

Олена О'Лір

ІГОР КАЧУРОВСЬКИЙ: НЕОКЛАСИК, ЗАКОХАНИЙ У СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

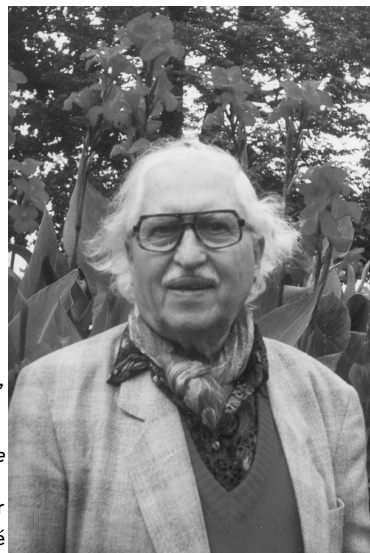
У статті висвітлюються середньовічні уподобання Ігоря Качуровського — одного з тих, кого вважають послідовниками київських неокласиків у літературі української еміграції. Його любов до Середньовіччя, середньовічної літератури та мистецтва знаходить вияв як у поезії й перекладах, так і в останній теоретичній праці — монографії “Генерика і архітектоніка”, перша книга якої повністю присвячена літературі європейського Середньовіччя.

Ключові слова: неокласицизм, київські неокласики, середньовічна література.

Olena O'Lear. Igor Kachurovsky: A neoclassicist in love with the Middle Ages (To his ninetieth anniversary)

This article sheds light upon the medieval sympathies of Igor Kachurovsky, one of the representatives of the Ukrainian émigré literature, usually referred to as a follower of the Kyiv Neoclassicists. His devotion to the Middle Ages, medieval literature and art manifests itself in his poetry and translations as well as in his last theoretical work “Generics and architectonics”, whose first book deals exclusively with the European literature of the Middle Ages.

Key words: Neoclassicism, Kyiv Neoclassicists, medieval literature.



*Ігор Качуровський на
“Острові квітів”
(Боденське озеро).
1990-і рр.*

Універсальність філологічного обдарування І.Качуровського вражає. У його доробку — книжки поезії і прози, поетичні переклади, літературні пародії, твори для дітей, спогади, критичні статті та радіобесіди, праці з малодосліджених або й зовсім не досліджених у нашій науці ділянок теорії літератури, докторська дисертація, присвячена слов'янській міфології в її зв'язках з індо-іранськими релігіями, а крім того — кілька впорядкованих ним антологій.

Те, що визначає творче обличчя І.Качуровського — поряд із багатогранністю обдарування, — це послідовний літературний консерватизм, а саме — відданість естетичним і стильовим принципам київських неокласиків. Та й загалом у літературі української діаспори покоління Другої світової війни, до якого він належить і про яке не раз писав, “нічого не заперечувало: воно несло в собі історичну місію — довершити те, що було недовершене знищеним поколінням його літературних батьків” [7, 573], — ідеться про “розстріляне відродження”.

В оригінальній поезії Качуровського неокласичний почерк помітний незброєним оком, і це зауважували чи не всі дослідники його творчості. Скажімо, М.Ільницький говорить про нього як про репрезентанта “пост-неокласичної тенденції” [3, 19], а М.Слабошпицький пише, що “разом з Юрієм Кленом та Михайлом Орестом Ігор Качуровський замикає гроно “нездоланих співців”, як називав неокласиків у своєму відомому програмовому сонеті “Лебеді” Михайло Драй-Хмара” [19, 198]. Часом Качуровського так і називають — “останній неокласик”. Але хто знає — може, блискуча сторінка українського неокласицизму ще не дописана й ця традиція наразі не вичерпана до кінця? Тому доречнішим видається титул

“молодшого неокласика”.

Парадокс літературної долі Качуровського полягає в тому, що писати українською мовою він почав в Австрії, маючи вже 27 літ, – шкільні віршові вправи часів крутянського дитинства в рахунок не йдуть, а після втечі приреченої на сибірське заслання родини до Курська, де Ігор закінчив і десятирічку, й інститут, він невхильно почав переходити на російську. Коли ж до Курська докотилася війна, Качуровські повернулися до рідних Крут, але з наступом радянських військ під загрозою репресій мусили рушити на Захід. І от навесні 1945 року в Каринтії, де тоді опинилося чимало українських емігрантів, Ігор заприятелював із молодим поетом Борисом Олександровим. Саме він якось зронив сакраментальну фразу: “А чому ви не кинете писати російською?” Це і стало поштовхом до того, щоб Качуровський остаточно перейшов до лав українських поетів. А втім, як довідуємося з його “Автобіографії творчої”, на те були й інші підстави: з одного боку, притягальна сила Рильського, Плужника, двох Зерових (Миколи й Михайла, відомого під псевдонімом “Михайло Орест”), а з другого – відштовхування від остогидлих Маяковських та Горьких [4, 3].

У Зальцбурзі Качуровський знайомиться з Юрієм Кленом, який уособив для нього живий зв'язок із київською неокласичною школою. А нагла смерть Клена 30 жовтня 1947 року, за висловом Качуровського, була для нього й Олександрова “однозначна із втратою духового батька” [14, 19]. З Орестом він листовно познайомився 1948-го, і відтоді листування двох поетів, з'єднаних спільними неокласичними ідеалами, тривало аж до Орестової смерті, але зустрітися їм так і не довелось.

Уже в першій поетичній збірці, “Над світлим джерелом” (1948) Качуровський прозирає своє життєве призначення, мету й сенс власного шляху в мистецтві. Це призначення, ця мета – порятунок духових скарбів, золотого фонду культури від нищівної оспалості сучасної цивілізації.

Нова доба стира сліди карбовані
Старих культур на вежах і на банях, –

пише він у поезії “Нова доба” і прямує

...туди, де брами вічного,
Де інший світ для слуху і для зору,

Туди, де профіль велетня готичного,
Прекрасного і древнього собору.

Але в соборі панує страшна пустка:

Вже доторкнувся до шпиля високого
Над світлим храмом чорний подих смерти.
Чи ж стане сил у тебе, одинокого,
Скарбницю духа в чужині підперти?

Чи ж знає хто, що без твоєї участі
Ніхто не зможе врятувати храму?
Ти – міст через безодню неминучости,
Ти – той ключар, який пильнує браму
[8, 27–28].

У подібних образах відчував своє покликання і Юрій Клен:

Що ти єси? Ти у майбутнє міст
Над прірвою знедоленого віку [15, 132].

Тема культури звучить як лейтмотив усіх наступних збірок І. Качуровського, але кожна з них додає до цієї теми щось нове: “В далекій гавані” (1956) – екзотичні образи аргентинської природи й водночас портові мотиви, образи “корабельного цвинтаря”, забарвлені настроями безвиході й безнадії, “Пісня про білий парус” (1971) – любовну лірику найвищої проби, “Свічада вічності” (1990) – “грибну” тематику... Досі поети не надавали поважного значення грибам, воліючи оспівувати квіти і пташок, а Качуровський, будучи завзятим грибником,

відкрив для української поезії царство грибів – таємничих істот на межі рослинного і тваринного світів. У розділі “Свічад вічності”, що має назву “Грибна містика”, зібрано вірші, присвячені 24-м видам грибів, а згодом ця тема знайшла продовження в останній збірці поета “Осінні пізньоцвіти” (2000). Чи справді “в грибах є щось містичне”, як писала в листі до Качуровського російська еміграційна поетеса Л.Алексєєва? Напевно, є, якщо поетична уява прозирає в них відповідності до найтонших психічних станів, котрі ледве чи можна до кінця пізнати й пояснити. Ось одна така поезія “з подвійним дном”:

Де стоять, обнявшись, бук і ясень,
Позавчора не було і сліду,
А сьогодні там – брунатний красень,
Боровик, оздоба краєвиду.

...І чи не так само загадково
Із глибин, що нам самим незнані,
Несподівано зринає Слово –
Образи і ритми, Богом дані? [12, 85]

Поезії, об’єднані темою культури, складають у “Свічадах вічності” розділ “Стара Європа”. Найулюбленіша історична епоха І.Качуровського – європейське Середньовіччя з його високою духовністю, утіленою в богонадхнених шедеврах романського й готичного мистецтва. Приміром, у поезії “Санкт-Вольфганг” віддається перевага містичній насназі високої готики перед культом плоті, що його успадкувала від Ренесансу доба бароко (поезію написано четвертою асклепіадовою строфою):

Прямокутна стоїть церква над озером,
Незугарно її вікна прорубані,
Але сутінь містичну
Не здолати нікому в ній.

Бо молитва сама втілилась в образі,
Коли Пахер різьбив з дерева вічності
Злотні пальці Мадонни
У готичнім піднесенні [11, 8].

Там різьбою колон витвір Шванталера
Мов змагались хотів з генієм Пахера,
Але на півдорозі
Раптом став, засоромлений.

Ідеться про два вівтарі: один належить геніальному німецькому скульпторові XV ст. М.Пахеру, а другий – бароковому різьбярєві з родини Шванталерів.

Духовий погляд поета спрямований у світ Середньовіччя й далі в минуле – і воно розкриває перед ним свої брами, одну за одною, утворюючи фантастичний часовий коридор, у глибині якого сяє принадна візія “золотого віку”, коли невідомі цивілізації творили дива культури, що перетривали народи й віки.

Подорожуючи Сицилією, І.Качуровський оглянув у місті Агрідженто (за давнини – Акрагант) руїни древнього храму, спорудженого невідомою цивілізацією ще за догрецької доби. Під враженням від цієї пам’ятки виник сонет “Акрагант” із циклу “Острівні сонети”:

...І мовив хтось: Ще десять тисяч літ
Святилище стоятиме незмінно:
І ці колони, що звелись камінно,
І вівтарів щербатий моноліт.

А довкруги мінятиметься світ,
Цвістиме й розсипатиметься тлінно,
І про минуле впевнено і плинно
Оповідатиме майбутній гід.

Він скаже, що оподаль, на горі,
Пишалось місто. І в часи старі
Ще залишалися цегляні мури.

Але ці храми, що ми бачим тут, –
Їх будував не той місцевий люд,
А ще давніший – вищої культури [11, 38].

Це один зі зразків сонетної майстерності І.Качуровського, що її він успадкував від київських неокласиків, які своєю чергою взорувалися на поезію французьких

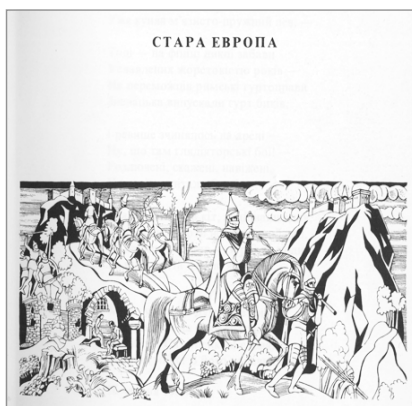
парнасців і зокрема — на уславлені “Трофеї” Ж.-М. де Ередія. Загалом у доробку українського митця — майже півсотні канонічних сонетів, а крім того — рідкісні нині канонізовані строфи романського походження (секстина, септина, октава, рондо, децима, тріолет). Віддав він належне й античним строфічним формам, з-поміж яких у нас знаний лише елегійний дистих, а в Качуровського зустрічаємо й малу сапфічну, і першу архілохову, і четверту асклепіадову строфу, що так невимушено звучить по-українському в поезії “Санкт-Вольфганг”.

Шлях до вершин поетичного артизму тривав паралельно й в оригінальній творчості майстра, і в його перекладах. Не випадково майже кожна зі згаданих збірок містить чималий перекладацький розділ. Сам Качуровський зараховує себе до інтерпретаторів школи М.Зерова — протиставляючи її школі “ню-йоркської групи”, зорієнтованої на теорію і практику сучасного західного перекладацтва, де заведено відтворювати лише зміст та ігнорувати такі явища, як рима й розмір [10, 113]. Качуровський натомість свято дотримується принципу перекладу з вірша у вірш зі збереженням не тільки змісту, а й формальних особливостей оригіналу — метричних, фонічних, строфічних, стилістичних. Нещодавно завершений ним переклад “Пісні про Ролянда” — це справжній подвиг, адже ніхто з українських інтерпретаторів досі не відважився відтворити цю старофранцузьку жесту силабічним розміром оригіналу — цезурованим десятискладовиком, оздобленим асонансами. Усі українські версії “Пісні” — В.Щурата, В. і Н.Пашенків, а також уривки з анонімого перекладу, розміщені в хрестоматії О.Білецького “Західноєвропейська література”, — зроблені звичайним білим, тобто неримованим, п’ятистоповим ямбом. Попередника Качуровського знаходимо лише в російській літературі — це видатний медієвіст Б.Ярхо, його улюблений професор за років навчання в Курському педінституті саме він дав росіянам силабічного “Ролянда”.

Який же шлях пройшов І.Качуровський у перекладацтві, перш ніж узятися за “Пісню”? На певному етапі поетові стало затісно в рамках перекладного розділу як додатку до збірки віршів, і його вагома праця “Вибране” Ф.Петрарки (1982) побачила світ окремою книжкою, яка вперше дала українському читачеві адекватне уявлення про творчість великого італійця. Доти ми мали лише окремі його сонети в перекладі М.Зерова і М.Ореста, Д.Паламарчука і Д.Павличка. А І.Качуровський відтворив півсотні поетових речей, зокрема 44 сонети з книжки “Canzoniere”, написав ґрунтовну передмову й видав свого Петрарку з паралельним італійським текстом — білінгвою. Цікаво, що він не вивчав спеціально італійської мови, але розумів оригінал, маючи вичерпні знання з іспанської. І переклад пішов несподівано легко: “Коли я перекладав Петрарку, — пригадує поет, — мені здавалося, що я не перекладаю, а тільки записую. Деякі сонети переклав за 20 хвилин: тільки прислухайся і записуй” [21, 6]. Це жива ілюстрація до провідної естетичної тези Качуровського про містичні джерела поетичної творчості.

Наступним його здобутком стала антологія іберійської та іbero-американської поезії “Золота галузка” (1991). Вона охоплює вірші іспанських, каталанських, португальських та латиноамериканських поетів різних століть і є даниною шани та любові Аргентині, з якою в Качуровського пов’язано 20 років життя. Найяскравіші сторінки книжки — це переклади з аргентинських поетів Х.Л.Борхеса й А.Сторні, а також із колумбійця Х.А.Сільви, нікарагуанця Р.Даріо, мексиканця А.Нерво.

Аби познайомити російського читача з кращими зразками української поезії, Качуровський видав антологію “Окно в



Заставка Ст. Конашевича до першого розділу збірки “Свічада вічності” (1990).

українську поезію” (1997), де почесне місце належить творам М.Рильського, М.Зерова, Юрія Клена, В.Свідзінського, Є.Плужника й Михайла Ореста в перекладі російською мовою.

Трьома роками пізніше побачила світ авторська антологія “Стежка крізь безмір. Сто німецьких поезій (750—1950)”. Якщо “Золота галузка” постала з любові до Аргентини, то “Стежка крізь безмір” — з любові до Німеччини, де Качуровський живе від 1969 року, до великої німецької культури. Побіч цілої низки уславлених імен, серед яких Гете й Шиллер, Людвіг Улянд та Йозеф фон Айхендорф, тут зазвучали по-українському голоси мало відомих в Україні, але аж ніяк не “прогашних” у цьому колі Аннетти фон Дросте-Гюльсгоф, принца Еміля фон Шенайх-Каролята й багатьох інших.

Підсумковим виданням, яке охопило весь перекладацький доробок І.Качуровського, стала антологія світової поезії “Круг понадземний” (2007). Назва викликає асоціації з “Кругом земним” С.Стурлусона, однак Качуровський, за власними словами, мав на увазі не так Стурлусона, як Юрія Клена, який у своїх “Думках на дозвіллі” назвав поетами “круга понадземного” Верлена, Шеллі, Рільке і Стефана Георге: мовляв, якби їх більше читали, менше злочинів чинилося б на світі [16, 53]...

У “Крузі” зібрано близько 670 поезій та поетичних фрагментів понад 350 авторів у часовому діапазоні від VI до XX століття, а проте в інтерпретації Качуровського це багатоголосся звучить напрочуд злагоджено, без якихось разючих дисонансів. Річ у тому, що перекладач тримається парадоксального на перший погляд переконання: “...всі справжні поети писали й пишуть однаково, а “індивідуальне” в поезії це те, що перешкоджає їй наблизитись до Естетичного Абсолюту” [9, 186]. Однак за сказаним добачимо провідну неокласицистичну тезу про безособовість та об’єктивність істинного мистецтва — подібні думки висловлювали і парнасець Ж.М. де Ередія, й естет О.Вайлд, і Т.С.Еліот, котрий, до речі, називав себе “класицистом у літературі”, і Х.Л.Борхес, чий творчий шлях був шляхом до чистого класицизму. А з ними всіма перегукується Михайло Орест:

Але що пишеш ти в першій столітті чи то у двадцятім,
В суті і з себе само важить найменше, повір! [18, 140].

Ця концепція безпосередньо стосується мистецтва перекладача, адже він завжди робить вибір: що поставити вище — “сучасність” інтерпретованого автора чи його причетність до вічних естетичних цінностей. Що ж до проблеми стилізації, то Качуровський зазначає: “З особистої практики можу сказати, що, перекладаючи поетів Магістральної лінії — від Петрарки до Борхеса й Зерова — я не мусів думати про пошуки якогось відповідного стилю, натомість маргінальні поетичні явища — чи то еспанський романс із пізнього Середньовіччя, чи то вірші німецького “барда” Ведекінда — вимагали відповідної стилізації” [9, 197—198].

Переклади у “Крузі понадземному” зроблено із 23 старих і нових мов — передусім з іспанської, німецької, італійської, а також із української на російську. Окремим розділом подано т. зв. сліпі або подвійні переклади. Читача вражає, як легко дається Качуровському знання старих мов, — ніби він живе одразу у двох вимірах: у сучасному світі й в омріяному ним світі європейського Середньовіччя. Скажімо, із середньовічної латини він, за власними словами, перекладав без словника, а відтворюючи “Ролянда”, легко розумів старофранцузький текст, хоча паралельний прозовий переклад сучасною французькою. Був для нього тяжкоприймальний... Цей потяг до старих мов, що звучали з вуст середньовічних поетів і співців — французьких жонглерів, іспанських хуглярів, німецьких вагантів і міннезінгерів, — єднає Качуровського з Борхесом, який уже на схилі віку взявся вивчати англосаксонську мову — мову героїчних кантилен і лірики, прикметної своїм жанровим багатством.

Ланцюжок спадкоємності, перекинутий від античності до Ренесансу, а звідти до класицизму й відповідно неокласицизму, здається цілком очевидним і логічним. А проте якщо пильніше приглянутися до світового неокласицизму, то І. Качуровський зі своїми середньовічними захопленнями виявиться не самотнім у колі його представників.

В. Державин, провідний теоретик неокласицизму на еміграції, зазначав, що в тематичі Ш. Леконт де Ліля, одного з батьків французького парнасізму, питома вага Середньовіччя значно переважає добу Ренесансу (а в Ж. М. де Ередія, для порівняння, — якраз навпаки) [1, 3].

Схилення перед середньовічним мистецтвом бачимо також в О. Вайлда, адепта англійського естетизму, який називав Середньовіччя “Відродженням Христовим”, протиставляючи його “нудному класичному Ренесансу” [20, 392]. Утім останнього вислову Качуровський у жодному разі не схвалив би, адже Ф. Петрарка, якого зараховує до свого “нудного Ренесансу” Вайлд, — одна з його найбільших перекладацьких симпатій.

О. Мандельштам пов’язував світоглядіві й естетичні засади нової літературної течії — акмеїзму зі світоглядом і естетикою Середньовіччя: “Шляхетна суміш розсудливості й містики і відчуття світу як живої рівноваги споріднює нас із епохою і спонукає черпати сили у творах, виниклих на романському ґрунті близько 1200 року” [17, 229].

Михайлові Оресту імпонував християнський пантеїзм Франциска Ассізького. Крім того, в його поезії живуть образи Святого Грааля, “лебединого лицаря” Лоенгріна, Зіґфріда й Крیمгільди (навіяні, на думку Качуровського, романтичними операми й музичними драмами Р. Вагнера) [13, 151, 163].

Утім Микола Зеров плекав у своїй творчості культ античності, і саме римської античності, але аж ніяк не Середньовіччя. В одній баришівській поезії, присвяченій О. Бурггардту, він писав:

Словами, тонко перевитими,
Победу духа мы вестим
И перед новими томитами
Тимпанам *внутренний наш Рим* [2, 121].

Але для адресата наведених рядків (Юрія Клена) ідеальною епохою була вже доба Середньовіччя з її мистецькими скарбами, лірикою провансальських трубадурів і культом Грааля. У другому сонеті з його циклу “Беатріче” читаємо:

Ти вся ще провесна, о Беатріче!
В тобі все світло ранкове зорі,
Що ним співці, поети й малярі
Колись наситили середньовіччя [15, 70].

Ці рядки перегукуються з афоризмом Б. Ярхо: “Звичайно говорять про морок Середньовіччя і про світло Відродження; з таким самим правом можна говорити про морок Відродження і світло Середньовіччя...” [5, 14]. На думку І. Качуровського, говорячи про “світло Середньовіччя”, дослідник мав на увазі шедеври архітектури, малярства і скульптури, а говорячи про “морок Відродження” — похмурі постаті гугенотів і пуритан, а також злочини інквізиції [6, 9].

Загалом середньовічна тематика Клена споріднює його більше з молодшими неокласиками (Михайлом Орестом, І. Качуровським), аніж із київською неокласичною школою.

Треба сказати, що пієтет Качуровського перед культурою Середньовіччя знайшов вияв не лише в поезії та перекладацтві. Сьогодні маємо нагоду оцінити підсумок його медієвістичних студій — першу книжку монографії “Генерика і архітектоніка” “Література європейського Середньовіччя” (2005). За епіграф до

цієї праці автор узяв вислів Б.Ярхо про світло Середньовіччя й морок Відродження – у пам'ять про свого видатного вчителя й на знак відданості його дослідницьким принципам.

Доти з проблем генерики Качуровський видав лише одну книжку – кишенькову розвідку “Новела як жанр” (1958). Тепер же він присвячує фундаментальну працю жанрам європейської літератури Середніх Віків та їх архітектонічним особливостям – темі, якої лише побіжно торкаються сьгоднішні університетські підручники з теорії літератури та історії зарубіжної літератури.

Термін “архітектоніка” потребує коментарів, адже поняття “композиція” та “архітектоніка” досі не були в нашій науці чітко розмежовані. Приміром, у “Словнику літературознавчих термінів” В.Лесина й О.Пулинця читаємо: “Іноді в значенні композиції вживається термін “архітектоніка”. Так само в Українській літературній енциклопедії під гаслом “Архітектоніка” стоїть: “Див. Композиція”. І.Качуровський зі свого боку вважає композицію лише певною частиною архітектоніки – якщо взяти за приклад “Божественну комедію”, то композиція для нього – це подвійний поділ: цілого твору – на три частини, а кожної частини (поспідовно) – на 34, 33 і ще раз 33 пісні. До композиції належить і градаційна структура кожної частини. Натомість архітектоніка – це мандрівка, зустрічі, упізнавання, розповіді, а крім того – засіб протиставлення творчого “чоловічого” начала (Вергілій) “жіночому” – вищому, суто спіритуальному (Беатріче).

Як бачимо, у першій книзі “Генерики” Качуровський проминає античність і зосереджується на Середньовіччі – суб’єктивною причиною такого підходу він називає те, що прослухав інститутський курс середньовічної літератури в медієвіста світового рівня Б.Ярхо, а причиною об’єктивною – нагальну потребу ознайомлення нашої студентської молоді з культурою Заходу [5, 11]. До того ж це ознайомлення має відбуватися не через другі чи треті руки, а за першоджерелами. На противагу розтиражованому підручнику М.Шаповалової, Г.Рубанової й В.Моторного “Історія зарубіжної літератури. Середні Віки та Відродження”, куди живцем пересаджено кращі чи гірші перекази творів із російських видань, Качуровський спирається на оригінальні тексти пам’яток, подаючи їх – повністю чи фрагментарно – у власному україномовному вбранні або у версіях своїх колег-перекладачів. Фактично, до І.Качуровського у вітчизняній науці такі системні медієвістичні студії провадив лише І.Франко.

Міцна теоретична база, закладена школою Б.Ярхо, знайомство із працями зарубіжних дослідників та з колосальним матеріалом середньовічного письменства (який, за підрахунками Ярхо, у п’ятсот разів кількісно перевищує матеріал греко-римський) дають змогу І.Качуровському дивитися на свій предмет не впритул і не на відстані витягнутої руки, а з висоти пташиного польоту, розглядаючи не лише самі літературні явища, а й причини їх виникнення й занепаду, специфіку розвитку в різних національних літературах середньовічної Європи та відгуки у творчості письменників наступних епох.

Скажімо, у маленькому розділі про видіння автор одразу застерігає, що “видіння як епізод у художньому творі (чи навіть як окремий твір) знане було і в греко-римській, і в гебрійській літературі, але тільки в Середні Віки набуло специфічних ознак літературного жанру. Саме тоді – підкреслюю: без жодної матеріальної бази, а завдяки містичним настроям людности – видіння мало найбільші можливості розвитку” [5, 30]. З огляду на це стає зрозуміло, чому видіння – на відміну від сонета й новели, які також сформувалися за доби Середньовіччя, – не перейшло в літературу Відродження, коли на противагу середньовічній містиці розквітнув культ тіла, культ фізичної насолоди. І.Качуровський аналізує зразки жанру видіння, починаючи від “Діалогів” Григорія Великого (кінець VI ст.) і закінчуючи коронним твором Середньовіччя – “Божественною комедією” (початок XIV ст.), не забуваючи мимохідь викрити всю абсурдність “марксо-енгельського твердження, буцімто Данте “перший поет Нового Часу”, твердження, яке, до речі, прекрасно співіснувало (за законами діалектичного мислення) із твердженням Сталіна, що Середньовіччя тривало...

до Французької революції” [5, 37]. Водночас Качуровський звертає нашу увагу на перегук “Божественної комедії” з поемою Брунетто Латіно “Скарбничка” – саме звідси Данте запозичив і мотив блукань посеред дивовижного лісу, і образ містичної жіночої постаті, яка провадить героя поеми... А наприкінці розділу маємо навіть короткий огляд українських перекладів “Комедії” – від І.Франка до М.Стріхи – та згадку про звернення до жанру видіння українських поетів – того ж таки Франка (“В Перемишлі, де Сян пливе зелений...”), Юрія Клена, Михайла Ореста.

Серед улюблених тем І.Качуровського – письменство Ірландії, яка за раннього Середньовіччя відіграла провідну роль у християнізації здичавілої Європи (ірландські місіонери наvertsали в нову віру варварські племена, засновували монастирі – центри релігійної книжності). Також приваблює дослідника постать Елеонори Аквітанської, внучки “першого трубадура” Гільєма IX, графа Пуатьє й герцога Аквітанського. Розлучившись зі своїм першим чоловіком, французьким королем Людовіком VII, і одружившись із Генріхом II Плантагенетом, Елеонора привезла до Англії свій двір, зокрема оповідачів і співців – провансальських трубадурів, які познайомилися там зі старими кельтськими сюжетами, вже перепрацьованими англійськими офранцуженими норманцями. А зі сполуки кельтського із провансальським, як занотував Качуровський-студент під час однієї лекції Б.Ярхо, постав куртуазний епос [5, 208]: цикл короля Артура і знамениті романи про Трістана та Ізольду, творчість Кретьєна де Труа, Марії Французької, німецька куртуазно-містична поезія на чолі з колосальною постаттю Вольфрама фон Ешенбаха.

Математично-точна наукова методологія сполучається в “Генериці” з легкістю й невимушеністю викладу, а енциклопедична ерудиція автора дозволяє йому врізноманітнювати кожний розділ історичними екскурсами, цікавими фактами з історії Середніх Віків, переказами не відомих українському читачеві творів тодішнього письменства, несподіваними зіставленнями літературних явищ, що виникали незалежно одне від одного в різних національних літературах. Крім того, ця книжка – вагомий крок на шляху до створення україномовної хрестоматії середньовічної літератури, адже в ній зібрано понад 150 перекладів (переважно поетичних фрагментів), 120 із яких належать самому І.Качуровському. Неабияк прислужилося йому в цій творчій праці і знання старих мов. До речі, з-поміж великих епічних поем Середньовіччя дослідник переклав не лише “Пісню про Роланда”, а й уривки з “Пісні про мого Сіда”. Отже, у цій праці він постає в чотирьох іпостасях: теоретик літератури, компаративіст, медієвіст, перекладач.

...Оглядаючись на творчий шлях, пройдений І.Качуровським, його можна назвати неокласиком, захоханим у Середньовіччя, – і в цьому вислові не відчуватиметься жодної суперечності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державин В. Поезія Ж. М. де-Ередія // *Пороги*. – 1952. – Травень-червень. – С. 2–4.
2. Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1: Поезії. Переклади. – 844 с.
3. Львицький М. Вірші з далеких гаваней // *Дзвін*. – 1992. – № 7–8. – С. 19–21.
4. Качуровський І. Автобіографія творча: Машинопис. – 15 с.
5. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. – К., 2005. – Кн. 1: Література європейського Середньовіччя. – 382 с.
6. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // *Хрестоматія української релігійної літератури*. – Мюнхен-Лондон, 1988. – Кн. 1: Поезія / Упоряд. і вступ І.Качуровського. – С. 9–25.
7. Качуровський І. Музика теплих барв // *Променисті силуети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. – Мюнхен, 2002. – С. 572–592.
8. Качуровський І. Над світлим джерелом: Поезії (1945–1947) // *Співка Українських Науковців, Літераторів і Мистців у Зальцбурзі*. – Зальцбург, 1948. – 88 с.
9. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм: (Стилістика): У 2 ч. – Мюнхен-Київ, 1995. – Ч. 2: Фігури і тропи. – 236 с.
10. Качуровський І. Перекладачі української діаспори // *Всесвіт*. – 1991. – № 11. – С. 109–113.
11. Качуровський І. Свічада вічності: Лірика / Ін-т Літератури ім. М. Ореста. – Мюнхен, 1990. – 208 с.
12. Качуровський І. Село: Поема / Вст. сл. І. Дзюби. – 2-е вид., доп.; Осінні пізньоцвіти: Лірика 1990–2000 р. – К., 2000. – 96 с.

13. Качуровський І. Творчість Михайла Ореста // Науковий збірник Укр. Вільного Ун-ту. – Мюнхен, 1992. – С. 147–166.
14. Качуровський І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасізму // Клен Ю. Твори: У 4 т. – Нью-Йорк, 1992. – Т. 1. – С. 5–22.
15. Клен Ю. Вибране. – К., 1991. – 461 с.
16. Клен Ю. Думки на дозвіллі // Слово і Час. – 1991. – № 4. – С. 46–54.
17. Мандельштам О. Утро акмеизма // Отклик неба: Стихотворения. Проза. – Алма-Ата, 1989. – С. 226–229.
18. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упоряд. та автор передм. С. Павличко. – К., 1995. – 544 с.
19. Слабоштицький М. “Пройди усі шляхи, що має їх життя...” // Хроніка –2000. – 1993. – № 3–4. – С. 192–202.
20. Уайльд О. Тюремная исповедь / Пер. с англ. Р. Райт-Ковалевой и М. Ковалевой // Избранное. – Свердловск, 1990. – С. 327–426.
21. “У інших серце б’ється хореем, а в мене – ямбом...”: Розмова з Ігорем Качуровським / Розмову вів Тарас Унгурян // – 2000. – 1993. – № 3–4. – С. 2–10.



21 листопада ц. р. виповнюється 70 літ Михайлові Наєнку, сучасному літературознавцеві, професорові Київського національного університету імені Тараса Шевченка, заслуженому діячеві науки і техніки України, лауреатові Шевченківської премії, членові редколегії нашого журналу. Вітаючи ювіляра з цією датою, пропонуємо читачам його міркування про одне з найцікавіших літературних явищ в Україні ХХ ст. – неокласицизм.

Михайло Наєнко

МИКОЛА ЗЕРОВ І ПИТАННЯ НЕОКЛАСИЦИЗМУ

У листопаді 1937 р. страчено лідера українського неокласицизму М. Зерова та його побратима П. Филиповича. Неокласиками прийнято називати групу київських поетів, які розвивали в українській літературі 20-х років ХХ ст. класичні форми художнього мислення. Історики й теоретики літератури зробили вже чимало для з’ясування природи цього феномена. Однак залишаються ще спірні чи дискусійні моменти, які й стали предметом пропонованої статті. Автор розглядає, зокрема, безпідставність критичних звинувачень на адресу неокласиків, творчість яких буцімто була відірвана від дійсності й це стало чи не основною причиною різних форм репресій щодо них. Ідеться у статті також про трактування неокласицизму самими поетами цього літературного напрямку, насамперед найвиразнішим представником його М. Зеровим.

Ключові слова: творчість, неокласицизм, художня форма, літературна течія, сонет, дійсність.

Mykhaylo Nayenko. Mykola Zerov and the aspects of Neoclassicism

The denotation “neoclassicists” usually refers to the group of Kyiv poets of the 1920’s who tried to revive and to develop the classical forms of artistic consciousness. Historians and theorists of literature have already made significant contributions to the overall comprehension of this phenomenon; yet, some controversial and/or arguable points still remain without plausible explanation. The present article focuses upon some of them, showing, among other things, how absurd were the amputations of isolation from empiric reality which were raised against the neoclassicists, thereby provoking the implication of different forms of repressions. The author of the essay also concentrates upon the self-interpretation of the neoclassicists, first and foremost that of Mykola Zerov, the group’s most illustrious representative.

Key words: creative work, Neoclassicism, literary form, literary trend, sonnet, reality.