¹. Однак метою куртуазної любові є не володіння об'єктом поклоніння, а постійне вдосконалення куртуазної особистості. Куртуазна любов із притаманним їй елементом гри не є об'єктивним змістом творів трубадурів, але ототожнюється із самим актом поетичної творчості, з удосконаленням поетичної майстерності.

Трубадури приділяють багато уваги характеристиці досконалого або «лояльного» закоханого: він має відрізнитися скромністю і терпінням, підкорятися всім примхам обраної ним Дами, задовольнятися найменшими знаками уваги з її боку, ніколи не переступати певних меж. У поезії трубадурів поняття зі сфери феодалських відносин сеньйора і васала переносяться у сферу куртуазних відносин лицаря і Пані. Любовний кодекс формує цілий уявний світ, у якому існують ліричні герої.

Поетичне кредо трубадура та кодекс лицаря Дами висловив один із провансальських бардів, Арнаут Даніель, вірші якого стали апогеєм «вишуканого стилю»:

¹ Міф про недосяжну в усіх аспектах любов відображений у поетичному творі Джуфре Рюделя «Дальня любов» (пер. А. Неймана). У його основу лягла середньовічна легенда про менестреля (ймовірно, й самого Рюделя), що закохався в принцесу, яку ніколи не бачив. Ставши хрестоносцем, він вирушив на її пошуки, але смертельно захворів і помер на руках принцеси, яка з горя зреклася світу в монастирі.

*Гну я слово и строгаю
Ради звучности и лада,
Вдоль скоблю и попереk
Прежде, чем ему стать песней,
Позолоченой Амором
Вдохновенной тою, в ком
Честь – мерило поведенья* [8, с. 200].

Цитована строфа кансони ілюструє засадничий принцип праці трубадурів над словесним матеріалом. Піднесений ідеал куртуазної любові відповідно до середньовічної естетики потребував більш довершених способів вираження, що найперше спричиняло утруднення форми. В окремих випадках зумисне утруднення форми призводило до герметичності віршів.

Творчість трубадурів сформувала тяглу традицію. Їх спадкоємцями на французьких землях стали трувери – північнофранцузькі поети-лірики кінця XI – початку XIV ст. Деякі дослідники пропонують не розділяти понять трубадур, жонглер та трувер, об'єднавши загальним менестрель.

Під впливом романських менестрелів склалася куртуазна лірика німецьких мінезингерів XII–XIV ст. Висока любов та служіння Дамі залишилися головними темами німецького мінезанга (нім. Minnesinger – той, що оспівує кохання). Хронологічним продовженням мінезанга став мейстерзанг (нім. Meistersang, Meistergesang) – музично-поетична творчість мейстерзингерів (від нім. Meistersänger – майстерний співак), членів професійних цехових об'єднань поетів-співаків з-поміж середнього та дрібного бюргерства в Німеччині XIV–XVI ст. Світ мейстерзингерів барвисто й загально вірогідно зображений в опері Ріхарда Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзингери», при створенні якої композитор використав книгу Йогана Крістофа Вагензайля «Про солодке мистецтво мейстерзингерів» («Von der Meistersingern holdseligen Kunst», 1697).

Означення *солодкий* у цьому разі не випадкове. Воно суголосне рухові європейської поезії, який отримав назву «dolce stil nuovo» («солодкий новий стиль») і представлений творчістю італійських поетів XIII ст., здебільшого флорентійців. Сонети, канцони й балади поетів цього руху прославляють духовний вид любові й жіночої вроди щирою, делікатною, позбавленою грубих розмовних слів, мовою. Як і у випадку з провансальськими трубадурами, які розвинули над-

діалектний мовний стиль, поети нового стилю облагородили італійський діалект, який згодом ліг в основу літературної мови.

Поета Гвідо Гвініцеллі вважають попередником «стілновістів» (поетів нового стилю), а найблискупішими поетами цього стилю стали Гвідо Кавальканті та Данте Аліг'єрі. Цей рух дуже вплинув на італійську поезію в період до творчості Франческо Петрарки. Данте Аліг'єрі та Франческо Петрарка навічно залишаються у світовій літературі співцями платонічної любові, а імена їхніх дам – символами жіночого ідеалу.

Популярне жіноче ім'я Беатріче Данте увіковічнив у власній творчості. Співзвуччя із латинським словом «*beatus*» (благословенний), що має виразні християнські конотації, згодилося Данте в «Божественній комедії», де його кохана стає провідником у раю. Ім'я Беатріче трапляється у творчості провансальського трубадура Раймбаута де Вакейраса, який жив на сто років раніше від Данте, навіть перші рядки їхніх поетичних присвят суголосні. У численних творах наступних століть Беатріче виступає символом ідеального кохання.

Франческо Петрарка теж не першим опоетизував ім'я Лаура, яке походить від жіночої форми латинського слова лавр (*laurus*). Провансальський трубадур Маркабрюн уперше обігрує це ім'я, протиставляючи *l'aura freida* / *l'aura doussa*. Один із наступних трубадурів використовує слово *l'aura* (повітря – вітер) як умовне ім'я дами з Вентадорна, причому топонім також пов'язаний із вітром (*vent*). Арнаут Даніель багаторазово обігрує слово, використовуючи його у значенні *лавр, вітер, трудитися* (*laurar*). Гіраут де Калансо наслідує Арнаута в пісні «*Si tot l'aura s'es amara*» [8, с. 52].

Гру слів трубадурів підтримує Франческо Петрарка. Поет використовує ім'я Лаура в поєднанні з мотивами золота (наприклад, *Laura* – *l'aurea*, тобто «золота»), лавра, повітря (*l'aureo crine* – «золоте волосся»), *laur* – «лавр», *l'aura soave* – «приємне повівання», збігання часу (італ. *l'ora* – «час»). Саме завдяки Петрарці ім'я Лаура стало символом платонічного кохання.

Наслідування Петрарки в оспівуванні об'єкта неземної любові вилилося в потужну течію поезії, яка з руки Ніколо Франко отримала назву петраркізм. Почавшись у XIV–XV ст. в Італії, напрям поширився на інші країни Європи. Завдяки численным наслідуванням відбулася канонізація «Канцоньєре» як взірця поетичного стилю. Поети-петраркісти відтворювали переважно платонічні переживання

у витончених віршових формах, продовжуючи цим самим традиції менестрелівської поезії.

Цей культ духовної та формалістичної краси підхопили французькі поети «Плеяди» (фр. *La Pléiade*) у XVI ст., продовжили прецеденти (від фр. *precieux* – дорогоцінний; витончений, манірний) XVII ст. та маніфестично оформили поети «Парнасу» (фр. *Parnasse*) у XIX ст. Особливості розвитку французької літератури в контексті європейської в часи абсолютних монархій полягала у відмові останньої від національно-народного коріння, що спричинило аристокритизацію мистецтва на рівні змісту і форми. Так, наприклад, загальна настанова «Плеяди» полягала у відмові від традиційних національних форм, ставленні до поезії як до клопіткої праці та оспівуванні духовного аристократизму. У такому контексті підноситься роль поета, який повинен прагнути до краси. У сфері поетичної мови поети «Плеяди» вдавалися до творення неологізмів та запозичень латинських і грецьких зворотів. Як і провансальці та петраркісти, плеядівці активно розвивали літературну мову – маніфестом групи став трактат «Захист та прославлення французької мови» («*La Deffence, et Illustration de la Langue Française*», 1549).

Найбільшим законодавцем стилю серед плеядівців був П'єр де Ронсар. Умовність виробленої ним доктрини вимагала складати штучні оди, у яких поезія заглушувалася вченістю, однак у цій кузні майстерності вірш набував надзвичайної гнучкості. Ронсар буквально селекціонував ліричні форми високої краси і звучності, вніс у французьку поезію різноманіття віршових розмірів, гармонізував вірш. У його творчості відгукується петраркізм, який поєднується з чуттєвістю зображення природи. Ронсар захоплювався новаціями в царині орфографії та словотворення, широко користувався відсутністю твердо встановлених граматичних правил, вважаючи, що поет має право на вольності. Він активно використовував *enjambement*, алітерацію, сміливо вживав розміри з непарним числом складів (9, 11); відродив олександрійський вірш, забутий з часів середньовіччя. Великим поетом Ронсар може називатися як творець багатої ліричної форми, нових віршових розмірів, насамперед ронсарівської строфи у шість рядків із римуванням *aabccd*. Трактат Ронсара «Короткий виклад поетичного мистецтва» («*Abrege d'art poetique*», 1565) відіграв значну роль у формуванні французького класицизму.

Поезія класицизму продемонструвала не лише виразні явища функціональності літератури, а приклади життєвого пристосовництва. Започаткував класицизм Франсуа де Малерб (1555–1628) – придворний поет короля Генріха IV. Будучи вихідцем із незаможної родини, Малерб намагався за допомогою поетичних творів, що оспівували королівську родину, зробити собі кар'єру і добитися запрошення до королівського двору.

Інший бік французької поезії XVII ст. – презіонізм, представники якого намагалися максимально віддалити мистецтво від «низької» дійсності добором сюжетів, системою поетичних образів і художньою мовою. Аналогічні літературні рухи існували і в інших країнах (маринізм – в Італії, гонгоризм, або культизм, – в Іспанії, евфуїзм – в Англії). Витончений літературний стиль преціоністів поєднувався з відвертим підлабузництвом. Оноре д'Юрфе (1568–1626), як і Малерб, улещував монарха Генріха IV вихвалянням його діянь на користь Європи та власного благополуччя. Літературним відображенням салонного життя були численні мадригали, сонети, рондо, послання, позначені вибагливими зворотами, словесною грою, поетичними загадками та каламбурами. Загалом преціозна поезія європейських літератур має риси кастової аристократичної замкненості та формалістичної витонченості.

Формалістична тенденція європейської поезії теоретично оформилася у творчості поетів-парнасців. Позиція самодостатності митця, обґрунтована Теофілом Готьє у передмові до власного роману «Мадамюзель де Мопен» («Mademoiselle de Maupin», 1835), отримала тезисний статус «чистої поезії» (фр. *poésie pure*). Основоположною засадою концепції стала кантівська теза: «Прекрасне виправдовує свою назву, коли нікому не служить». Розуміння повної іманентності мистецтва не було новим, воно лише актуалізувалося в XIX ст. Готьє фактично виокремив поетичну лінію в положенні «чистого мистецтва» або «мистецтва для мистецтва», яке запропуновав Г.-Е. Лессінг («Лаокоон», 1766), а сформулював («l'art pour l'art») В. Кузен.

Готьє, який продовжив традицію трубадурів, був придворним поетом принцеси Матільди, але в очах багатьох залишався бунтарем у червоному жилеті. Так само і в концепції «мистецтва для мистецтва» він став сполучною ланкою між романтичними уявленнями про суверенітет митця з його творінням та розумінням необхідності праці та обов'язку перед творчістю. Одним із улюблених образів Готьє є порівняння праці поета та скульптора: «Мармур і вірш – це

два матеріали, однаково важкі для обробки, але в той самий час тільки вони здатні назавжди зберегти довірену їм форму» [11, с. 27]. Високохудожньою ілюстрацією цієї тези є програмний вірш «Мистецтво» («L'Art», 1857):

*Так, утвір тим красніший,
чим взятий матеріал
трудніший:
вірш, мармур чи метал¹.*

Динамічний ритм вірша визначається різностопним ямбом у строфічній формі катрена. Третій рядок імітує трискладник, який ніби трохи зупиняє злітання перших двох версів (перший рядок на один склад довший за другий). Така діалектика ритму, що поєднала нерівномірність і неочікуваність у гармонії, ілюструє творчий порив.

<i>Sculpte, lime, cisele;</i>	У — У — У — У	ЯЯЯн
<i>Que ton reve flottant</i>	У — У — У —	ЯЯЯ
<i>Se scelle</i>	У — У	Ян
<i>Dans le bloc resistant!</i>	У — У У У —	ЯПЯ

Перекладачі відомої поезії Готьє зберегли віршовий розмір, унісши подекуди лексичні зміни. Зваживши на те, що слово *flottant* – дієприкметник чоловічого роду, в прямому значенні – той, що тріпотить (наприклад, прапор); слово *résistant* дослівно – той, що чинить опір, можна підрядково перекласти ключову строфу вірша так: «Ліпи, шлифуй, чекань (різьби), / Щоб твоя мрія нерішуча / Укріпилася / В брилу непорушну!».

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

*Чеканить, гнуть, бороться, –
И зыбкий сон мечты
Вольется
В бессмертные черты [4].*

¹ Переклад М. Драй-Хмари. Цит. за виданням: Драй-Хмара М. Вибране / Михайло Драй-Хмара. – К. : Дніпро, 1989. – С. 314. Поезії Готьє українською перекладали П. Грабовський, В. Щурат, М. Драй-Хмара, Юрій Клен, М. Рильський, М. Терещенко, М. Литвинець.

У такому звучанні строфа перегукується з віршами трубадурів (зокрема Арнаута Даніеля – «Гну я слово и строгаю»), для яких характерний підхід до слова як до матеріального засобу творення на зразок каменю чи металу. Стиль Готьє-поета визначає раціональний підхід до творчості, а пластична краса його віршів ґрунтується на точному підборі слів-образів. «Матеріальна» образність творів Готьє – наслідок його ставлення до слова загалом: «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 немалою труда вартує їх вибрати» (стаття «Шарль Бодлер», 1868) [3]. Саме таким шліфуванням та ограненням займався Готьє.

Концепція Т. Готьє стала визначальною не тільки для «парнасців», а й вплинула на творчість Ш. Бодлера, Е. А. По, стала поштовхом для формування символізму та раннього модернізму. Прикметно, що саме в цей час починають використовувати поняття *артист* і *художник* як синоніми до слова *поет*.

Розвиваючи ідеї Т. Готьє, один із перших французьких символістів Стефан Малларме проголошує «чисту поезію» як єдину можливість проникнення до «чистих ідей». Ця філософія, на його думку, мала втілюватися в поезії з новими ритмом, новою будовою фраз та добором нових слів. На думку Поля Валері, Малларме створив у Франції поняття «важкого» поета, увів у мистецтво зобов'язання інтелектуального зусилля. Як незаперечні достоїнства поезій Малларме Валері відзначав зв'язок слів, рядків, руху із ритмом, що перебували в рівновазі іманентних сил і робили вірші зразками досконалості. «Блиск цих кристалічних систем, таких чистих і ніби огранених з усіх боків, мене заворожував. Вони позбавлені, звичайно, прозорості скла; але якщо якоюсь мірою розумові навички наші й ламаються об їх грані, те, що називається їх темрявою, насправді є тільки заломлення» [1, с. 315].

Говорячи про поезію Малларме, Валері знову ж таки звертається до образу відшліфованого каменю. Сам Валері настільки майстерно володіє словом, що читаючи його есе, отримуєш насолоду не меншу ніж від поезії. Валері порівняно недовго писав вірші, значний час він творив есе, у яких і виклав теорію «чистої поезії», яка передбачає

відмову від зображення почуттів або зовнішніх реалій, є самореференційною, вирізняється точністю думки й формальною досконалістю.

У роздумах про чисту, або ж абсолютну, поезію Валері, як і всі попередники формалістичного підходу, обстоює питання мовної доцільності та виробленості. «Мова – стихія буденна і практична; отже, вона неминуче повинна бути зняряддям грубим, бо кожен нею користується, застосовує її до своїх потреб, прагне переінакшити її на свій манер. Як би вона не вросла в нас, як би не вкоренилося в нашій душі мислення за допомогою слова, мова, однак, є продукт *статистичної формації і чисто практичного призначення*. Завдання поета має, таким чином, полягати в тому, щоб *знайти в цьому знярядді практики засоби для побудови якоїсь реальності, органічно практиці чужій*» [1, с. 295].

Поетичну творчість Валері трактує як працю, яка в ХХ ст. значно ускладнилася. Такої думки притримується й головний теоретик неокласиків Микола Зеров, який у статтях циклу «Ad Fontes» виклав низку вимог до поетичної праці.

Українські неокласики стали достойними спадкоємцями європейських формалістичних традицій. У жартівливому марші визначено дві сторони класичного взірця: антична класика та класика французького «Парнасу».

Посилена увага до Античності спостерігається у творчості і «парнасців», і неокласиків. Наприклад, назви збірок М. Зерова «Камена» та Т. Готьє «Емалі і камеї» мають античне коріння. Каменами римляни називали богинь – покровительок поезії, мистецтв і наук. Емаль (чи скліця) – склоподібний матеріал, що використовується для художнього декорування та технічної обробки виробів із металу. У мистецтві емаль використовується в техніці емалювання. Свого розвитку емалювання зазнало в Стародавній Греції. Камея – вирізьблене з каменю рельєфне зображення. Мистецтво вирізаня камеї набуло особливого розвитку у Стародавній Греції та Римі. На камеях найчастіше зображали богів, відомих осіб. Найпоширенішими каменями для вирізаня камеї були напівдорогоцінні: онікс, агат, сердолік.

Цей момент фіксує не тільки увагу обох письменників до античного мистецтва, а й свідчить про ставлення до слова, як до необробленого каменю, сирого матеріалу, який стараннями митця стає витвором мистецтва. Слід зазначити, що київські неокласики, подібно до європейських класицистів, у тому числі й «парнасців», дуже шаноб-

ливо ставилися до слова, повсякчас дбаючи про чистоту та багатство української мови.

Творчість українських неокласиків має, 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 і раціонального в художньому образі, орієнтації на вишуканість, «артистизм» твору, у виявленні впливу класичних джерел на подальший розвиток мистецької думки, у зваженому підході до новаторства в літературі, неприйнятті політизації мистецтва.

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

Максим Рильський подає поетичний образ Провансу у вірші «Прочитавши містралеві спогади». Звернення до трубадурів на початку вірша 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 [9, с. 152].*

Наприкінці поезії Рильський вітає вже «гроно фелібрів», очільником якого став Фредерик Містраль. Головним завданням руху фелібрів є відродження провансальської літератури та окситанської мови. М. Рильський також поставив у центр вірша питання мови. За його художньою гіпотезою мова, яка увібрала і красу природи, і поважну культуру Окситанії, відроджується в умовах сучасності. Таким чином поет обіграв загальну та власну назви, поєднавши алюзійні поля

географічно-природного та культурного контексту Провансу. З поезії Рильського напрошуються й паралелі зі становищем української мови, яку він сам плекав та розробляв, як і неокласики загалом.

З-поміж загальних перспектив національної мови вимальовувалася проблема мови поетичної. Афористичні рядки М. Зерова із 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, а й національним вираженням формалістичної тенденції.

Висновки. Формалістична тенденція в європейській поезії не збігається з певними напрямками, епохами, різнорідна за тематикою та жанровим репертуаром. Хронологічна динаміка посилення формалістичних вимог така: трубадури (XI–XIII ст.) → «dolce stil nuovo» (XIII–XIV ст.) → петраркізм (XV–XVI ст.) → «Плеяда» (XVI ст.) → класицизм/преціонізм (XVII–XVIII ст.) → «Парнас» (XIX ст.) → символізм (XIX–XX ст.) → неокласицизм (XX ст.).

Твори прихильників формалістичної витонченості вирізняються ідеалістичною настановою на красу, вишуканістю поетичних засобів, відшліфованими ритмом і римою. У всіх 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 XX ст. засадничим критерієм стало естетство.

Джерела та література

1. Валери П. О искусстве : сборник : пер. с фр. / Поль Валери. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1993. – 507 с.
2. Готьє Т. Искусство и Сонет [Электронный ресурс] / Теофиль Готьє. – Режим доступа : <http://www.stihi.ru/2006/01/08-1536>
3. Готьє Т. Шарль Бодлер [Электронный ресурс] / Теофиль Готьє // Бодлер Ш. Цветы зла : стихотворения / Ш. Бодлер. – СПб. : Азбука-Классика, 2004. – Режим доступа : <http://www.morganaswelt.ru/library/articles/articles-and-essays/1307-gautier-beaudelaire.html>

4. Гумилёв Н. Переводы [Электронный ресурс] / Николай Гумилёв. – Режим доступа : <http://gumilev.ru/translations/6/>
5. Зеров М. Твори : 2 т. / Микола Зеров. – К. : Дніпро, 1990.
6. Иванов В. Поэзия Шаламова [Электронный ресурс] / Вячеслав Иванов. – Режим доступа : <http://shalamov.ru/research/175>
7. Качуровський І. Від Гільєма до «Королеви трубадурів» / Ігор Качуровський // Генерека і архітектоніка. Кн. І Література європейського Середньовіччя. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська акад.», 2005. – С. 195–219.
8. Мейлах М. Язык трубадуров / Михаил Мейлах. – М. : Гл. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1975. – 240 с.
9. Рильський М. Вибрані твори : у 2 т. / Максим Рильський. – К. : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2005.
10. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2009. – 502 с.
11. Столбов В. Теофиль Готье. Очерк жизни и творчества (1811–1872) / Валерий Столбов // Готье Т. Избранные сочинения. В 2 т. Т. 1. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 3–42.

Левчук Тереза. От трубадуров к неоклассикам: формалистическая тенденция европейской поэзии. Прослежена формалистическая тенденция в европейской поэзии. Выяснено, что отточенность стихотворных форм культивировалась в творчестве провансальских трубадуров, поэтов «нового сладостного стиля», петраркистов, участников группы «Плеяда», классицистов и преционистов, художников объединения «Парнас», символистов и украинских неоклассиков. Их стихотворчество определяют идеалистическая установка на отображение красоты природы и любви, техническое мастерство, целесообразность поэтических средств. Неоспоримы достижения поэтов-формалистов в обогащении литературно-поэтического языка, разработке новых жанровых форм, усложнении ритма и рифмы. Для трубадуров, поэтов «нового стиля» и петраркистов побуждением к формалистическому совершенству стал этикет; представители групп «Плеяда» и «Парнас» (как и классицисты эпохи абсолютных монархий) ориентировались на рационализм античного эстетического идеала; для символистов и неоклассиков XX века определяющим критерием в стремлении к изысканности стало эстетство.

Ключевые слова: форма, содержание, жанр, ритм, рифма, совершенство.

Levchuk Tereza. From the troubadours to the neoclassical: the formalist tendency of European poetry. It was traced the formalist tendency in European poetry and was found that the elegance of poetic forms cultivated in the work of Provençal troubadours, poets of the «new sweet style», petrarkists, members of the poetry group «Galaxy», classicists and representatives of pretiosus, paintings of «Parnassus», the Symbolists and Ukrainian neoclassical poets. Their versification

determine the idealistic description the beauty of nature and love, technical skill, the appropriateness of poetic means. The achieve of formalist poets in enriching literary and poetic language, the development of new forms of genre, complication rate and rhymes are undeniable. Etiquette became motivation to formalistic perfection for the troubadours, poets of «new style» and petrarkists; representatives of groups «Pleiades» and «Parnassus» (as well as classicists in era of absolute monarchies) focused on the rationality of ancient aesthetic ideal; aestheticism was a defining criterion of aspirations for the Symbolists and the neoclassics of the twentieth century.

Key words: form, content, genre, rhythm, rhyme, perfection.

УДК 821.161.2.09

Юлія Левчук

МНЕМОНІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ЖАНРУ АПОКРИФУ (НА ТЛІ РІЗНОРІВНЕВОГО АНАЛІЗУ ТВОРУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ПРОКЛЯТТЯ РАХІЛІ»)

Статтю присвячено проблемі жанру у творчості Лесі Українки, зокрема, досліджено жанр апокрифу як одну з найархаїчніших форм інтерпретації Святого Письма. Використано мнемонічний підхід до аналізу твору, що має в своїй основі поняття «пам'яті жанру» М. Бахтіна та «колективної пам'яті» П. Рікера.

Ключові слова: апокриф, Біблія, мнемонічні властивості, пам'ять жанру, колективна пам'ять.

Постановка наукової проблеми та її значення. Творчість Лесі Українки досліджена багатоаспектно. Чимало авторів зверталися до ідейного, психологічного, символічного наповнення її творів. Проблемі жанру у розмаїтті дослідницьких ракурсів теж не залишали осторонь. Проте на сьогодні немає праць, у яких би, опираючись на творчість Лесі Українки, студіювали жанр як прояв «колективної пам'яті» (П. Рікер). Мнемотехніка жанру та, зрештою, будь-якого іншого літературного явища має давні традиції, що тягнуться від Арістотеля та Платона, але донині з певних причин ця техніка вважалася такою, що вичерпала себе. В умовах стрімкого розвитку когнітивного підходу до вивчення літератури мнемотехніка постала у новому світлі, перспективному й результативному. На перший погляд здається, що «колективна пам'ять» легко корелюється із «колективним несвідомим» К. Г. Юнга. Звичайно, дещо спільне є, що перебуває у