

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

K-14038

П 327145

**ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

№ 12

СЕРІЯ ФІЛОЛОГІЧНА

ВИПУСК III

ВИДАВНИЦТВО ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Ціна ¹⁻⁰⁰45 коп.





МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

№ 12

СЕРІЯ ФІЛОЛОГІЧНА

ВИПУСК III

ВИДАВНИЦТВО
ХАРКІВСЬКОГО ОРДЕНА ТРУДОВОГО ЧЕРВОНОГО ПРАПОРА
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ імені О. М. ГОРЬКОГО
Харків 1966

4+8
B53

Редакційна колегія:

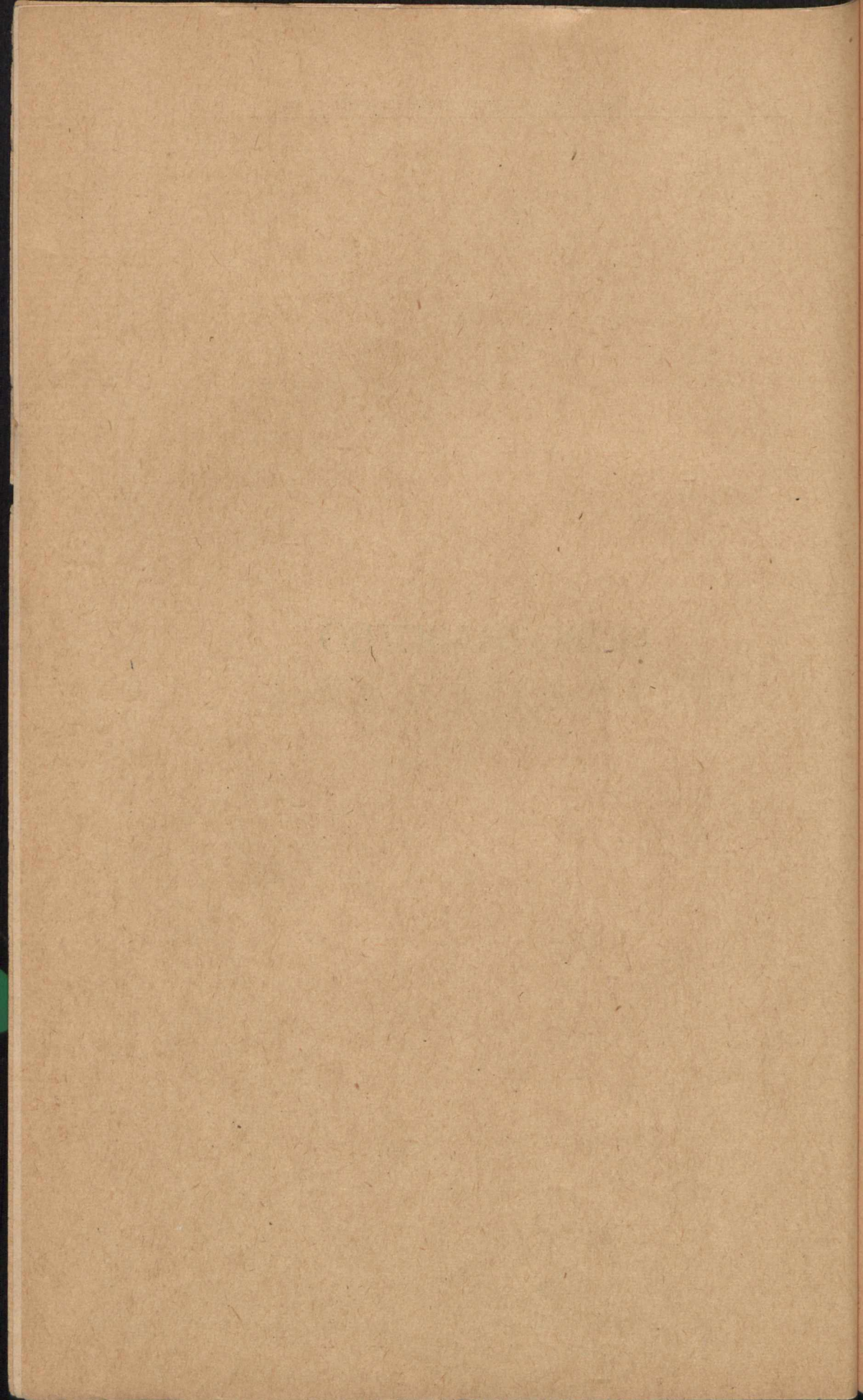
В. В. Акуленко, І. Т. Балака, П. Я. Корж (відповідальний редактор), М. П. Легавка, В. О. Мосенцев, Ф. П. Медведев, М. Ф. Наконечний, М. Ю. Протасова (секретар), Г. І. Шклярєвський.

Центральна наукова
бібліотека УДУ
П-324745

6



МОВОЗНАВСТВО



ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ ФОНДІВ ЛЕКСИЧНИХ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗМІВ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВАХ

В. В. Акуленко

Серед проблем соціології мови одне з важливих місць займає питання інтернаціоналізації мов, тобто поширення в них спільних семантичних і структурно-типологічних рис унаслідок зближення культур різних народів¹. Виникаючи в результаті культурних та мовних контактів, інтернаціоналізми (в галузі фонології, словотвору, фразеології, граматики, стилістики і, перш за все, лексики) є категорією синхронічною, яку можна встановити лише шляхом синхронічно-зіставлювального вивчення мов. Інтернаціоналізми набагато полегшують процеси міжмовних зв'язків (перекладу, автоматичного перекладу), навчання мов, на них треба зважати у термінологічній роботі, при формуванні мовних норм. Великої ваги набуває вивчення інтернаціоналізмів і зокрема міжнародної лексики для мовної політики соціалістичних країн² і молодих країн Азії та Африки³.

А втім процеси мовної інтернаціоналізації і досі недостатньо вивчені. Чекає докладної розробки проблема становлення фондів міжнародної лексики у східнослов'янських мовах⁴. Тут виявляються істотні труднощі, що чекають дослідника цієї проблеми — труднощі загальнометодичного характеру, пов'язані з розрізнюванням суміжних категорій синхронії і діахронії, з досліджуванням мовних контактів, з етимологічними дослідженнями, а також і утруднення, пояснювані природою саме розглядуваної мовної категорії. Звичайні, наприклад, помилкові спроби підмінити категорію інтернаціональної лексики діахронічною категорією запозичень⁵. На практиці це виявляється, між іншим, у тому, що майже в усій науковій і учбовій літературі з питань сучасних мов як приклад інтернаціоналізмів наводяться майже ті самі запозичення з окремих західноєвропейських мов без урахування їх дійсного розповсюдження⁶.

¹ Див. перш за все В. М. Жирмунский. Национальный язык и социальные диалекты, Гос. изд-во «Художественная литература», Л., 1936, стор. 168—211.

² Ю. Дешериев, М. Каммари, М. Меликян. Развитие и взаимное обогащение языков народов СССР. «Коммунист», 1965, № 13, стор. 61, 66.

³ Див. А. Ghosh. Language policy, «New Age», New Delhi VII (1958), No. 1, стор. 14.

⁴ Див. В. В. Акуленко. Исторические источники интернациональной лексики в восточнославянских языках. «Всесоюзная конференция по славянской филологии», изд-во Ленинградск. ун-та, Л., 1962, стор. 50—52.

⁵ Спробу теоретичного обґрунтування такої підміни див. М. М. Маковский. К проблеме так называемой «интернациональной» лексики. «Вопросы языкознания», 1960, № 1, стор. 45.

⁶ Прикладом може бути узбецький «Короткий словник інтернаціональних слів» А. Усманова (О. Усмон. Кискача интернационал сўзлар луфати, Уздавнашр, Тошкент, 1959), що вміщує не завжди інтернаціональні іншомовні слова західноєвропейського і російського походження, але ігнорує численні притаманні узбецькій мові інтернаціоналізми східних ареалів.

Тим часом факт інтернаціональності лексеми можна встановити аж ніяк не шляхом порівняння двох мов з емпіричною здогадкою про можливість аналогічних явищ ще в деяких мовах, а тільки за допомогою «глобального» методу, тобто синхронічно-зіставлявального аналізу в ідеалі всіх мов світу, а практично всіх безпосередньо або опосередковано пов'язаних мов певного ареалу, часто групи суміжних ареалів. Застосовуючи лінгвогеографічні методи, ми маємо змогу дістати повну картину міжмовних ізоглос, що їх за певних умов визнаємо інтернаціональними.

При роботі з інтернаціоналізмами, на жаль, здебільшого ігнорується саме міжнародний характер відповідних лексем: це має місце в більшості реформ орфографій, при стандартизації термінів тощо. При цьому не зважають на те, що, в міжмовних ізоглосах інтернаціоналізмів складаються спільні міжмовні закономірності, які взаємодіють з внутрімовними закономірностями окремих мов, впливаючи на них у фонеморфологічному, семантичному, стилістичному аспектах.

Досить складним є також історико-етимологічний аналіз лексичних інтернаціоналізмів. Зустрічаємо тут і типову помилку багатьох етимологічних досліджень — сплутування понять: «історичне джерело» — «етимологічне джерело» — «етимологічний матеріал». Для чіткого їх розмежування корисно спиратись на сучасну теорію мовних контактів, як вона склалась у структурній лінгвістиці. Припускаємо, що мови знаходяться в контакті, коли вони — повністю або частково — по черзі використовуються тими самими особами¹. Оскільки кожний мовець загалом намагається відтворювати засвоєні давніше лінгвістичні зразки (англ. patterns), коли має справитися з новими лінгвістичними ситуаціями, то у випадку контактування мов (отже двомовності, принаймні в особистій практиці мовця) він може відтворювати зразки однієї мови в контексті другої мови². У цьому розумінні ми назвемо е т и м о л о г і ч н и м д ж е р е л о м мову (діалект), в якій уперше виник іншомовний зразок³, відтворений у розглядуваній лексичній одиниці.

Історичним джерелом є мова (діалект), яка безпосередньо передає зразок у дану мову, тобто знаходиться з нею в прямому контакті. Безумовно, для ряду слів обидва явища можуть і збігатися, але у великій більшості випадків нерозмежування цих понять є прикрою помилкою. Навряд чи можна вважати, наприклад, слова типу англіцизмів у російській мові *танк* і *танкер* однаково «виниклими цілком на базі національної (тобто англійської — В. А.) мови»⁴: адже *tank* — слово індійського походження (з мови маратхі), запозичене англійською мовою через португальську в XVII ст. у значенні «резервуар, цистерна»; нового значення набуло «танк» в англійській мові 1915 року; а слово *tanker* утворене в англійській мові від попереднього не пізніше 1905 р.

Далі, етимологічний матеріал тільки здебільшого, але не завжди визначається етимологічним джерелом лексичної одиниці. Ідеться тут не про використання мовою — етимологічним джерелом раніше запозиченого, а потім засвоєного матеріалу: у цьому разі етимологічний матеріал належить етимологічному джерелу. Тому не можна вважати, наприклад, укр. *полька* або англ. *polka* полонізмом⁵, а рос. *арабеска* —

¹ U. Weinreich. Languages in Contact, New York, 1953, стор. 1.

² E. Haugen. The Analysis of Linguistic Borrowing, «Language», vol. 26 (1950), No. 2, стор. 212, пор. його ж, Language Contact, «Reports for the Eighth international congress of linguists», Oslo, 1957.

³ Природно, визначення першоджерела часто буває відносним критерієм, що обмежується рівнем нашого сьогодишнього знання історії відповідної мови.

⁴ Як це робить Ю. А. Бельчиков. Интернациональная терминология в русском языке. Учпедгиз, М., 1959, стор. 19.

⁵ Див. Н. Н. Амосова. Этимологические основы словарного состава современного английского языка. Изд-во лит. на иностр. языках, М., 1956, стор. 153.

арабізмом¹. Насправді слово *rolka* було створене в чеській мові почасти на базі чи точніше з участю раніш засвоєного польського кореня. До англійської мови воно потрапило через німецьке та французьке посередництво, до української — найімовірніше через російське і, можливо, теж німецьке посередництво. Слово *арабеска* — романського походження: прикметник *arabesco* був утворений в італійській мові із значенням «арабський» (пор. також ісп. *arabesco*) від давніш засвоєного арабського кореня, в XVI ст. на його основі виник омонімічний іменник із значенням «арабський орнамент», який, головню через французьке посередництво, поширився по Європі як термін живопису та скульптури; російське слово у формі *арабеск* прийшло на початку XIX ст. з французької мови (фр. *arabesque*), а далі у формі *арабеска* — з німецької (нім. *Arabeske*).

Отже, розбіжності етимологічного матеріалу і етимологічного джерела тут немає; вона буває у випадках, коли тою чи іншою мовою при творенні нового лексичного елемента використовується не засвоєний нею іншомовний матеріал. Такий матеріал звичайно позичається з мови, що має великий культурний авторитет у цьому ареалі, особливо часто — з мови мертвої; для європейського ареалу мов цими джерелами є давньогрецька і латинська мови. Прикладом слів з різними етимологічними матеріалами та етимологічними джерелами можуть бути російські терміни, запозичені на початку XX ст.: *агностицизм* з англ. *agnosticism* (утвореного з гр. *ἀγνοωστος* — «непізнаваний»), *аспирин* з нім. *Aspirin* (утвореного з гр. *ἄσπυρα* — не та суфікса — *in* на базі лат. *spicare* — «жити, дихати»), або англ. *phagocyte*, нім. *Phagozyt*, запозичені в кінці XIX ст. з рос. *фагоцит* (терміна, утвореного з гр. *φαγεῖν* — «пожирати» та *κωτος* — «клітина»).

Поширеною помилкою при вивченні історії міжнародних слів (та й лексики взагалі) є погляд на перший випадок фіксації слова в будь-якому тексті, як на доказ сприйняття слова системою мови. Такий погляд означає змішування фактів мови і мовлення. Не можна, наприклад, твердити, що слово з'явилося в російській або англійській мовах певного року, спираючись лише на поодинокий датований факт його вжитку, зафіксований словником Срезневського або Оксфордським словником. Здебільшого процес запозичання має перманентний характер і неодноразово повторюється різними мовцями до того, як слово стає дійсною приналежністю сприймаючої мови. Приміром, слово *библиотека* зустрічається в російському перекладі Біблії ще 1499 р., однак навіть у XVII ст. воно остаточно не закріпилося в мові, про що свідчить уживання його майже виключно з поясненнями, а також заміна його різними словосполуками при перекладах того часу з польської мови²; порівняймо також пізніші, XVIII ст. — початку XIX ст., спроби архаїзації його форми (*взвлюофика*) за зразком старих грецько-візантійських запозичень і боротьбу наголосів у слові³.

Не завжди виправдана, як виявляється, і впевненість істориків мови у наявності в кожній лексемі єдиного джерела (історичного чи етимологічного) і єдиного етимологічного матеріалу. Такі прямолінійні твердження, що де в чому переполюються з механістичним детермінізмом у мовознавстві, особливо неприпустимі при вивченні історії міжнародних слів та термінів. Саме тут у численних випадках зустрічаємось із множинністю джерел, коли носії якоїсь мови відтворюють не той самий іншо-

¹ Див. Ю. А. Бельчиков, вказ. праця, стор. 22.

² Див. Е. М. Иссерлиня. Лексика русского литературного языка XVII века, (Моск. полиграфический институт). М., 1961, стор. 60—61.

³ П. С. Кузнецов. О форме слова *библиотека*. «Этимологические исследования по русскому языку», Вып. I, изд-во МГУ, М., 1960, стор. 39—45.

мовний лінгвістичний зразок, а два або кілька подібних до міри ототожнення різномовних зразків. Подібність зразків може пояснюватись спорідненістю мов (де розглядані елементи є копнатами, спільною спадщиною мови — джерела, або результатом паралельних новотворів на основі когнат), а також історичними зв'язками мов (де такі елементи є спільними запозиченнями або похідними від них лексемами); зрідка зустрічаємо і випадкові звукові та семантичні конвергенції. Якщо дослідник не обмежується орієнтацією лише на одне, найближче джерело, а застосовує глобальний метод аналізу¹, він зустрінеться у вказаних вище випадках з явищами множинності історичних або етимологічних джерел та етимологічного матеріалу. Множинність історичних джерел означає, що запозичена лексема виникла у мові внаслідок відтворення лінгвістичних зразків з кількох різних мов, причому за всіма цими зразками криється етимологічно єдина лексема. Приміром, рос. *агрессия*, новотвір ХХ ст., спирається не тільки на франц. *agression*, а й на англ. *aggression*, нім. *Aggression* тощо, що кінець-кінцем походять від новолат. *aggressio*.

Множинність етимологічних джерел зустрічається, коли в одній лексемі відтворюються кілька зразків, що є незалежними витворами різних мов. Наприклад, якщо рос. *абсолютный*, *академик*, *экспорт* походять безпосередньо від нім. *absolut* (з лат.), нім. *Akademiker* (з лат., з гр.), англ. *export* (з лат.), хоч і тут не виключена можливість інших паралельних історичних джерел, то російські слова *абсолютизировать*, *академический*, *экспортировать* є самостійними похідними новотворами російської мови, підтриманими перманентним відтворюванням різномовних європейських зразків подібного звучання і значення (зокрема, німецьких, французьких, частково англійських тощо). Множинність етимологічного матеріалу звичайно буває обставиною, що супроводить множинність етимологічних джерел. При цьому у випадку інтернаціоналізмів різномовні етимологічні матеріали, що сполучаються в певній лексемі, переважно належали в момент утворення відповідних лексичних зразків різним мовам, але кінець кінцем вони історично можуть бути зведені до єдиного джерела, звідки вони розповсюдились у ході мовних контактів. Зрідка зустрічаємо контамінацію випадкових конвергентних етимологічних матеріалів: наприклад, рос. *тайфун* походить з англ. *typhoon* та з нім. *Taifun* (з англ.), але англійське слово сполучає в собі араб. *tufan* — «вихор» (з гр. *τυφών* — «ураган») і східнокитайське *t'ai fung* — «великий вітер».

Усі перелічені вище принципи та методи опрацювання матеріалів мають особливу вагу при вивчанні історії міжнародних лексичних елементів у такій близькоспорідненій групі мов, як східнослов'янські мови. Адже саме тут існує і має вже силу традиції надто спрощений і прямолінійний підхід до інтернаціоналізмів. Часто забувається подвійний характер проблеми міжнародної лексики у складі сучасних слов'янських мов, що «органічно пов'язана з проблемою її націоналізації та індивідуалізації в структурі певної слов'янської мови, з одного боку, і з проблемою створення нового міжслов'янського літературного словникового

¹ Див. А. І. Граур, *Etimologii multiplă*, «Studii și cercetări lingvistice», 1 (1950), 1; його ж, *Etimologii românești*, București, 1963; Пор. також В. В. Акуленко. Множественные этимологии в германо-славянских языковых контактах. «Тезисы докладов, предназначенных для обсуждения на II Всесоюзной конференции по славяно-германскому языкознанию», [Академия наук БССР], Минск, 1965.

фонду»¹. Ігнорується істотна різниця історичних шляхів і сучасного стану інтернаціоналізмів у кожній сучасній мові².

Порівняно рівномірно представлений в усіх східнослов'янських мовах найстаріший шар інтернаціоналізмів, що походить ще з давньоруської мови. Це переважно старі запозичення з середньогрецької мови, що прийшли головне книжним шляхом через старослов'янське посередництво, а також деякі латинізми, що потрапляють на Русь через старослов'янську і середньогрецьку мови або через польське, давньоверхньонімецьке, а пізніше — середньоверхньонімецьке посередництво. Значна кількість таких слів (типу. рос. *планета*, *стратег*, *філософ*, *фізіолог*, *диктатор* тощо) закріпилась у російській, українській та білоруській мовах після неодноразових пізніших запозичень через інші історичні джерела, що часто позначалося у змінах значення, або й форми слів.

Серед міжнародних слів цього періоду зустрічаємо слова з істотно різною в кожній східнослов'янській мові формою (типу рос. *алтарь* — укр. *олтар*, *вівтар*, — біл. *алтар*; рос. *ангел* — укр. *янгол* — біл. *анёл*). Однак тут рідкі випадки, коли інтернаціоналізми збереглися лише в одній із цих мов: наприклад, тільки російська мова успадкувала з давньоруської загальноєвропейські назви місяців, що ж до української та білоруської мов, вони вживають — з істотними розходженнями — старі назви місяців, що сягають доби, яка передувала християнізації слов'ян (виняток — біл. *май* з рос. *май* та польськ. *maj*).

У цілому, хоч не абсолютно, збігаються у східнослов'янських мовах і специфічні інтернаціоналізми (звичайно, вужчого поширення), що виникли у давньоруській мові внаслідок усних контактів із середньогрецькою мовою колоній Криму та Чорномор'я, усного розповсюдження слов'янizmів у мовах сусідніх народів або незалежного утворення в давньоруській чи ще у старослов'янській мові, як і в багатьох інших мовах світу, окремих подібних слів на основі звуконаслідування або дитячого лепету.

Найбільше розходжень спостерігаємо в російській, українській і білоруській мовах щодо наявності, фонеморфологічного оформлення і семантичних особливостей інтернаціоналізмів доби існування і початкового розвитку східнослов'янських народностей. Це пояснюється певним ускладненням культурних і мовних контактів між братніми народами, які перебували в XIV—XVII ст. у складі різних держав, а також специфікою розвитку української та білоруської мов в умовах польської експансії. Проте головні прошарки міжнародних слів цього періоду збігаються в усіх трьох мовах частково внаслідок більш-менш спільних впливів, що їх зазнавали ці мови, частково внаслідок взаємовпливів самих східнослов'янських мов, які і в цих складних умовах творили далі спільну в основних рисах культуру.

Найвпливовішим історичним джерелом запозичень (книжкових або усних) міжнародної лексики для східнослов'янських мов стає тепер, особливо у XVII ст. — на початку XVIII ст., польська мова, що постачає лексеми класичного і німецького походження, а пізніше передає елементи і деяких інших європейських мов. Вплив її на окремі східнослов'янські мови був неоднаковим. Фактично такий вплив істотно зменшився вже до початку XVIII ст., хоч спорадично відчувався, особливо на заході України та Білорусії, і за новіших часів. За безпосереднім польським джерелом часто приховувалась чеська мова, що була опосереднюючою

¹ В. В. Виноградов. Основные вопросы изучения современных славянских литературных языков. «Вестник Московского университета» (серия филологии, журналистики), 1949, № 7, стор. 26.

² Пор. Л. А. Булаховський. Нариси з загального мовознавства. «Радянська школа», Київ, 1955, стор. 144.

ланкою в передачі європеїзмів до східнослов'янського ареалу. Не можна забувати і певних тогочасних контактів східнослов'янських мов безпосередньо з німецькою мовою, почасти (особливо широко на Україні) — з латиною. Важливо зважати також на складність шляхів взаємовпливів російської, української мов цього періоду, зокрема передачу ряду європеїзмів через українську мову в мови російську¹ та білоруську.

Численні дослідники перебільшують роль польського посередництва, часто за рахунок указаної вище абсолютизації фактів першої фіксації запозичень у східнослов'янських текстах. Насправді чи не більша частина європеїзмів східнослов'янських мов, що за традицією відносяться до полонізмів, закріпилась у відповідних мовах аж після неодноразових пізніших повторних запозичень через інші історичні джерела. Характерні і безпосередні пізніші контакти східнослов'янських мов із західноєвропейськими і особливо повторне запозичення етимологічно тих самих європеїзмів через російське посередництво в українську або білоруську мови. Звідси факти розбіжностей у міжнародних словах цих мов типу рос. *история* (звідки сучасне укр. *історія*) — з французької, біл. *гісторія* (пор. старі рос. *гистория*, укр. *гісторія*) — з польської; укр. *актор* — з польської, рос. *актёр* (звідки біл. *акцёр*) — з французької; укр. *гумор*, біл. *гумар* — з польської, рос. *юмор* — з французької тощо. Повторні запозичення в ряді випадків спричинялись до зміни значень слів типу рос. *персона*, укр. старе *парсуна* (сучасне *персона*), що в XVII ст. — на початку XVIII ст. означали «портрет», а не «особа». Частина сучасних розходжень є наслідком втрати або зміни лексеми в одній з мов: так, випало рос. *сенс* (поч. XVIII в.), що його аналоги широко відомі в українській (*сенс*) і особливо в білоруській (*сенс*) мовах. В інших випадках до ізогlossen інтернаціоналізмів взагалі включались не всі мови (випадки типу біл. *адукацыя*, укр. *брутальний*, укр. *лемент* і біл. *лямант*, укр. *палац* і біл. *палац*, укр. *тортури* тощо), або кожна з мов мала інші історичні джерела запозичень (типу укр. *картопля* — можливо, з польської, рос. *картофель* — з німецької, укр. *перука* — з польської, як і старе рос. *перука*, *парука*, сучасне рос. *парик*, звідки біл. *парык*, — з голландської, французької мов).

Не тотожні у східнослов'янських мовах і інтернаціоналізми вужчого поширення, що прийшли виключно усним шляхом зі Сходу, головню через тюркські мови, а також з деяких мов південно-східної Європи (румунські, угорські елементи тощо).

Головна маса лексичних інтернаціоналізмів (звичайно, загальноєвропейського ареалу і ареалу мов народів СРСР) виникає в національних східнослов'янських мовах у XVIII—XX ст. Однак строки поповнювання словників кожної мови міжнародними словами і особливо спеціальними термінами істотно розходяться: цей процес проходить найбільш поступово, з певним наростанням темпів, у російській мові, що ж до української та білоруської мов, то, зважаючи на складні умови розвитку, вони лише в XIX ст. починають прилучатися до нових прошарків міжнародної загальноєвропейської лексики. Найбільша кількість європеїзмів, особливо наукової й технічної термінології, з'являється в українській та білоруській мовах аж за радянської доби в умовах вільного і всебічного розвитку мов народів СРСР.

Головне місце в масах нових інтернаціоналізмів східнослов'янських мов, як і давніш, посідають запозичені лексеми: фонетичні запозичення, напівкальки із збереженням міжнародної основи або кореня, рідше — повні кальки з використанням міжнародних компонентів. Історичними

¹ Пор. В. В. Виноградов. Вопросы образования русского национального литературного языка. «Вопросы языкознания», 1956, № 1, стор. 11.

джерелами для російської мови є різні західноєвропейські мови, мови народів Східної Європи та Азії. Для української та білоруської мов найвпливовішим, хоч і не єдиним історичним джерелом інтернаціоналізмів стає російська мова, чим зобумовлюється велика близькість новітньої міжнародної лексики в усіх трьох мовах.

Останній період характеризується численними новими особливостями: Надзвичайно поширюються факти множинності історичних джерел, що часто веде до тих чи інших змін в інтернаціоналізмах попередніх часів, а також і в новіших міжнародних лексемах. Багато окремих лексем і цілих структурних типів інтернаціоналізмів закріплюються в боротьбі варіантів, народжених різномовними зразками (пор. випадки типу рос. *ваз—ваза, алгебра—áлгебра*, прикметники на *-ичный* та *-ический*, укр. *гене́за—генезис, етер—ефір, туалета—туалет, музеум—музей*, біл. *клуб—клуб, пляне́та—планета* та ін.). Численні самостійні новотвори східнослов'янських мов, похідні від інтернаціоналізмів, автоматично стають теж інтернаціоналізмами завдяки тому, що в багатьох сучасних європейських мовах створюються більш-менш закономірні і постійні співвідношення структурних словотворних типів. Уже в XIX ст., а особливо в XX ст. важливим джерелом міжнародної лексики в Європі і геть за її межами стає російська мова, причому разом з російськими аналогами інтернаціоналізуються і певні лексеми близькоспоріднених мов (типу укр. *спутник*, біл. *савет* тощо). Надзвичайно поширюються випадки розбіжності між етимологічними джерелами і етимологічними матеріалами внаслідок масового створення в нових європейських мовах, зокрема в російській, спеціальних термінів міжнародного значення з греко-латинського етимологічного матеріалу (так звані «штучні запозичення» типу рос. *нафтенy*, утвореного В. В. Марковниковим з лат. *parphtha* (з гр. < авест.) і міжнародного суфікса хімічної термінології *-ене*, рос. *-ен*, що вказує на вуглеводні).

Особливо важливо відзначити, що новітні контакти мов набувають як ніколи масового характеру. Історія і сучасні особливості вжитку багатьох лексем не піддаються тепер поясненню лише з позицій внутрішніх закономірностей окремих мов або найочевидніших контактів пар мов: дедалі більш поширюється сфера глобального аналізу. Приміром, форму слів типу рос. *кофе* можна зрозуміти лише зваживши на всі контакти в ній різномовні зразки: звук [o] походить тут з англ. *coffee* та голл. *coffi*, а кінцеве [e] — з нім *Kaffee*, франц. *café* та італ. *caffè*. Нові значення, що з'являються в російському слові *альтернатива* з 50-х років XX ст. («варіант, можливість» і «друга, протилежна можливість, другий вихід») є наслідком не просто семантичного калькування англійського слова *alternative*, а семантичної перебудови всієї ізоглоси відповідних інтернаціоналізмів, де численні мови, взаємно впливаючи одна на одну, творять процес «семантичної реакції» по всьому європейському ареалу¹.

Отже, застосування нових методів лінгвістичного аналізу дає можливість істотно поглибити наше розуміння процесів формування фондів лексичних інтернаціоналізмів у східнослов'янських мовах. При цьому, одночасно з безумовною специфікою історії і сучасного стану міжнародних лексем у кожній мові ми бачимо спільність або паралельність головних шляхів інтернаціоналізації словникового складу цих мов, що й зумовлює значну близькість інтернаціоналізмів у сучасній російській, українській та білоруській мовах.

¹ Див. В. В. Акуненко. О семантическом выравнивании изоглос интернационализмов. «Вопросы лексики и фразеологии английского и немецкого языков», вып. I, изд-во Харьковск. ун-та, Харьков, 1964.

**ПРО ТЕРМІНОЛОГІЗАЦІЮ ЗАГАЛЬНОВЖИВАНИХ СЛІВ
ЛАТИНСЬКОЇ МОВИ ЯК ОДИН З ОСНОВНИХ ШЛЯХІВ
ТВОРЕННЯ СУЧАСНОЇ АНАТОМІЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ**

(на матеріалі праці М. І. Пирогова «Anatome topographica»¹⁾)

М. П. Терехова

Вивченню латинської термінології до цього часу в мовознавстві приділяється надто мало уваги.

Тим часом швидкий розвиток сучасної медицини, зокрема анатомічної науки, супроводиться значним зростанням медичної термінології, у зв'язку з чим виникає потреба старанно дослідити шляхи формування термінів, щоб краще розуміти елементи термінологічної лексики, уже вживані у нашій мові, як і для того, щоб установити способи творення нових термінів.

Вивчаючи шляхи становлення і розвитку сучасної анатомічної латинської термінології, особливу увагу маємо віддати дослідженню праці визначного вітчизняного вченого М. І. Пирогова «Anatome topographica», загальновизнаного шедевра анатомічної науки, який підсумовує найвищі досягнення анатомії XIX ст. і містить величезну кількість анатомічних термінів, що не втратили свого значення й до наших днів.

Вивчення термінологічної лексики цієї праці в зіставленні з анатомічною термінологією творів античних медиків, а також анатомів XVI — XIX ст. і загальновживаною лексикою латинської мови класичного періоду дозволило нам визначити найпродуктивніші способи творення анатомічних термінів, які групуються навколо двох основних способів слововиводу: 1) морфологічного і 2) термінологізації загальновживаних слів класичної латинської мови.

Цю статтю ми присвячуємо описові виявлених нами продуктивних способів творення спеціальних медичних термінів у межах другої з названих груп — термінологізації загальновживаних слів латинської мови класичного періоду.

Продуктивність такого способу творення термінів величезна у будь-якій галузі науки. Так, відомий дослідник словотворчих процесів у галузі технічної термінології Д. С. Лотте зазначав: «Для побудови будь-якого терміну можуть бути використані різноманітні мовні засоби. Зміна

¹ N. Pirogoff. *Anatome topographica sectionibus per corpus humanum congelatum triplici directione ductis illustrata. Pars I (Cavea cranii. Organa sensus. Columna vertebralis. Collum)*. Petropoli, 1859.

М. І. Пирогов. Топографічна анатомія, ілюстрована розтинами, проведеними в трьох напрямках через заморожене людське тіло. Частина I. (Порожнина черепа. Органи чуття. Хребетний стовп. Шия.) Петербург, 1859.

значень слів — один з найпродуктивніших способів творення найменш-вань для понять, що розвиваються і знову творяться»¹.

Класифікуючи анатомічні терміни вказаної праці М. І. Пирогова за способом їх творення, ми прийшли до висновку, що більшість термінів утворено згідно з такими семантичними процесами:

- 1) спеціалізація значень загальноновживаних слів класичної латині;
- 2) метафоричний перенос значення за подібністю зовнішнього вигляду предметів чи виконуваної ними функції;
- 3) метонімічне перенесення значення.

1. Анатомічні терміни з «Anatome topographica», утворені шляхом спеціалізації слів загальноновживаної лексики класичної латині

Як зазначає Г. Пауль, «одним з головних різновидів смислових змін є спеціалізація значення через звуження обсягу і збагачення змісту»². Термінологічна лексика будь-якої галузі знання, у тому числі й анатомічної, служить для позначення певних спеціалізованих понять і відрізняється від загальноновживаної лексики однозначністю, вузькістю значення і обмеженістю сфери вживання. «Від загальнопоширеної лексики, — зазначає К. А. Левковська, — термінологія відрізняється певною (вузькою) сферою вживання»³.

Вивчений нами матеріал праці М. І. Пирогова показав, що найбільш поширеним способом використання загальноновживаної лексики є вживання її в термінологічній функції без зміни звичайного значення, але в звуженому, спеціалізованому значенні.

Так, іменник *radix* (*корінь*), що позначав у загальноновживаній лексичі різні види кореня — *бульба*, *корнеплід* і т. д.⁴, в анатомічній термінології, і зокрема в досліджуваній праці М. І. Пирогова, вживається в спеціальному значенні *корінь*, *основа*, *нижня (вихідна) частина*: *radix dentis* (*корінь зуба*), *radix epiglottidis* (*корінь надгортанника*) та інші. Подібно до цього іменник *hiatus*, що в античності позначав глибоко зяючий отвір, розколину, ущелину, безодню⁵, в «Anatome topographica» вживається у значенні отвору каналів і кісток (*hiatus canalis Falloppii* — *великий отвір Фаллопієвого каналу*, *hiatus sacralis* — *крижовий отвір* та інші).

До цієї ж групи належать такі слова, як *apex* (*верхівка*), *fundus* (*дно*), *lacina* (*западина*), *sulcus* (*борозна*), *canalis* (*канал*), *basis* (*основа*) і багато інших, що зберегли в спеціальній анатомічній термінології звичайне значення загальноновживаних слів.

Про такий словотворчий процес у російській мові Л. А. Булаховський говорить, що «звуження значення слова відбувається в результаті переходу його з обігу в широкому суспільному середовищі у вужче середовище»⁶.

Другим видом спеціалізації значення загальноновживаного слова, як це видно з аналізу термінології праці М. І. Пирогова, є таке звужування значення, коли за терміном закріплюється етимологічне значення, хоч слово в міру свого розвитку може набирати в мові й іншого осмислення.

¹ Д. С. Лотте. Изменение значений слов как средство образования научно-технических терминов. «Известия АН СССР», ОТН, 1941, № 6, стор. 37.

² Г. Пауль. Принципы истории языка. Изд-во лит. на иностр. яз., М., 1960, стор. 106.

³ К. А. Левковская. О некоторых особенностях терминологии (на материале немецкого языка). Труды ин-та языкознания. АН СССР, т. IX, 1959, стор. 363.

⁴ И. Х. Дворецкий. Латинско-русский словарь. Госиздат иностранных и национальных словарей. М., 1949, стор. 733.

⁵ И. Х. Дворецкий. Вказ. твір, стор. 410.

⁶ Л. А. Булаховский. Введение в языкознание. М., 1953, стор. 76.

Так, іменник *tela* з етимологічним значенням *тканина*¹, у класичній латині широко вживався у значенні *павутина, ткацтво, ткацький верстат, основа тканини*, а також *вигадка, задум, план*².

При створенні анатомічного терміну для позначення дуже тонкого «тканинного» шару використано первісне значення цього слова—*тканина*.

До цієї ж групи термінів, у яких спеціалізації підлягало етимологічне значення слова, ми відносимо іменник *tegmen* (*покрив*) з праці «*Anatome topographica*», утворений від дієслова *tegere* (*покривати*), яке в класичній латині вживалося у значенні *покривало, одяг, накриття, склепіння неба, захист*³.

У вузько спеціальному значенні вживаний М. І. Пироговим іменник *lamina* (*пластинка*), де використано первісне значення цього слова—*тонкий пласт, хоч у класичній латині іменник lamina означав дорогоцінні метали в пластинах, гроші*. У Ціцерона ми зустрічаємо це слово у значенні *розпечені бляхи*, вживані римлянами під час катування⁴.

Такого ж звуження значення зазнав іменник *vas* (*судина*), який у класичній латині вживався на означення посуду, домашнього посуду, обстановки, предметів військового побуту, бджоляних вуликів⁵ та ін. У фаховій медичній лексиці стермінологізовано первісне значення цього слова *судина*: *vas* позначало судини кровоносної і лімфатичної системи. В «*Anatome topographica*» ми зустрічаємо такі терміни, як *vas venosum*—*венозна судина*, *vas arteriale*—*артеріальна судина* та інші.

Іменник *fascia* (*широка сполучнотканинна оболонка, що покриває м'язи*), який не раз трапляється у праці М. І. Пирогова, античні автори широко вживали для назви предметів туалету (*пов'язка, хустинка, шнурівка, шарф, сповивач*), кайми на колоні, пасми хмар⁶ підліг спеціалізації в своєму етимологічному значенні—*пов'язка*. Напр., *fascia spiralis*—*спіральна пов'язка*, *fascia superficialis*—*поверхнева фасція* (чи *оболонка*).

Аналіз термінології праці М. І. Пирогова дозволив установити, що ряд термінів утворено через звуження значення, коли за терміном закріплюється одне з похідних значень загальноновживаного слова, але переважно близьке до етимологічного. Так, наявного в «*Anatome topographica*» іменника *tunica* (*оболонка*) в класичній латині вживали спочатку як назви спіднього одягу римлян, поверх якого чоловіки одягали тогу, а жінки столу⁷, крім цього значення, за класичного періоду латинської мови це слово вживалось як назва шкірки на рослинях, оболонки⁸.

При використанні даного слова як анатомічного терміну зазнало спеціалізації одне з похідних його значень—*оболонка*. Напр. *tunica vasculosa*—*судинна оболонка*.

У вживаному М. І. Пироговим терміні *solum tympani* (*дно барабанної порожнини*) спеціалізувалося одне з похідних значень іменника *solum*, з етимологічним значенням—*земля, ґрунт*⁹.

До цієї ж групи ми відносимо і такий термін, як *mater* (*mater dura*—*тверда оболонка мозку, pia mater*—*м'яка оболонка мозку*), де спеціалізувалося не етимологічне значення цього слова *мати*, а те, яке теж існувало в класичній латині з похідним його значенням—*джерело, основа*.

¹ Спочатку мало форму *texla*, утворену від дієслова *texo*, *ui*, *tum*, *ere*—*ткати*. Див. И. Х. Дворецкий. Словарь. Вказ. твір, стор. 862.

² Там же, стор. 862.

³ И. Кронеберг. Латинско-русский лексикон. М., 1860, стор. 523.

⁴ Там же, стор. 253.

⁵ Там же, стор. 561.

⁶ И. Х. Дворецкий. Словарь. Вказ. твір, стор. 359.

⁷ Там же, стор. 893.

⁸ И. Кронеберг. Словарь. Вказ. твір, стор. 549.

⁹ И. Х. Дворецкий. Словарь. Вказ. твір, стор. 809.

2. Анатомічні терміни праці М. І. Пирогова «Anatome topographica», утворені способом перенесення найменувань

Вивчення анатомічної термінології праці «Anatome topographica» у зіставленні з термінологією творів періоду античності і анатомічних праць XVI—XVIII ст. дозволило встановити, що не менш продуктивним у порівнянні з спеціалізацією значення є спосіб метафоричного переносу найменувань за схожістю з зовнішнім виглядом предметів чи виконуваною ними функцією.

Треба зазначити, що процес метафоризації являє собою один з найважливіших семантичних законів, які сприяють збагаченню лексики будь-якої мови. На продуктивність цього способу вказують усі дослідники-лінгвісти. «Це, — відзначає Л. А. Булаховський, — винятково поширений спосіб збагачування мови новими значеннями слів, і до того ж спосіб, у своїй суті активний: найменування свідомо переносяться з предмета на предмет, з явища на явище»¹.

Праця М. І. Пирогова містить велику кількість анатомічних термінів, утворених головним чином шляхом переносу найменування за схожістю із зовнішнім виглядом предметів. Так, термін *cochlea* (*завитка*), яким позначається гвинтоподібний хід у ділянці вуха, утворився внаслідок подібності внутрішньої частини вуха до раковини. В античності іменник *concha* служив для називання морської раковини, скойки (порівняно перлова скойка)². У XVI ст. анатом Кассеріо (1561—1616) цим іменем назвав зовнішню частину вуха, через подібність її зовнішнього вигляду до морської мушки, черепашки³.

В анатомії велика слухова кісточка названа *malleus* (*молоточок*). За свідченням відомого анатома І. Гіртля, цим словом в античності називали калатало, що ним римські священнослужителі оглушали тварин, яких приносили в жертву⁴.

Терміном *incus* (*ковадло*), уперше введеним Везалієм⁵, названо слухову кісточку, що по ній, як по ковадлу, б'є молоточок, якому надає руху звук.

Уживаний М. І. Пироговим термін *conarium* (*шишковидна залоза у мозкові*) дістав свою назву внаслідок подібності цієї залози до конічної ялинової шишки⁶.

В античності іменника *ala* вживано як назву крила птаха, а медики спочатку цим словом називали плече і пахову ямку⁷. Проте згодом анатоми використали первісне значення цього слова, увівши його в термінологію як назву крила, крилоподібного витвору. Так, через подібність зовнішнього вигляду великої частини клиновидної кістки до крила птаха вона і дістала назву *ala maior ossis sphenoides* (*велике крило клиноподібної кістки*). В «Anatome topographica» є також термін *ala nasi* (*крило носа*), де головну роль при творенні терміну відіграла зовнішня подібність.

У праці М. І. Пирогова є термін *psalterium* (*трикутна пластинка між ніжками склепіння мозку*). У класичній латині ця назва стосувалась до струнного інструмента⁸, що мав подібну трикутну форму.

¹ Л. А. Булаховський. Введение в языкознание, ч. II. Учпедгиз, 1953, стор. 59.

² И. Х. Дворецкий. Словарь. Вказ. твір, стор. 196.

³ П. И. Карузин. Словарь медицинских терминов. Л., 1928, стор. 69.

⁴ И. Гиртль. Руководство к анатомии человеческого тела. Перевод Б. Ямпольского. С-Петербург, 1887, стор. 497.

⁵ Там же, стор. 498.

⁶ П. И. Карузин. Словарь. Вказ. твір, стор. 69.

⁷ И. Х. Дворецкий. Словарь. Вказ. твір, стор. 44.

⁸ Там же, стор. 718.

Підвищення на медіальній поверхні заднього рога бокового шлуночка головного мозку названо анатомами *calcar avis* (*пташина шпора*), де теж використано зовнішню схожість цього підвищення з пташиною острогою, шпорою.

Серед термінів, уживаних М. І. Пироговим, ми зустрічаємо такі, як *crista galli* (*півнячий гребінь*), що ним позначається один з гребнів гратчастої кістки, який формою своєю нагадує півнячий гребінь; *rostrum sphenoidale* (*клиноподібний дзьоб*), де іменником *rostrum* названо витвір на кістці, подібний до дзьоба: *tympanum* (*барабанна порожнина*), що зверхнім своїм виглядом нагадує натягнуте полотнище музичного інструмента (в античності *tympanum* — *тамбурин, литавра, барабан*)¹, *sella turcica* (*турецьке сідло*), яким названо заглибину в основі черепної порожнини, що нагадує своєю формою сідло. До цієї ж групи належать *habenula* (*вуздечка*), *vermis* (*черв'як*), напр., *vermis cerebelli*, *vesicula* (*міхурець*), у терміні *vesicula ophthalmica* (*очний міхурець*), *vomer* (*леміш*), так, у будові вуха — *alae vomeris* (*крила лемеша*) і багато інших, перетворення яких у терміни було пов'язане із зверхньою подібністю позначуваних ними предметів.

Як показує матеріал праці М. І. Пирогова, порівняно незначну частину термінів утворено на базі слів загальноживованої лексики латинської мови через схожість з виконуваною функцією позначуваних предметів. До таких термінів ми відносимо наявний в «*Anatome topographica*» іменник *capsula*, (зменшене від *capsa* — *вмістище, футляр*), яке в античності позначало скриньку, шкатулку, де зберігалися цінні папери, гроші, коштовності². В анатомії, зокрема в термінах, що використовує М. І. Пирогов, іменник *capsula* вживається у значенні *сумка* або *оболонка*, які виконують роль вмістища. Так, в «*Anatome topographica*» є терміни *capsula interna* (*externa*) *lentis* (*внутрішня* або *зовнішня капсула кришталика*), де *capsula* безперечно виступає у функції захисної оболонки (*сумки*).

Іменник *thorax* (*грудна клітка*) у класичній латині вживався у значенні «нагрудної броні, панцира»³. Як анатомічний термін *thorax* означає грудну клітку, виступаючи у функції нагрудної броні, що захищає внутрішні органи від зовнішніх пошкоджень, так само використання іменника *cranium* (*череп*), яке в античності означало «шолом», як анатомічного терміна пояснюється подібністю до виконуваної функції, бо череп, подібно до шолома, захищає головний мозок. Є підстава припустити, що, використовуючи ці іменники як медичні терміни, бралася до уваги не тільки подібність до виконуваної функції, а й зовнішній вигляд.

При використанні як терміну іменника *atlas* (*1-й шийний хребець*), утвореного за ім'ям міфічного героя Атланта, який тримав на своїх плечах небозвід⁴, головну роль відіграла подібність до виконуваної функції, бо 1-й шийний хребець, подібно до Атланта, підтримує голову. Проте у цьому прикладі при творенні терміна ми бачимо переплетіння двох способів: метафоричного за схожістю з виконуваною функцією і метонімічного — шляхом перенесення власного імені.

Проте слід зазначити, що серед термінів праці М. І. Пирогова цей спосіб творення термінів за схожістю з виконуваною функцією не є продуктивним. При термінуванні загальноживованої лексики способом метафоричного перенесення вирішальне значення має зовнішній вигляд.

¹ И. Х. Дворецкий. Словарь. Вказ. твір, стор. 896.

² И. Кронеберг. Словарь. Вказ. твір, стор. 72.

³ И. Х. Дворецкий. Словарь. Вказ. твір, стор. 872.

⁴ См. Д. Арнаудов. Медицинская терминология. Изд-во «Медицина и физкультура», София, 1964, стор. 127.

III. Анатомічні терміни праці М. І. Пирогова, утворені поєднанням загальноприйнятих медичних термінів з іменами вчених-анатомів

Окрему групу термінів у досліджуваній праці М. І. Пирогова являють поєднання загальноприйнятих медичних термінів з іменами авторів-дослідників анатомічної будови людського тіла. Це один з найпоширеніших у науковій термінології видів словотвору, що прилягає до способу метонімізації.

Так, в «Anatome topographica» існує термін *canalis Falloppii* (Фаллоппіїв канал), запроваджений уперше учнем Везалія Фаллоппіо (Falloprio, G. 1523—1562), але замінений тепер новим терміном — *canalis nervi facialis* (канал лицевого нерва)¹.

Таким же способом утворено уживаний М. І. Пироговим термін *valvula Falloppii* (Фаллоппієва заслінка), тепер витіснений новим терміном — *valvula colli* (шийна заслінка)².

У своєму атласі М. І. Пирогов уживає терміна *vena Sylvii* (Сільвієва вена), що дістав своє найменування за ім'ям відомого анатома Сільвія (Sylvius, Fr., 1614—1672), його тепер замінено терміном *vena cerebri media* (середня вена головного мозку).

Наявний в «Anatome topographica» термін *tuba Eustachii* (Євстахієва труба), утворений за ім'ям італійського лікаря-анатома Євстахія (Eustachio, B., 1510—1574), тепер його замінено терміном *tuba auditiva* (слухова труба).

У багатьох термінах, використаних М. І. Пироговим, ми зустрічаємо імена таких учених-анатомів, як Меккеля (Meckel, J. Fr., 1781—1833), німецького анатома, напр., *eminentia Meckeli* (Меккелеве підвищення), італійського анатома Санторіні (Santorini, G. D., 1681—1737): *emissarium Santorini* (Санторініїв випускник), *concha Santorini* (Санторінієва раковина) та ін.; датського анатома Стенона (Stenonius, N., 1638—1686) — *canalis Stenonii* (Стенонів канал) і багато інших учених, що внесли свій вклад у розвиток анатомічної науки.

Як показують наведені приклади, утворення цих термінів в основному належить до періоду XVI—XVIII ст. Тепер спостерігається тенденція усунути ці терміни з анатомічної термінології, запровадивши натомість спеціальні термінологічні сполуки з конкретнішою вказівкою на місцеположення, зовнішній вигляд або функцію визначуваних предметів.

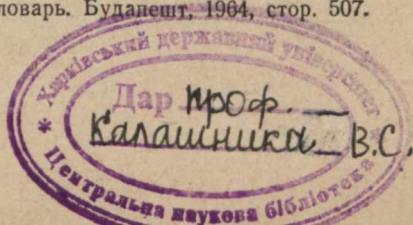
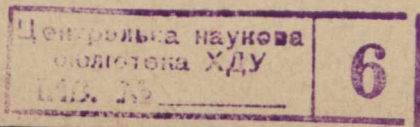
Аналіз використаної у праці М. І. Пирогова анатомічної термінології у порівнянні з термінологічною лексикою творів античних медиків і анатомів XVI—XIX ст. дав можливість зробити такі висновки:

1. Одним з найпродуктивніших способів творення анатомічних термінів є спеціалізація значення загальноновживаних слів латинської мови класичного періоду. У цьому способі творення анатомічної термінології виділяються три різновиди: спеціалізація найпоширенішого в класичній латині значення слова, спеціалізація етимологічного значення, а також спеціалізація одного з похідних значень загальноновживаної лексики латинської мови класичного періоду, але переважно близького до етимологічного.

2. Менш продуктивним у творенні анатомічних термінів є спосіб метафоричного перенесення назв предметів на підставі схожості із зовнішнім виглядом.

¹ Див. Т. Донат. Толковый анатомический словарь. Будапешт, 1964, стор. 507.

² Там же, стор. 507.



3. Менш продуктивним є спосіб творення термінів метафоричним перенесенням назв предметів на підставі подібності їх функцій.

4. Одним з поширених способів термінотворення в анатомії аж до XIX ст. був спосіб поєднування загальноприйнятих медичних термінів з іменами вчених-анатомів — дослідників людського організму, в сучасній анатомії він цілком утратив своє значення.

ПРО ОДИН СПОСІБ ВИМІРЮВАННЯ ТЕКСТІВ

В. К. Войнов

У цьому попередньому повідомленні описується експеримент підрахування кількості деяких структурних ознак у чотирьох текстах¹, написаних російською мовою. Пропонується спосіб підрахунку, який умовно можна назвати способом послідовного усереднювання.

У кожному тексті підраховуються кількості таких ознак:² 1) довжина тексту, тобто кількість уживань слів, у тому числі 2) кількість уживань неповнозначних та 3) кількість уживань повнозначних слів³; 4) кількість дієслівних та 5) кількість іменних присудків, 6) загальна кількість присудків. Підраховується також кількість уживань у кожному тексті непередикативних підпорядкованих словосполук, зокрема 7) означальник, 8) додаткових, 9) обставинних; 10) ознака — загальна кількість усіх підпорядкованих синтаксичних словосполук, у тому числі потенціально-передикативних⁴.

Перш ніж підрахувати кількості цих ознак, досліджувані тексти спочатку розбиваються на відрізки, що складаються з декількох закінчених речень і довжина яких близька до 50 слів⁵.

У кожному такому відрізку підраховувалися кількості усіх названих вище ознак. Результати підрахунків заносились до табл. I так, що до першої колонки таблиці записувалися абсолютні величини для першого відрізка, до другої колонки сумарні абсолютні величини для першого й другого відрізків разом, до третьої колонки — для трьох відрізків разом і т. д. Таким чином, у табл. I указуються абсолютні кількості ознак текстів відповідно до зростання довжини текстів: для відрізка довжиною близько 50, близько 100, близько 150 і т. д. слів. Після того, як указані ознаки підраховані, закінчується перший етап роботи — етап безпосереднього досліджування тексту.

¹ Досліджувані тексти є анонімні листи. Відомо, що текст № 1 написано автором, який не має ніякого відношення до текстів № 2, 3, 4. Невідомо, чи належать останні тексти одному авторові, чи ні; це питання в даному повідомленні не розв'язується.

² Номер ознаки тут відповідає номеру рядка табл. I (див. додатки).

³ До неповнозначних слів при цьому відносимо слова таких частин мови: прийменники, сполучники, частки, вигуки та займенники (останні тому, що вони мають значення, яке не виходить за межі даного тексту). Інші слова повнозначні.

⁴ У тому значенні, в якому цей термін уживається в підручнику О. О. Реформатського «Введение в языкознание», М., 1960, стор. 275.

⁵ Перший відрізок тексту № 2 містить 81 слово, бо останнє речення цього відрізка складається з 52 слів. Але, щоб полегшити зіставлення різних текстів за відрізками однакової довжини, на деяких графіках для тексту № 2 креслення починається з точки, яка для інших текстів відповідає другому відрізкові.

Одержана таким шляхом таблиця використовується для обчислювання відносних величин. Як відомо, відносні величини, тобто числа, одержані внаслідок ділення одних абсолютних величин на другі, ефективніше використовуються для зіставлення об'єктів, відносно чийх ознак здобуто абсолютні величини. Такими об'єктами в нашому випадку є поступово зростаючі за довжиною відрізки того самого тексту. Відносні величини, обчислювані з точністю до трьох знаків після коми і з звичайним в таких випадках округлюванням останнього знаку, записуються до табл. 2.

Табл. 2 складається з восьми рядків (кількість колонок як у цій таблиці, так і в табл. 1 залежить від числа відрізків, тобто від довжини тексту). У першому рядку записуються числа, одержані під час ділення довжини відрізка на кількість присудків у ньому. Завдяки цьому діленню визначається те, що умовно називаємо розміром словесного навантаження на одне предикативне відношення. Використовуючи нумерацію табл. 1, про це можна сказати ще так: ми здобуваємо частку від ділення числа з рядка 1 на число з рядка 6; далі вказівки виду (1:6), (2:1) і т. п. слід розуміти саме так.

Другий рядок цієї таблиці вказує на частку уживань неповнозначних слів серед усіх слововживань у даному відрізку тексту (2:1), а третій рядок—на співвідношення між числом уживань неповнозначних слів і числом уживань повнозначних слів (2:3). Наприклад, для першого відрізка тексту № 1 у другому рядку табл. 2 записане число 0,444, а в третьому—число 0,800. Це означає, що в загальному випадку на 100 слів тексту припадає 44 вжиття неповнозначних слів (або на 1000 слів—444) і що на кожні 10 повнозначних слів використовуються 8 неповнозначних (або з кожних 18 слововживань 10 повнозначних та 8 неповнозначних).

Рядок 4 табл. 2 вказує на співвідношення між іменними і дієслівними присудками (5:4). У першій колонці для тексту № 1 немає показання відповідно до того, що в першому відрізку цього тексту довжиною у 45 слів нема жодного іменного присудка, а число 0,500 у другій колонці показує, що для відрізка довжиною у 103 слова таких присудків удвоє менше, ніж дієслівних.

Рядки 5—8 виражають частку окремих видів підпорядкованих словосполук (предикативних, додаткових, обставинних та означальних відповідно) серед усіх підпорядкованих словосполук (6:10; 8:10; 9:10; 7:10).

Числа, які записуються в табл. 2, вираховуються при тій самій умові поступового рівномірного зростання відрізків досліджуваного тексту.

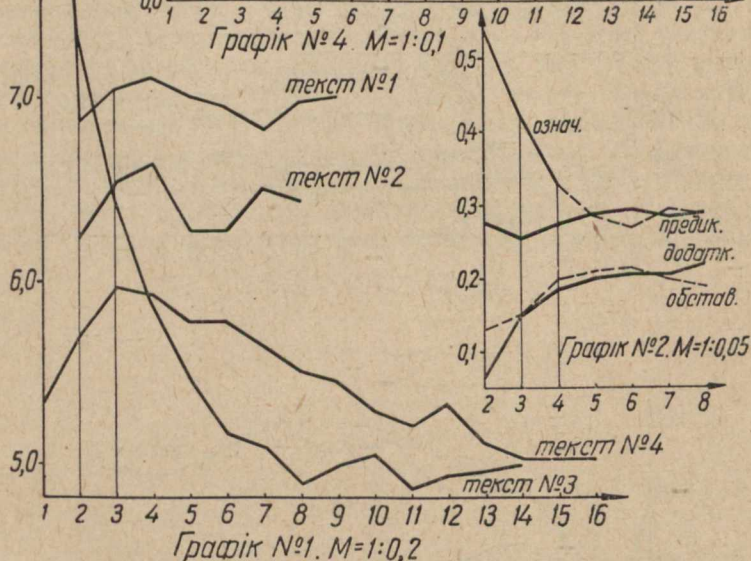
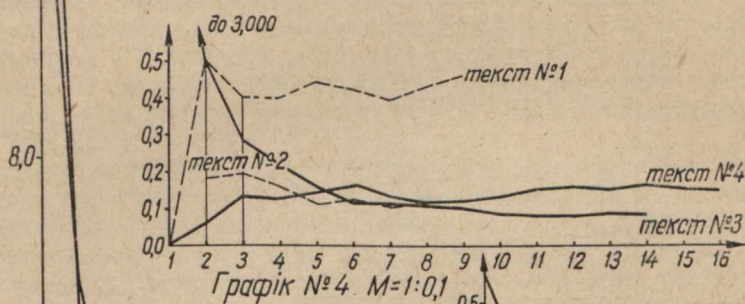
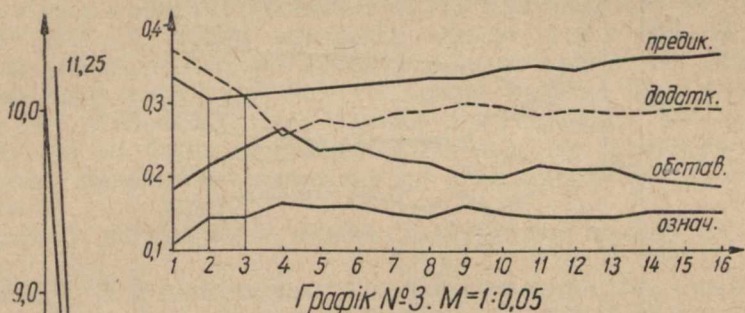
В останній колонці табл. 2 для кожного рядка вказано номер графіка, який наочно зображує змінювання відносних оцінок згідно із зростанням довжини тексту.

Графіки викреслюються таким способом: на горизонтальній осі через однакові проміжки відмічаються точки, що символізують указане рівномірне зростання тексту. З цих точок до горизонтальної осі ставимо перпендикуляри, на яких у визначеному масштабі¹ відкладаємо відрізки, помірні до величин, зазначених на перетині даного рядка і відповідної колонки табл. 2. Сполучаючи кінці відрізків на перпендикулярах прямими, маємо ламану лінію, яка на графіку проходить через стільки точок, скільки відрізків виділено у розглянутому тексті.

Як бачимо з графіків 1—8, усі такі ламані мають одну спільну властивість: від якоїсь точки, тобто, починаючи з відрізка певної дов-

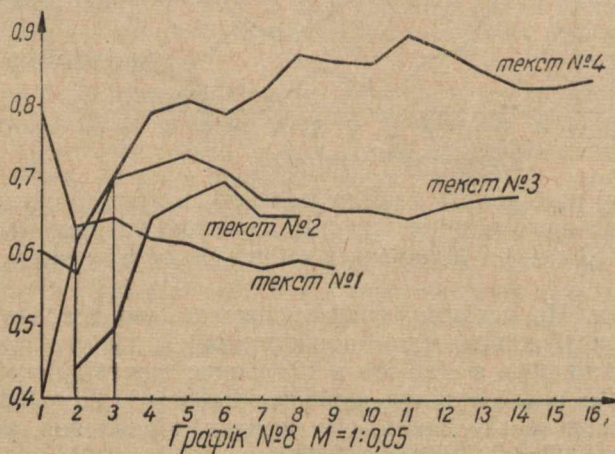
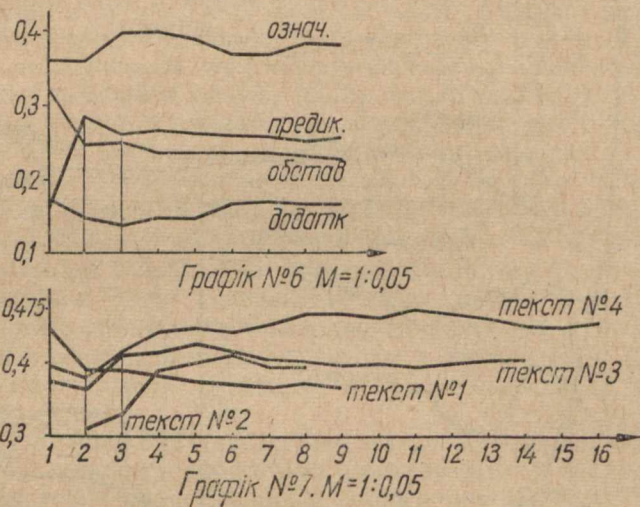
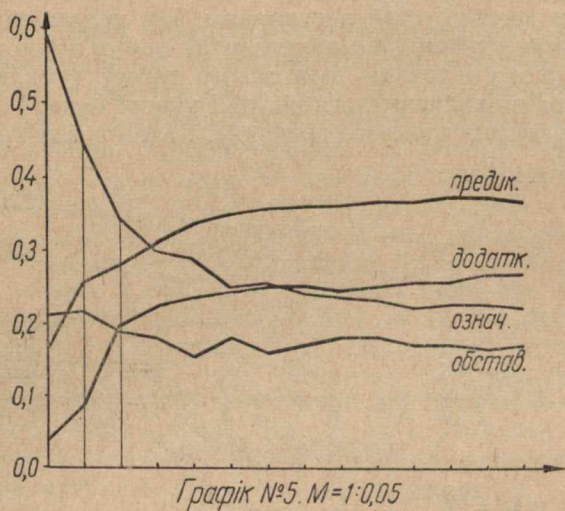
¹ Масштаб визначається окремо на кожному графіку. Вираз типу $M=1:0,05$ означає, що кожний сантиметр графіка на вертикальній осі відповідає 0,05 зображуваної величини, тобто різниця між відносними оцінками двох текстів, яка становить 0,1, зображується на графіках віддалю в 2 см.

жини, прямування ламаної стає регулярним. Ця регулярність виявляється в тому, що коли уявити (або накреслити) пряму лінію між точкою для вказаного відрізка і точкою для всього тексту (обидві точки на ламаній), то ламана відхилитиметься від цієї уявної прямої на незначну величину (характерну для кожного графіка). Разом з тим графіки свід-



чать про значну розбіжність (але не для всіх ламаних) між відносними оцінками для першого відрізка тексту довжиною близько 50 слів (іноді близько 100—150 слів) і відносними оцінками, обчисленими для всього тексту.

Приклад. На першому графіку ламана, що показує співвідношення між числом уживань слів і кількістю присудків у тексті № 1, стає регулярною, починаючи з відрізка в 103 слова: між відрізком у 45 слів і відрізком у 103 слова різниця дорівнює $4,383 = 11,25 - 6,867$, тоді як далі зростання тексту дає зовсім незначні відхилення, розмір яких не перевищує 0,3 ($7,107 - 6,827 = 0,280$).



Можна вважати, що ламана для тексту № 2 на цьому ж графіку є регулярною вже з першого відрізка (при тому, що різниця між максимумом і мінімумом дорівнює 0,402).

Якщо прийняти за величину припустимого відхилення число 0,5 (для даного графіка), то ламану для тексту № 3 можна вважати регулярною тільки з відрізка довжиною на 299 слів (шоста точка на горизонтальній осі). За таким критерієм ламана для тексту № 4 стає регулярною з 440 слів (восьма точка на горизонтальній осі). Але якщо розглядати дану ламану окремо, то можна бачити, що від третьої точки до 14-ї (155—772 слова) ламана рівномірно наближається до горизонтальної осі, тобто середня кількість слів, що супроводять одне предикативне відношення, відповідно до зростання тексту рівномірно зменшується.

Аналогічні регулярності можна спостерігати також на інших графіках.

Графіки 2, 3, 5 та 6 зображують співвідношення між кількостями підпорядкованих словосполук для текстів 2, 4, 3, 1 відповідно. Графіки 4, 7, 8 кожний для чотирьох текстів показують співвідношення між кількостями іменних і дієслівних присудків (графік 4) та співвідношення між кількостями вживань неповнозначних слів і загальною довжиною тексту та між кількостями уживань неповнозначних і повнозначних слів (графіки 7 та 8).

Як показує описаний у цьому повідомленні експеримент, кожний текст можна характеризувати не тільки за допомогою певного числа — результату обчислення співвідношення вказаних структурних ознак текстів, а також і тим, часом переважно тим, як змінюється це число протягом усього тексту. При цьому виявляється, що в кожному тексті можна виділити невелику за обсягом початкову частину, яка у співвідношеннях структурних характеристик подібна до цілого тексту. Треба зазначити також, що запропонований тут спосіб підрахування певною мірою дублює той процес нагромадження інформації про текст, що, як можна припускати, відбувається у свідомості кожної людини під час творення будь-якого тексту. Тому вважаємо за можливе пропонувати описаний спосіб вимірювання текстів для розробки методики атрибуції безіменних текстів.

ДОДАТКИ
Таблиця 1

Розподіл абсолютних результатів вимірювань текстів

Суми для відрізків тексту № 1										Суми для відрізків тексту № 2						
№	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7
1	45	103	148	199	252	305	355	397	448	81	124	199	251	295	351	392
2	20	40	58	76	95	113	130	147	164	25	41	78	101	121	138	154
3	25	63	90	123	157	192	225	250	284	56	83	121	150	174	213	238
4	4	10	15	20	25	31	38	40	44	11	16	26	36	42	49	55
5	—	5	6	8	11	13	14	17	20	2	3	4	4	5	5	6
6	4	15	21	28	36	44	52	57	64	13	19	30	40	47	54	61
7	9	19	32	42	54	63	74	87	96	25	31	36	39	43	56	62
8	3	5	7	10	13	20	24	26	29	3	11	20	28	32	39	47
9	8	13	20	25	33	40	48	53	57	6	11	22	29	34	38	40
10	25	53	81	106	139	171	203	228	253	47	74	110	139	159	190	213

Суми для відрізків тексту № 3														
№	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10	+11	+12	+13	+14
1	40	88	148	199	246	299	351	399	448	509	592	639	692	727
2	15	32	61	83	104	124	141	160	177	202	232	254	278	293
3	25	56	87	116	142	175	210	239	271	307	360	385	414	434
4	1	8	18	28	39	52	62	74	82	93	113	120	129	135
5	3	4	5	6	6	6	7	8	8	8	9	10	11	11
6	4	12	23	34	45	58	69	82	90	101	122	130	140	146
7	14	21	28	32	38	41	49	54	58	63	71	78	84	86
8	1	4	16	24	31	40	48	56	61	69	82	89	100	105
9	5	10	15	19	20	29	30	38	44	49	54	58	62	67
10	24	47	82	109	134	168	196	230	253	282	329	355	386	404

Суми для відрізків тексту № 4																
№	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10	+11	+12	+13	+14	+15	+16
1	48	97	155	213	271	329	389	440	495	544	593	638	704	772	834	872
2	19	37	64	94	121	145	175	205	229	251	280	298	323	349	377	397
3	29	60	91	119	150	184	214	235	266	293	313	340	381	423	457	475
4	9	16	23	32	41	49	61	72	81	91	99	104	120	133	144	152
5	—	1	3	4	6	8	8	8	10	12	15	16	18	21	22	22
6	9	17	26	36	47	57	69	80	91	103	114	120	138	154	166	174
7	3	88	12	19	24	28	31	35	43	45	47	51	56	65	68	72
8	10	19	26	29	41	47	59	70	82	87	92	100	111	121	132	137
9	5	12	20	30	35	42	47	53	54	60	69	73	81	83	88	89
10	27	56	84	114	148	175	208	240	272	297	324	347	389	427	458	476

Таблиця 2

Розподіл відносних оцінок в досліджених текстах

Співвідношення структурних ознак тексту № 1										
№	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	Номер графіка
1	11,250	6,867	7,048	7,107	7,000	6,932	6,827	6,965	7,000	1
2	0,444	0,388	0,392	0,382	0,377	0,370	0,366	0,370	0,366	7
3	0,800	0,635	0,644	0,618	0,610	0,589	0,578	0,588	0,577	8
4	—	0,500	0,400	0,400	0,440	0,419	0,395	0,425	0,455	4
5	0,160	0,283	0,259	0,264	0,259	0,257	0,256	0,250	0,253	6
6	0,120	0,094	0,086	0,094	0,094	0,117	0,118	0,114	0,115	6
7	0,320	0,245	0,247	0,236	0,237	0,234	0,236	0,232	0,225	6
8	0,360	0,358	0,395	0,397	0,388	0,368	0,365	0,382	0,379	6

Продовження табл. 2

Співвідношення структурних ознак тексту № 2

№	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	Номер графіка
1	6,231	6,526	6,633	6,275	6,277	6,500	6,426	1
2	0,309	0,331	0,392	0,402	0,410	0,393	0,393	7
3	0,446	0,494	0,645	0,673	0,695	0,648	0,647	8
4	0,182	0,188	0,154	0,111	0,119	0,102	0,109	4
5	0,277	0,257	0,275	0,290	0,297	0,286	0,288	2
6	0,064	0,149	0,183	0,201	0,203	0,206	0,222	2
7	0,128	0,149	0,202	0,210	0,215	0,201	0,189	2
8	0,531	0,149	0,330	0,283	0,272	0,296	0,292	2

Співвідношення структурних ознак тексту № 3

№	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10	+11
1	10,000	7,333	6,435	5,853	5,467	5,155	5,087	4,866	4,978	5,040	4,852
2	0,375	0,364	0,412	0,417	0,423	0,415	0,402	0,401	0,395	0,397	0,392
3	0,600	0,571	0,701	0,716	0,732	0,709	0,671	0,669	0,653	0,655	0,644
4	3,000	0,500	0,278	0,214	0,154	0,115	0,113	0,108	0,098	0,086	0,080
5	0,167	0,255	0,280	0,312	0,336	0,345	0,352	0,357	0,356	0,358	0,362
6	0,042	0,085	0,195	0,220	0,231	0,238	0,245	0,243	0,241	0,245	0,250
7	0,208	0,213	0,183	0,174	0,150	0,173	0,153	0,165	0,174	0,174	0,164
8	0,583	0,447	0,341	0,294	0,284	0,244	0,250	0,235	0,229	0,223	0,216

Співвідношення структурних ознак тексту № 3

№	+12	+13	+14	Номер графіка
1	4,915	4,943	4,979	1
2	0,397	0,402	0,403	7
3	0,660	0,671	0,675	8
4	0,083	0,085	0,081	4
5	0,366	0,363	0,361	5
6	0,251	0,259	0,260	5
7	0,163	0,161	0,166	5
8	0,220	0,218	0,213	5

Співвідношення структурних ознак тексту № 4

№	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10
1	5,333	5,706	5,962	5,917	5,766	5,772	5,635	5,500	5,440	5,282
2	0,396	0,381	0,413	0,441	0,446	0,441	0,450	0,466	0,463	0,461
3	0,412	0,617	0,703	0,790	0,807	0,788	0,818	0,872	0,861	0,857
4	—	0,063	0,130	0,125	0,146	0,163	0,131	0,111	0,123	0,132
5	0,333	0,304	0,310	0,316	0,318	0,326	0,332	0,333	0,335	0,347
6	0,370	0,339	0,310	0,254	0,277	0,269	0,284	0,292	0,301	0,293
7	0,185	0,214	0,238	0,263	0,236	0,240	0,226	0,221	0,199	0,202
8	0,111	0,143	0,143	0,167	0,162	0,160	0,149	0,146	0,158	0,152

Співвідношення структурних ознак тексту № 4

№	+11	+12	+13	+14	+15	+16	Номер графіка
1	5,202	5,317	5,101	5,013	5,024	5,011	1
2	0,472	0,467	0,459	0,452	0,452	0,455	7
3	0,895	0,876	0,848	0,825	0,825	0,836	8
4	0,152	0,154	0,150	0,158	0,153	0,145	4
5	0,352	0,346	0,355	0,361	0,362	0,366	3
6	0,284	0,288	0,285	0,283	0,288	0,288	3
7	0,213	0,210	0,208	0,194	0,192	0,187	3
8	0,145	0,147	0,144	0,152	0,148	0,151	3

ДЕЯКІ ПИТАННЯ АД'ЕКТИВАЦІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ
МОВІ (У ЗВ'ЯЗКУ З ПРАВОПИСОМ НЕ З ДІЄПРИКМЕТНИКАМИ)

Г. М. Дмитренко

Мабуть, цілком закономірним є те, що більшість критичних зауважень на адресу існуючого «Українського правопису» стосується саме правопису частки **не** з різними частинами мови і в першу чергу з дієприкметниками. Це зумовлено нечіткістю формулювання даних правил — ні злиті, ні роздільні написання **не** з дієприкметниками як слід не аргументовані, а відсутність достатньої кількості ілюстрацій виключає можливість самостійних аналогій і паралелей, необхідних у широкій писемній практиці.

Однак причина того, що діючі правила не задовольняють потреб мовної практики, не в зовнішній нечіткості: ця остання є логічним результатом недостатньої розробки теоретичних основ злитих та роздільних написань узагалі, **не** з дієприкметниками зокрема.

Пропозиції щодо поліпшення правопису **не** з дієприкметником в українській мові зводяться до вимоги спростити ці правила (з чим не можна не погоджуватись), але штучно спростити шляхом узаконення тільки єдиного написання в усіх можливих випадках. За останні два роки в процесі обговорювання «Правопису» неодноразово висувалась пропозиція частку **не** з дієприкметниками писати завжди разом¹ (виняток робиться тільки для слів, що без **не** не живаються).

Таке удосконалення діючих правил при всіх його практичних вигодах не прийнятне, бо суперечить об'єктивно закономірному розвитку мови, не враховує лексичних меж слова, отже і конкретного значення його в граматично різних умовах функціонування. Запровадження єдиного написання **не** з дієприкметниками — роздільного чи злитого² — стає у протиріччя з ученням про слово в лексичному аспекті, перешкоджає практичному відтворенню явищ ад'ективації та ролі частки **не** в цьому процесі.

Перехідні явища в системі частин мови, збагачуючи її, свідчать про закономірний розвиток граматичної будови мови. Не відбивати на

¹ Див. статті О. М. Масюковича, Г. А. Чепурного, Ф. Г. Савченка, Д. Т. Крот'я в ж. «Українська мова та література в школі» за 1963—1964 рр.

² У ряді робіт, присвячених питанням російської орфографії, зустрічаються і рекомендації писати **не** завжди разом з прислівниками, прикметниками і дієприкметниками. Огляд цих пропозицій див. в статті: В. Ф. Іванової, «Теоретические основы действующих правил о слитном и раздельном написании не» в кн. «Вопросы русской орфографии», АН СССР, М., 1964.

Ми зважаємо на дані пропозиції, бо правопис **не** з дієприкметниками в українській мові повинен збігатися в усіх спільних моментах з відповідними правилами російської орфографії.

письмі ад'єктивовані форми — це свідомо збіднювати мову, не відчувати її природного звучання, орієнтувати на це середню школу і широкі видавничі кола.

Ось чому, при всіх суттєвих хибах діючих правил правопису **не** з дієприкметниками, вони вірні у своїй основі, бо орієнтують на необхідність розрізнення **не** — префікса у складі ад'єктивної форми чи форми, що ад'єктивується, і **не** — заперечної частки при дієприкметникові.

Удосконалення даних правописних норм повинно спертись на глибоке теоретичне узагальнення фактів ад'єктивації, тоді як перехідні явища в сучасній українській мові, і зокрема перехід дієприкметників у прикметники, належної уваги мовознавців досі не привернули.

Рекомендації злитих і роздільних написань **не** з дієприкметниками у такому занадто загальному вигляді, як вони подані тепер в «Українському правописі», не тільки не сприяють піднесенню грамотності, а навпаки, спричиняються до великої розбіжності й плутанини у писемній практиці.

Розгляньмо деякі найбільш поширені факти ад'єктивації дієприкметників і пов'язані з цим питання правопису **не**.

Наслідуючи мовну практику Великого Кобзаря, який широко використовував експресивні можливості дієприкметника¹ (пригадаймо його оригінальні і неперевершеної емоційної сили епітети — *небо невмигале*, *ненагодована воля*, *заслання — незамкнута тюрма*), сучасна українська мова інтенсивно збагачує свій словник лексемами виразної якісної оцінки за рахунок ад'єктивованих дієприкметників, і частка **не** відіграє досить активну стимулюючу роль у цьому процесі. Широке використання атрибутивних дієприкметників у переносно-образному значенні, що зумовлює якісний, позачасовий, постійний характер таких означень, вимагає чіткого нормування їх написань: Чув, як обличчя його пашисть молодю, *нерозтраченую кров'ю* (О. Гончар, Прапороносці); Село *непробуджене*, занедбане, забите, загнане, приречене (К. Гордієнко, Слово про слово); Усіх віків *незгоєна* скорбота (В. Юр'єв, Монологи Землі); Своє перевіряючи кохання і почуття *нездрібнені* свої (О. Трусан, Орбіта ніжності); Йди у світ, вибивайся у люди, *непозичене* слово мое (М. Майоренко, Суцвіття).

Злиті написання в усіх наведених випадках єдино правомірні, оскільки відбивають якісний характер цих лексем. Відокремлення **не** повертає даним словам дієслівність, відчутно втрачену у формах — *нездрібнені, непозичені...*, а це виключає можливість сприйняття цих лексем як художніх синонімів до прикметників (*непозичене* слово — власне, оригінальне; *нездрібнені почуття* — глибокі, справжні тощо). *Непробуджене* (село) навіть у контексті важко поставити в один синонімічний ряд із словами *темне, забите, покірне* тощо. Поза контекстом це взагалі неможливо.

Тільки злиті написання слів — *невизначений* (час, думка), *незаслужений* (докір, образа), *неприкрашений* (факт, дійсність), *необмежена* (жадоба, влада), *незгасла* (енергія, воля), *недозрілий* (хліб, висновок), *нев'януca* (краса, кохання), *незвідані* (планети, краї), *незнана* (спека, стежки) і багатьох інших вірно відбивають характер **не** як префікса потенційної якості² і дають право на внесення цих слів до словника як самостійних лексем. Виходячи навіть з цього, не мож-

¹ Див. В. М. Русанівський. Дієприкметник у поезії Т. Г. Шевченка. У кн. «Джерела мовної майстерності Т. Г. Шевченка», вид. АН УРСР, К., 1964.

² В. В. Виноградов. Русский язык. Учпедгиз, М., 1947. стор. 274.

на погодитись з єдиним, роздільним варіантом написання **не** з дієприкметниками.

Зрозуміло, що ступінь ад'ективації дієприкметника з **не** навіть в однакових синтаксичних умовах (означення без пояснювальних слів) далеко не завжди однаковий. Часто утримує дієприкметник, ужитий у прямому значенні, від переходу до розряду прикметників семантика дієслова, від якого утворено даний дієприкметник (*нездоєне* молоко, *неосіла* земля, *незмащені* колеса, *незібране* сіно). Впливає на ступінь ад'ективації місце дієприкметника-означення щодо означуваного слова (порівняймо: *непроханий* гість і ...*прийшов* він непроханий). Про те і у цих випадках злиті написання правомірніші, як такі, що відбивають загальну тенденцію до ад'ективації дієприкметників за даних синтаксичних умов, тенденцію до поширення категорії якості.

Не можна сприйняти як уніфікуюче і тільки злите написання **не** з дієприкметником. У «Правописі» не наведено жодної ілюстрації протиставлення при дієприкметникові, тоді як у мові останнє широко вживане. Частка **не** виступає самостійним словом у заперечному реченні і є показником категорії заперечення. Іноді це заперечення наявне, іноді приховане, але завжди відчутне семантично й інтонаційно:

1. Ні, тут *не* *стояче* болото (О. Гончар, Таврія); 2. Люди люблять сніги *не* *кружляючі*, а оті, що зляглись, обіцяючі... (О. Трусан, Орбіта ніжності); 3. І той голубий погляд, *не* *вицвілий*, *не* *потьмарений*, був йому таким самим дорогим, як чотирнадцять років тому (М. Стельмах, Велика рідня); 4. Я ж несу з собою квіти — ніжні, свіжі, *не* *зім'яті*... (М. Майоренко, Суцвіття).

Своєрідне протиставлення в двох останніх прикладах побудоване на антонімічності епітетів — свіжа, а не зім'ята квітка; голубий, а не вицвілий погляд. Написавши **не** разом з дієприкметниками у третьому та четвертому реченні (у перших двох це неможливо ні за яких умов), ми штучно перетворимо їх у однорідні ад'ективовані означення з інтонацією переліку, зруйнуємо протиставлення, знищимо паузу.

Як відомо, найбільш неупорядкованим є правопис **не** з дієприкметниками, що мають при собі так звані пояснювальні слова. Причини цього такі:

1. Не вивчено і не узагальнено можливі зв'язки дієприкметника з пояснювальними словами.

2. Нечітко окресленим є саме поняття «пояснювальні слова» (порівняймо: надто *неприкрашена* дійсність і *нічим* *не* *прикрашена*).

3. Не досліджено, які ж керовані та прилягаючі слова при дієприкметникові сприяють збереженню його дієслівності, наявності яких не впливає на процес ад'ективації дієприкметника.

Внаслідок цього (а не тільки через відсутність мовного чуття або незнання орфографії) в писемній практиці зустрічаються прямо протилежні написання: «А десь поза цим зрадливі іскорки торкали *давно* *нечіпані* почуття» (І. Ле, Міжгір'я, К., 1956, стор. 127). При всій штучності даного епітета питання про його правопис правомірне, бо в однакових граматичних умовах читаємо: «...*давно* *не* *стриженої* *голови*» (О. Гончар, Таврія, К., 1958, стор. 48). Або: «...і помандрує в чорнім тумані зорі шукати, *досі* *незнані*» («Українська мова та література в школі», 1964, № 4, стор. 58) і «...*любов* *ще* *не* *знаю*, *далеку*» (В. Артамонова, Суцвіття).

Орфографічною і пов'язаною з нею пунктуаційною плутаниною, на жаль, позначені, наприклад, прекрасні рядки вірша А. Малишка (рядки ці становлять значний інтерес з точки зору широкого використання автором словотворчого **не**):

Вічність поклала думу сувору
 Усім *недомовленим* і *недожитим*:
 Стежками *несходженими* і тропами,
 Боем *нескінченим* і окопами,
 Цвітом *нестоптаним* у долині,
 Словом обірваним на половині,
 Білим листом, *недописаним* вночі,
 Краплями крові,
 що так і *нестерті*...¹

По-перше, пояснювальні слова «так і» підсилюють виразне заперечення (порівняймо: кінь так і не годований; думка ваша так і не з'ясована), що слід передати роздільним написанням **не**. По-друге, відокремлення дієприкметникового звороту *не дописаним вночі*, можливе лише при умові віднесення до дієприкметника слова *вночі* як пояснювального, що теж слід відбити роздільним написанням **не**. Не відчули упорядники збірки, по-третє, і пояснювальних слів *на половині*, а відтак і не виділили дієприкметниковий зворот *обірваним на половині*.

Безперечно, можна значно спростити правопис **не**, якщо не зважати на пояснювальні слова при дієприкметникові, однак це буде порушенням мовної реальності. У переважній більшості випадків **не** при дієприкметникові є запереченням ознаки — дії, якщо наявні залежні непрямі відмінки іменників, займенників, певні розряди прислівників, і стає префіксом якісної категорії, якщо пояснювальні слова відсутні². Формальним показником цього є роздільне чи злите написання **не**. Найвиразніше вказує на дієслівність дієприкметника орудний відмінок — логічний суб'єкт, вжитий при ньому: «...перший раз пішов Павло на роботу *не висварений* та *не виляяний* жінкою» (Г. Тютюнник, Вир); «Ніким ти в степу *не цілована*» (О. Гончар, Таврія). Проте і у сполученні з орудним—зряддям дії (*не збите* каменем яблуко), з орудним, що вказує на матеріал дії (шлях у космос *не встелений* трояндами), з орудним об'єктом або сферою дії (людини навіть *не обізнаної* з мистецтвом) дієприкметник не ад'ективується навіть у сполученні з **не**.

Роздільне написання **не** з дієприкметниками, при яких залежними словами є інші непрямі відмінки іменника, правомірніше, ніж злите, бо на письмі не можна відтворити всіх тонкощів перехідних явищ, а роздільне написання в цих випадках ближче до мовної дійсності: «...валялося каміння, то зрушене з боків, то *не прибране* після роботи» (І. Ле, Міжгір'я. Держлітвидав, К., 1956, стор. 303); «...синтезований образ багатьох молодих, *не загартованих* у класових боях переджовтневої доби, комунарів» (там же, стор. 682). У названому виданні маємо злиті написання цих слів.

Окремо слід указати на роль прислівників у процесі ад'ективації дієприкметників. Це питання заслуговує на всебічне вивчення не тільки як теоретичне. Так, переважна більшість **прислівників часу** відчутно підтримує часовий характер дієприкметника, отже й перешкоджає його ад'ективації: *звіку не ораний* степ, *давно не голені* щоки, *ще не згаслі* думки, *ще не існуючі* мелодії, *не дописаний вночі* лист; аналогічно *віками не оплачений* труд.

¹ Пунктуація і правопис **не** збережені нами за збіркою: А. М а л и ш к о. Дорога над яворами. К., 1964, стор. 14.

² Не можна повністю погодитись з думкою М. Ф. Лукіна про те, що будь-які ад'ективовані дієприкметники можуть зберігати при собі пояснювальні слова (див. М. Ф. Лукин. Об особенностях процессов перехода причастий в прилагательные и существительные в современном русском языке. В кн. «Дослідження з української та російської мов», «Наукова думка», К., 1964, стор. 158), бо в наведених автором прикладах — *за душу беруцяя* песня, *убитые горем* люди — дієприкметник ад'ективується у складі фраземи.

Як і прислівники часу, на дієслівність дієприкметника вказують прислівники **способу дії**: щедро зрошена земля, покрай вантажений вагон, вихована як слід людина. Без прислівника в усіх наведених сполученнях ми матимемо ад'єктивовані форми. Отже нарізне написання не вірно відбиває категорію заперечення в таких конструкціях: *Не вмотивовані як слід* взаємини між Мухтаровим та Храпковим (І. Ле, Міжгір'я); «...з двійчатих, *не обструганих як слід*, уклеєних об'явами воріт» (І. Вирган, Вибрані твори)

Прислівники **кількісно-означальні**, характеризуючи міру чи ступінь якості, підсилюють атрибутивно-якісний характер дієприкметника, що закономірно зумовлює злиті написання **не** (занадто неприхована відріза, абсолютно неусвідомлений вчинок).

Унормування правопису **не** з дієприкметником у предикативній функції можливе теж тільки з урахуванням поширеності явища ад'єктивності. Існуючі рекомендації обов'язково розрізняють: робота не закінчена (не є закінчена) і робота незакінчена (належить до незакінчених робіт) викликають особливе заперечення. Дійсно, при відсутності якихось додаткових формальних показників дієслівності дієприкметника, відчуті цю різницю неможливо навіть у конкретному контексті. Але разом з тим і в даному випадку не можна погодитись з варіантом «завжди разом» або «завжди окремо», бо в реальній мовній дійсності ми зустрічаємо предикативне ствердження: «Данько одразу відчув, що він і босий, і *нестрижений*» (О. Гончар, Таврія) і предикативне заперечення: «Моя веселість *не позичена*» (В. Юр'єв, Монологи землі).

У багатьох випадках заперечно-предикативне **не** виразне: ...весняна травичка, молодесенька, тендітна, *ще не налита густим соком* (Г Тютюнник, Вир); Він *не стертий* чужими візами (А. Малишко, Дорога під яворами); Підшови свої, *не куповані* (О. Гончар, Таврія); Певно, він хотів сказати, чому білий кінь *не замаскований* (О. Гончар, Прапорносці); «Як *не вражений* був Маковей, одначе встиг побачити... (там же).

У конструкціях типу: зрештою — коні у нас *не потомлені*; справа *не закінчена* — правомірні подвійні написання як результат можливих двох суджень: як ствердження, так і заперечення повідомлюваного. Слід, мабуть, погодитись із рекомендацією академічної граматики сучасної української мови не нормувати суворо такі випадки¹. Це дасть можливість відбивати на письмі ад'єктивовані дієприкметники і у складі присудка, бо постпозиція не виключає їх якісно-атрибутивного характеру².

Проти уніфікації штучної свідчать і факти мови, коли тільки написання **не** допомагає вірно зрозуміти думку: «...скільки ще невиспіваних (пісень) несла йому» (О. Гончар, Таврія) — несла ще, а не не виспіваних ще.

Отже, граматична система мови, перебуваючи у безперервному розвитку й удосконалюванні, ставить нас перед необхідністю відтворювати на письмі складні процеси її життя.

Погоджуючись з тим, що семантико-граматичний принцип правопису **не** з дієприкметниками складний (до речі, не узгоджений з не менш складним правописом **не** з прикметниками), вважаємо, що значної, науково-виправданої ясності та простоти його можна досягти лише

¹ Курс сучасної української літературної мови, т. І. Вид-во «Радянська школа», К., 1951, стор. 416.

² В одній з таблиць правопису **не** з дієприкметником роздільне написання **не** ілюструється реченням: І небо *не вмить*, і заспані хвили. «Українська мова та література в школі», № 1, 1965.

шляхом сумлінного збирання мовних матеріалів, поглибленого вивчення можливих граматичних умов функціонування **не** з діеприкетниками і на базі цього — широкого узагальнення даної мовної реальності³.

¹ Тоді стане практично зрозумілим таке формулювання правила **не** з діеприкетниками, яке наведене у довіднику з української орфографії, що вийшов нещодавно: «Діеприкетники завжди пишуться окремо з часткою **не**. Разом із часткою **не** пишуться діеприкетники, які перейшли в прикетники («Довідник з української орфографії та пунктуації», К., 1964, стор. 74).

ОСОБЛИВОСТІ ДІЄПРИКМЕТНИКОВИХ ФОРМ У ДІЛОВІЙ МОВІ
XVI—XVII ст.

Л. О. Полякова

У цій статті ми коротко зупиняємось на деяких лексико-граматичних особливостях дієприкметникових форм у мові актів про козаків, вибраних спеціальною комісією з Луцької, Житомирської, Володимирської і Київської міських книг, а також із Заславського архіву князя Романа Сангушки (українською і польською мовами)¹.

Особливості дієприкметникових форм у згаданих пам'ятках тісно пов'язані із змістом цих документів, їх мовною тканиною, синтаксичною будовою, композицією і загальним станом розвитку мови на цей час.

Зміст актів про козаків — це «прояв дійсного життя»², нічим не прикрашеного, бурхливого, тривожного. В них знаходить своє яскраве відображення весь хід боротьби козаків за свої права, а також заходи, якими польський уряд намагався приборкати невдоволених. Крім того, в них показано панську сваволлю, хижацьке обличчя розбійників-панів, які задля власного збагачення і втіхи, використовуючи сили різних груп козаків, нападали на маєтки своїх сусідів та їх підлеглих, грабували, гвалтували і вбивали їх.

Це виливалося потоком гірких слів у скаргах і протестаціях до уряду, де скривджені шукали захисту й права на відшкодування збитків, а обвинувачені виправдовувалися.

Тому й не дивно, що переважну частину цих документів становлять скарги від різних за станом і званням осіб, записані «в тые словы», тобто так, як оповідав скаржник. А рука писаря, вкладаючи ту розповідь у формальні рамки скарг, уплітала просту (іноді згрубілу) лексику говірної мови у складне синтаксичне мереживо актів, відповідно до власного хисту і вимог ділового письма того часу.

Зміст актів визначив те коло лексики (побутової та канцелярської), від якої знаходимо найбільше дієприкметникових утворень, наприклад: *вышей мененый, прореченый, притисненая, позванный, заплативши* (74, 270), *збивши* (76, 277), *поймавши* (76, 277), *збеглых* (19, 55), *зошлого* (110, 397) *коштующие* (110, 364) і т. п.

А характер пам'яток, їх композиція зумовлює високу частоту вживання цих форм, багатих на різноманітні лексико-граматичні значення (у тексті понад 1700 прикладів).

¹ Тут і далі говоритимемо про акти, вміщені у кн. : Архивъ юго-западной Россіи, издаваемый временною комиссією для разбора древнихъ актовъ... Часть третья. Акты о козакахъ (1500—1648), т. 1, К., 1863 р. Таких актів 111, вони займають 406 стор.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. IV, стор. 435.

Отже, досліджувані пам'ятки написані так званою «простою» мовою, в основі якої лежить загальнонародна говірна мова Правобережжя, ускладнена численними лексичними і синтаксичними канцелярськими штампами, латинізмами (*енералитеръ, соленигеръ*) і полонізмами (*освецоныхъ, музчизнъ* і т. п.)¹.

Говірна ж мова української народності, зберігаючи на той час деякі архаїчні риси, підтримувані в якійсь мірі польською мовою, на основі місцевих діалектів виробила ряд нових специфічних норм (у фонетиці і граматичній будові), що зберегли своє значення й пізніше — у національній мові українського народу, на відміну від мови білоруської й великоруської².

Така специфіка знаходить свій яскравий вияв у мові активів, зокрема і в дієприкметникових формах, у їх граматичних значеннях, словотворенні і синтаксичних зв'язках. В їх окремих зразках відтворюється та загальнономовна закономірність даної епохи, коли старе і нове перебуває ще в зваженому стані на терезах людської свідомості, але нове, підтримане в основному потребами комунікації, вже переважає.

Так, у мові пам'яток нечленні активні дієприкметники (680) послідовно виступають у їх новій функції, що сягає корінням у давньоруську мову, — дієприслівників у формі тільки на **-чи, -ши**. Зовсім відсутні форми на **-а, -я, -в**, що були характерні для літературної мови великоруської народності того часу³ і подекуди вживалися в говірній мові Правобережжя, (порівн. сучасні прислівники: *стоя, сидя, лежа, ходя, якомога*). Цю особливість можна пояснити впливом ділової польської мови, яка мала відповідники на **-су, -szy**.

Загальним станом розвитку мови української народності пояснюються такі особливості, як вживання дієприслівників здебільшого у функції другорядних присудків, утворення форм на **-ши** від основи інфінітива, а не форм минулого часу чол. роду однини (зради-ти — зрадилъ, — зради-вши), наявність архаїчних утворень від основ на приголосний, напр.: *вышедши* (36, 124), *выпадши* (37, 128), *обведши* (35, 128) і т. п.

Мові аналізованих пам'яток не чужі і членні форми активних дієприкметників теперішнього (119) і минулого часу (37 прикл.), що зустрічаються значно рідше за дієприслівники і є ознакою книжної мови, хоч лексична основа їх побутова⁴.

Активні форми теперішнього часу утворюються (як і тепер) від основ теперішнього часу, недоконаного виду за допомогою суфікса **-ч(ий)**: *держачихъ* (77, 282), *идучихъ* (83, 306), *маючий* (92, 334), *мешкающихъ* (77, 283), *наступаючомъ* (92, 334), *пилнующихъ* (76, 280), *припадающие* (18, 49), *приходящихъ* (88, 361), *служачий* (111, 401), *стягающуюся* (109, 396) та ін. Від основи доконаного виду є лише одна форма *прийдучое* (85, 313), що співвідносна з формою минулого часу в описовому звороті (те, що прийшло) в реченні: «...тамъ же припадши гул-

¹ Своєю мовою і стилем ці акти близькі до інших пам'яток XVI—XVII століть, написаних «простою» мовою. Див. Актова книга Житомирського міського уряду кінця XVI ст. (1582—1588), АН УРСР, «Наукова думка», К., 1965 р.; О. Д. Герасименко. Додаткові підрядні речення в українському діловому письменстві. У кн. «З історії української та інших слов'янських мов», АН УРСР, «Наукова думка», К., 1965 р., стор. 16; там же: Л. П. Бова-Ковальчук. Синтаксичні особливості «Перестороги», стор. 3—4.

² Див. Р. И. Аванесов. Общепародный язык и местные диалекты на разных этапах развития общества. Изд-во МГУ, 1954, стор. 20.

³ Див. С. Д. Никифоров. Глагол, его категории и формы в русской письменности второй половины XVI века. АН СССР, М., 1952, стор. 260—266.

⁴ Такі форми активно підтримуються діловою польською мовою, з якої деякі дієприкметники іноді калькуються (*змарлих*).

тайство, зъ нимъ зъ Запорожя прийдучое, до двора моего, съ которогомъ заледво самъ зъ жолнирами зъ места выехалъ... кони ездные... пошарпало...» (95, 313). Відмінюються вони, як прикметники твердої групи, наприклад: протестуючий, протестуючогосе, протестуючомусь (99, 361) і т. д. На відміну від сучасної української мови, поєднуються з часткою ся (се): *судячихся* (100, 365) і мають нестягнені форми в називному — знахідному відмінку жіночого і середнього роду однини і множини (*взрушающие*, 37, 128; *належащие*, 17, 81; *лежащую*, 35, 108; *лежащее*, 1779).

У реченні, звичайно, виступають у складі звороту, а тому зберігають граматичні значення дієприкметника і не втрачають їх навіть при субстантивному вживанні (наприклад, *подаваючому*, що вживається як судовий термін, 94, 346; або помененого *сознаваючого*, 106, 386; у звороті: ...шкоды его милости... пану своєму въ розныхъ речахъ і провентахъ, зъ менованыхъ фолварковъ *приходящихъ*, на две тысячи учиниль... (99, 361); ...а перлы на всей той тканце были урпанъские, *коштующие* триста золотыхъ Полскихъ... (100, 364).

Такі звороти співвідносні з підрядними означальними реченнями, приєднуваними сполучниками «который», «иже» або й без них.

Активні дієприкметники минулого часу представлені лише формами на -л(ий), що почасти становлять кальки з польської мови, наприклад: отумерлые (речи), 1, 2; не оселую (дочку), 9, 24; звыклое (години), 76, 276; несталыхъ, 76, 276; вынеслымъ (голосомъ), 77, 282; припалыхъ (рочкахъ), 86, 314¹. Утворювалися вони безпосередньо від нечленної форми на -лъ, а не інфінітива. Одні з них зад'єктувались, а другі, сполучаючись з іншими словами в реченні, ще зберігали дієприкметникове значення, наприклад: ...на рочкахъ судовыхъ, въ року звышь написаномъ *припалыхъ*, и судовне отпраовати зачатыхъ... (86, 314), ...року близко *прошлого* (100, 363), ...слугъ, до насъ *збеглыхъ*, (19, 55), ...некды *зошлого*... Яна Зеленського (110, 397).

У реченні дієприкметники на -чий, -лий виконують функцію приєднаного означення (постпозитивного і препозитивного, відокремленого і невідокремленого), а коли вжиті субстантивно, то у функції підмета і додатка. В означальному звороті стоять здебільшого на останньому місці і дуже рідко — на першому (один приклад): ...шляхетный панъ... подалъ, универсалъ..., ознаймуючи всимъ ихъ милостямъ: паномъ обывателемъ короны Полское о *наступаючомъ* въ тые панства неприятелю крижа святого, Татарахъ... (92, 334). З трохи ширшими функціями виступають у реченні різні форми пасивних дієприкметників на -ний (886 пр.) і -тий (60 пр.), які можуть бути ще й предикативним означенням або предикатом (і з зв'язкою чи без неї). Наприклад: ...а так поводъ, велице *укривжоный*, *ошарпаний*, *обелжоный* и *ошкаржоный* одъ васъ Михайле Желиньскій и Федоре Деружинскій, хотечи то зъ себе превъше знести, ...повод тымъ позвомъ позываетъ васъ и припозываетъ (76, 278). У цьому реченні ряд дієприкметників, узгоджуючись з підметом, тяжить до присудка і має причиновий відтінок щодо присудка.

Слід звернути увагу і на особливості керування іменниками. При пасивному дієприкметникові діяльник виступає тільки у формі родовідм. з прийменником *од* (див. попередній приклад), або у формі знахідного — з прийменником *через*, наприклад, ...которые шкоды *черезъ*

¹ У сучасній українській мові ці слова в значній своїй частині не вживаються, зате модель (ф. на -лий), оновлена генієм Т. Г. Шевченка, стала продуктивною не тільки у мові класиків української літератури, а й у мові радянських письменників, особливо повоєнного часу.

тое гултяйство въ дому моемъ *починены* на тотъ часъ себе быти меную на кільканадцять тисечь... (85, 313), що, очевидно, підтримується польською мовою. А в орудному відмінку виступає тільки іменник знаряддя або способу (...*писмомъ* Полскимъ *писаний*, (92, 334), ...*рукою* моею *подписаныхъ* (82, 305).

У мові актів пасивні дієприкметники в атрибутивній функції виступають тільки в членній формі, а в предикативній — і в нечленній, і в членній (на кінець XVI ст. членні форми переважають).

Форми на **-лий** зустрічаються тричі, дві з них у складі звороту, а одна цілком зад'єктивована (добре *знаемый* (77, 281), добре *ведомою* (100, 364), *рукомахъ* (98, 357)).

Форм на **-н, -т**, які б мали значення теперішнього часу (як сучасні оспівуваний, позначуваний), в актах немає, таке значення передається описово (див. стор. 217, 218).

Досить поширені в актах присудкові форми на **-но, -то**, що мають при собі прями́й додаток (коня взято, корову забито, 29, 88).

Отже, аналізовані форми свідчать про те, що в XVI—XVII ст. вже в основному склалися граматичні категорії і форми дієприкметників, хоч вони і мали свою специфіку, зумовлену різними причинами (характером пам'яток, загальним станом розвитку мови, впливом польської ділової мови тощо).

Дієприкметники цього періоду мали свої особливості, які а) якісно відрізняли їх від попередньої епохи (як і від форм у мові великоруської народності) і наближали до сучасності (сюди можна віднести такі явища, як обмеження дієприслівників формами на **-чи, -ши** та висока частота їх ужитку, відсутність нечленних форм в атрибутивній функції, оформлення активних дієприкметників суфіксами **ч(ий), -л(ий)**, а не **-щ(ий), -вш(ий)**, а пасивних — суфіксом **-н-**, а не **-нн-**; поява повних (нестягнених) форм у предикативній функції тощо);

б) були характерні для розвитку літературної мови на даному відрізьку часу (відсутність стягнених форм у жіночому й середньому роді однини та множини) (лежачое, притисненная, коштующие і т. п.), вживання дієприкметників у кінці звороту, особливості синтаксичного керування та ін.);

в) віддавали данину традиції давньоруської мови (наявність форм типу *пришедши* (замість *прийшовши*), утворення форм на **-вши** від основи інфінітива, а форм на **-л(ий)** — безпосередньо від перфекта і т. п.).

МОРФОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕЯКИХ СТАРОУКРАЇНСЬКИХ ЧИСЛІВНИКІВ У МОЛДАВСЬКІЙ ПИСЕМНОСТІ XV ст.

Л. В. Венєвцева

Система числівників східнослов'янських мов, у тім числі і української мови, творилася на основі давньоруської системи числових назв протягом XIII—XVII ст.¹ У давньоруській морфологічній системі числівник був відсутній як частина мови, яка б характеризувалася притаманними лише їй граматичними категоріями. Давньоруські числівники у своєму функціонуванні зближалися з різними частинами мови і нічим принципово не відрізнялися від них².

Оскільки в процесі розвитку мови саме кількісні числові найменування придбали характерні граматичні категорії і завдяки цьому відокремилися в особливу частину мови, ми й зупинимося в цій розвідці на найпоширеніших і найхарактерніших кількісних числівниках молдавських грамот³.

Числові найменування першого десятка найуживаніші у пам'ятках. І це зрозуміло. Так, у дарчих грамотах, яких найбільше серед внутрішніх грамот, часто вказується число подарованих сіл, селищ, кількість яких не перевищує, як правило, чисел першого десятка, визначається межа подарованого або купленого земельного наділу з орієнтацією на «один дуб», на «два дуби», на «одно озеро» тощо.

Числівник *один* (з початковим *о* або *је*) засвідчений у молдавських грамотах у всіх трьох родах. У чол. р. у наз.-знах. відм. одн. зустрічаємо: *один* грош (I, 159, 275), *ни один* локот (II, 275), *один* дом (II, 289), а також *єдин* грош (I, 4), *єдинь* конь (I, 70) та ін. У серед. р.— *одно* мѣсто (I, 164), *одно* село (I, 83), *одно* селище (I, 134), також *єдно* село (II, 45, 52) та ін. У жін. р. в наз. відм.— *одна* топица (I, 183), *ни одна* слуга (160), *єдна* (I, 345) і т. ін.

Слід зазначити, що в молдавських грамотах складний походженням числівник *один* (єд+инь) у формі серед. р. наз. відм. одн. зустрічається і з другим (історично основним) компонентом у формі *ин*: *одино* село (I, 234, 244, 248), *єдино* село (I, 177), але цих форм утричі менше, ніж попередніх. І в жін. р. у знах. відм. зустрівся цей числівник з *ин*

¹ Див.: С. П. Самійленко. З історичних коментаріїв до української мови. Числівник. Ж. «Українська мова в школі», 1954, № 4, стор. 9.

² Див. В. И. Борковскій, П. С. Кузнецов. Историческая грамматика русского языка. Изд. АН СССР, М., 1963, стор. 238; В. В. Иванов. Историческая грамматика русского языка, М., 1964, стор. 351—352.

³ Об'єктом нашого дослідження є молдавські грамоти, видані І. Богданом, Documentele lui Ștefan cel Mare, vol. I, II, București, 1913. Римськими цифрами (I, II) позначатимемо номер тома грамот, арабськими — сторінки грамот. Ми використали також дві молдавські грамоти, вперше опубліковані М. Ф. Станівським у ж. «Українська мова в школі», № 3, за 1960 р.

(при початковому *о*) — ни *одину* роукоу (II, 292), у чол. р. в род. відм. — *одиного* писка (II, 78) і при першому компоненті у формі *јед: единого* татарина (I, 106). У непрямих відмінках *ин* у числівнику *один* усе ж таки досить рідке явище. У грамотах поширені цілком сьогочасні форми: *одного* татарина (I, 243), *одного* циганина (I, 243), *ни одному* (II, 289), *одным...* привилием (I, 67), *однои* милости (I, 486) та ін. — з суфіксом *н* у всіх непрямих відмінках, у всіх родах.

Отже, числівник *один* з другим (історично основним) компонентом у формі *ин* виступає в молдавських грамотах, як правило, у наз.-знах. відм. одн. чол. р., за якими він і закріпився у східнослов'янських мовах¹. Інші відмінки цього числівника характеризує в основному форма з *н*.

Числівник *два* мав за давньоруської доби у чол. р. форму *дѣва*, у жін. і середн. р. — *дѣвъ*. На відміну від давньоруської мови у молдавських грамотах числівник *два* сполучається не тільки з іменниками чол. р., наприклад: *два двори* (I, 8), *два дуби* (I, 347), а й з іменниками серед. р.: *два села* (I, 107, 165, 226), за *два села* (I, 249) тощо.

У мовознавчій літературі² висловлено певні міркування з приводу причини поширення форми *два* у середньому роді у мовах східнослов'янських народностей. Поширення *два* у серед. р. зумовлене, на думку вчених, близькістю відмінювання чол. і серед. р. в іменниках, а за Ф. П. Медведевим — ще й загальним процесом занепаду двоїни і поширенням множини.

Дійсно, поширенню вживання числівника *два* у формі середнього роду сприяла, гадаємо, перш за все втрата українською мовою граматичної категорії двоїни³, в результаті чого числівники *два* і *дві* перестали сприйматись як двоїнні форми і почали означати множину, сполучаючись при цьому з іменниками у формі множини, а близькість відмінювання іменників чол. і серед. р. спричинилася до вживання колишньої форми чол. р. *два* і для серед. р.

У молдавських грамотах числівники *два*, *оба* сполучаються не тільки з іменниками чол. і серед. р. мн., а й з іменниками жін. р. мн., наприклад: *два части* (I, 265, 257), *оба части* (I, 306 (2 рази), 356) звичайно при паралельному вживанні — *дві части* (II, 92), *дѣвъ части* (II, 92 (2 рази) тощо. Можливо, під час занепаду двоїни і взагалі втрати граматичної категорії числа кількісними числівниками, а також утрати у множині змінювання за родами в ряді південно-західних говорів намітилась тенденція до повної втрати категорії роду числівником *два* — звідси і вживання у досліджуваних пам'ятках форми *два* для всіх родів.

Ця думка підтверджується не тільки матеріалом грамот, а й даними сучасних закарпатських говорів, у яких форма *два* вживається для всіх родів⁴. Цю особливість знають і деякі говори польської мови. Так,

¹ Див.: Л. Л. Гумецька. Словотворча система числівників української актової мови XIV—XV ст. ст. «Питання слов'янського мовознавства», вид-во Львівського ун-ту, кн. 5, 1958, стор. 165.

² О. П. Безпалько, М. К. Бойчук та ін. Історична граматики української мови, вид. 2-е, 1962, стор. 315; С. П. Бевзенко. Історична морфологія української мови, Ужгород, 1960, стор. 231; Ф. П. Медведев. Нариси з української історичної граматики. Вид-во Харківськ. держ. ун-ту, 1964, стор. 196.

³ Б. В. Кобил'янський уважає, що двоїна «як граматична категорія в основному зникла в XIV—XV ст.». Див. його статтю «Синтаксичний зв'язок кількісних числівників *два*, *три*, *чотири* з іменниками (на матеріалі української і російської мов)»: Ж. «Мовознавство», т. XII, 1953, стор. 73.

⁴ Див.: І. Панькевич. Українські говори Підкарпатської Русі і суміжних областей, ч. I, Прага, 1938, стор. 292; Й. О. Дзензелівський. Спостереження над системою числівників говірок Закарпатської області. «Наукові зап. Ужгородського держ. ун-ту», т. XIV, 1955, стор. 10—11.

О. Селищев указав на факт витіснення форми жіночого роду числівника *дві* формою чоловічого — *два* у великопольських діалектах¹.

У грамотах засвідчено своєрідні синтаксичні конструкції, що складаються з числівника *дві* (*двѣ*) (форма колишньої двоїни для жін. і серед. р.) та іменника серед. р. наз. відм. мн.: *двѣ села* (I, 342, 458, II, 184), *двѣ озера* (I, 52), *двѣ ста* (II, 130) та ін. Такі форми і тепер зустрічаються у закарпатських говорах². Форма *двіста* характеризує сучасні буковинські говори³.

Форми двоїни у наз.-знах. відм. були, очевидно, живими формами — скалками вже зруйнованої на той час (друга пол. XV ст.) системи двоїни. Це підтверджується насамперед представленою молдавськими грамотами XV ст. новою системою відмінювання числівника *два*.

Про форми наз.-знах. відм. числівника *два* йшлося вище; у род. відм. засвідчено: *двох* сел (I, 459), от тих *двох* тръгох (I, 230, 256), у дав. відм.: *двом* селамъ (II, 222), *двом* частем (II, 93) та ін., в ор. відм.: *двома* алибо *трема* мѣсцѣма (II, 285), *двома* полѣнами (I, 334) і в місц. відм.: на *двох* яблони (II, 119) та ін. Напевне, таку ж парадигму відмінювання мав і числівник *оба*. У пам'ятках засвідчені лише деякі його форми: из *обохъ* сторон (II, 419), с *обох* сторон (II, 425), *обом* кралем (II, 423).

Ці відмінкові форми утворені, на думку С. П. Самійленка⁴, з старих займенникових основ *дѣво-*, *обо-* шляхом приєднання до них у род. відм. флексії *-х*, запозиченої з місц. відм. числівників *три*, *чотири* та займенникової відміни *тѣхъ*, *сихъ*, *нихъ*; у дав. відм. флексії *-м*, запозиченої також з форм *трѣмъ*, *тѣмъ*, *имъ* тощо у дав. відм. мн.; флексії дав.-орудн. відм. дв. *-ма* від числівника *два* в ор. відмінку.

Як показують приклади, парадигма відмінювання числівника *два* — *дві* у молдавських грамотах XV ст. уже відповідає відмінюванню цього числівника в сучасній українській загальнонародній мові. Рефлекси давніх двоїнних форм числівника *два*, відбиті в грамотах, характеризують, як уже відзначалося вище, і деякі сучасні південно-західні говори.

Давня іменна форма *дѣву* засвідчена у грамотах один раз: от тих *дву* маж (I, 167). Форма *дву*, як відомо, не набула поширення у говорах української мови і, зрозуміло, не проникла і в літературну норму. Під впливом іменного відмінювання вона стала основою непрямих відмінків числівника *два* в російській мові⁵.

У світлі поданих нами фактів щодо відмінкових форм числівника *два* — *дві* слушним, очевидно, є зауваження С. П. Бевзенка⁶ про те, що деякі дослідники історії української мови, зокрема М. Грунський і М. П. Івченко, помилково вказують на досить пізню фіксацію нових форм дав. і ор. відмінків цього числівника, наводячи приклади з пам'яток не раніших за XVII ст. Але нові форми числівника *два* — *дві*, як бачимо, вже побутують у мові українського населення XV ст.

Дані молдавських грамот не підтверджують також зауваження П. Я. Черних⁷ про те, що пам'яткам української мови до XVI ст. фор-

¹ А. М. Селищев. Славянское языкознание, т. I. Ужгород, 1941, стор. 365.

² І. Панькевич. Українські говори..., стор. 293; Й. О. Дзендзелівський. Спостереження над системою числівників..., стор. 10—12.

³ М. В. Леонова. До характеристики говірок північних районів Буковини. «Питання історії і діалектології східнослов'янських мов. Наук. зап. Чернівецьк. держ. ун-ту», т. 31, вип. 7, 1958, стор. 97.

⁴ Див. О. П. Безпалько, М. К. Бойчук та ін. Історична граматика..., стор. 316.

⁵ В. И. Борковский, П. С. Кузнецов. Историческая грамматика..., стор. 243.

⁶ С. П. Бевзенко. Исторична морфологія..., стор. 233.

⁷ П. Я. Черных. Историческая грамматика русского языка, изд. 2-е, М., 1954, стор. 219.

ма двома не була відомою. Форма двома зафіксована в одній з молдавських грамот 1462 р., тобто у другій половині XV ст.

Як бачимо, дані молдавської писемності дозволяють твердити, що всі сучасні форми числівника два існували у живій мові українського народу вже у XV ст.

Числівники три і чотири розрізнялись у давньоруській мові у наз. відм. за родами: *трьє, четыре* — чол. р. і *три, четыре* — серед. і жін. рід. На час написання наших грамот розрізнення за родами цих числівників у мові українців (на території Молдавії XV ст.) було втрачене. Так, грамоти фіксують для всіх трьох родів у наз.-знах. відм. форми цих числівників з флексією *-и*, наприклад: *три села* (II, 162, 215), *три мажи* (I, 145), *три фертали* (II, 147, 148), *чѣтири части* (II, 198), *четыри евангелисти* (II, 185), *чѣтири села* (II, 162), а також: на *три возы* (С, 18), на *три дуби* (II, 204) та ін. З інших непрямих відмінків у грамотах зустрічається паралельне вживання форм у род. відм. — *трех* (I, 510 (2 рази), *чѣтирех* (II, 216) з давньоруських форм місц. відм. *трьхъ четырьхъ*, які, за свідченням В. В. Іванова¹, уже в найдавніших давньоруських пам'ятках уживалися у формі род. відмінка, і *трих* (I, 174 (два рази) з флексією *-их*. Остання, мабуть, виникла як результат контамінації форми наз. відм. *три*, що стала тут панівною внаслідок втрати цим числівником категорії роду, і род. відм. *трех* (також *четирех*). Наше припущення про поширення форми *три* на непрямі відмінки підкріплюється і формою ор. відм., засвідченою молдавськими грамотами — *трима* (II, 292). Це, зауважимо побіжно, нова форма ор. відмінка *три* (порівн. з давньоруською — *трьми*). Флексія *-ма* з'явилася тут під впливом ор. відм. числівника двома². У дав. відм. зафіксовано форму *трем* (II, 163), яка втворювалася з давньоруської — *трьмъ*.

Отже, в порівнянні з давньоруською мовою у грамотах відбито новішу, ближчу до сучасної української мови систему відмінювання числівника *три*: він утратив категорію роду (як і числівник *чотири*), зазнав впливу форм числівника *два* тощо.

З назв. алгоритмічних чисел у молдавських грамотах цікавими є форми: по *дванадесѣтє* гроши (II, 262,), от *дванадесѣт* (II, 273) та ін., які відрізняються від давньоруських тим, що виступають уже у формі зрощення. У формі зрощення виступають і найменування десятків: *тридесѣт* (II, 144), *петдесѣт* (II, 222), *шестдесѣт* (II, 273). Великий інтерес викликає форма *двадѣцѣть* (II, 450). Тут засвідчено результат фонетичної зміни звуків у компоненті *дѣцѣть*: *десѣть* → *дѣсѣть* → *дѣцѣть*. Наведений приклад не поодинокий. У такій формі *дѣцѣть* зафіксовано у порядкувому числівнику: четвертього *надѣцѣтого* дѣна (II, 398).

Числівники з морфемою *дѣцѣть* зустрічаються і в українських грамотах, виданих В. Розовим: *двадѣцѣть* (76), *тридѣцѣть* (76) та ін.³

Отже, українські писані пам'ятки, в тім числі і молдавські грамоти, здається, дають підставу вважати, що українська народність у XV ст. послуговувалась формою *дѣцѣть* при творенні числівників від *одинадѣцѣти* до *двадѣцѣти* і *тридѣцѣть*.

У складених числівниках складові частини поєднуються без сполучника: *сто тридесѣт* злат (II, 144) і частіше за допомогою сполучного голосного: *сто и двадѣцѣть* золотых угорьскихъ (II, 450). Цікаво, що в деяких сучасних буковинських говорах у складених числівниках

¹ В. В. Іванов. Историческая грамматика русского языка, стор. 235.

² О. П. Безпалько, М. К. Бойчук та ін. Исторична граматика української мови, стор. 319.

³ В. Дем'янчук. Морфологія українських грамот XIV і першої пол. XV ст., К., 1928, стор. 29, 31.

здебільшого між назвами десятків і одиниць уставляється сполучник і¹.

Слід зазначити, що в дуже багатьох випадках писарі молдавських грамот позначають числівники буквами за прийнятою в кирилиці системою: і, ві, д, аї і т. ін., чим назажди приховали від дослідника ряд форм, їх написання і звучання. Це значно утруднює вивчення числівників у молдавській писемності, але не дає підстави їх ігнорувати, тобто не враховувати ряду цінних фактів при визначенні мовної основи грамот². Адже досліджені у цій розвідці морфологічні особливості деяких числівників дають можливість побачити корінну відмінність між числовими найменуваннями давньоруської мови і кількісними числівниками молдавських грамот. Останні мають уже притаманні їм тепер граматичні категорії, виступають у нових синтаксичних зв'язках, властивих в основному вже українській загальнонародній мові.

Ці дані молдавської писемності не можуть не суперечити висновкам тих дослідників³, які знаходять у грамотах самі тільки елементи української мови або українізми, поряд з білорусизмами, болгаризмами, полонізмами тощо.

Числівник, як і інший досліджений нами матеріал молдавських грамот, свідчить, що українська мова виступає тут не у вигляді безладної суміші окремих елементів, механічного поєднання різнорідних явищ, а як зв'язана цілість, як певна система, близька вже до сучасної української літературної мови взагалі і її південно-західних говорів зокрема.

¹ М. В. Леонова. Цит. праця, стор. 97.

² Див. Н. С. Антошин. Язык молдавских грамот XIV—XV веков. Автореферат докт. дисс. Л., 1961. У ньому немає жодного слова про числівник.

³ Див. у названій праці Н. С. Антошина, стор. 13 та ін.

З ІСТОРІЇ ВИВЧЕННЯ БЕЗСПОЛУЧНИКОВОГО СКЛАДНОГО РЕЧЕННЯ

М. М. Баженов, I. О. Кирюхіна

Аналіз безсполучникових складних речень у сучасній російській мові слід починати з історії вивчення цих речень у філологічній науці, що допоможе встановити специфіку і визначити раціональні передумови для їх класифікації.

Заслугою Ломоносова-філолога є не тільки наукове висвітлення багатьох граматичних питань (що так чи інакше розглядались і до нього), а й постановка таких граматичних проблем, над розв'язуванням яких працювали потім його найближчі учні й послідовники.

Ніяких відомостей про безсполучникове складне речення «Российская грамматика» не має. Це зрозуміло, бо детальний розгляд речення не є, на думку Ломоносова, об'єктом вивчення граматики.

Зовсім іншу картину бачимо в давніших філологічних працях Ломоносова — «Кратком руководстве и риторике» (1744 р.) і «Кратком руководстве к красноречию» (1748 р.). Тут вже знаходимо більше теоретичних даних про речення, яке Ломоносов називає періодом, і детальний аналіз типів періодів (речень). Саме в цих працях є прямі чи побічні вказівки й на безсполучникові складні речення. Суть цих вказівок полягає в тому, що «складні ідеї» («міркування» в розумінні судження), утворені з двох або більше простих ідей, словесно чи письмово сповіщаються реченнями (§ 34)¹. Періоди, твердить Ломоносов, іноді бувають «дуже великі», в інших випадках «речь состоит из весьма коротких и по большей части одночленных периодов, в которые могут переменены быть долгие чрез **отъятие союзов**» (підкресл. наше. — *Автори*). Такі періоди Ломоносов називає відривними (§ 44)². Один з наведених Ломоносовим прикладів — перша строфа первісної редакції оди на день тезоіменитства великого князя Петра Федоровича (1743 р.) — свідчить про те, що складним Ломоносов вважає і безсполучникове речення, співвідносно із сполучниковим сурядним.

Явно оціночний характер способів сполучання частин періоду (тобто окремих речень) мають заключні параграфи «Краткого руководства к красноречию», де зазначено, що періоди «большее великолепие и силу имеют, ежели союзы выкинуты будут, которых миновать можно» (§ 324, стор. 376). При цьому Ломоносов, як про це свідчить наступний пара-

¹ М. В. Ломоносов. Краткое руководство к красноречию. Полн. собр. соч., т. 7. Изд. АН СССР, 1952, стор. 117.

² Там же, стор. 124.

граф його риторики, надає переваги безсполучниковому зв'язкові речень, бо «слово» (мова) «важнее и великопнее бывает, чем в нем союзов меньше» (§ 325). Важлива ломоносовська думка й про те, що в об'єднуванні речень, тобто в конструюванні їх, першорядне місце належить не сполучникам, а смисловим відношенням об'єднаних частин («союзы сами собой найдутся» — § 45).

Таким чином, у Ломоносова немає суцільного викладення теорії ні складного речення взагалі, ні безсполучникового зокрема. Проте окремі висловлювання та ілюстрації дають підставу зробити висновок, що Ломоносов визнає наявність у мові, говорячи сучасними термінами, сполучникових і безсполучникових складносурядних та складнопідрядних речень, надає переваги безсполучниковому зв'язкові.

Усі граматика ломоносовського періоду (до появи граматики А. Х. Востокова і посібників Н. І. Греча) під впливом граматичної концепції М. В. Ломоносова синтаксичним розділам виділяли скромне місце. Оскільки граматичні праці кінця XVIII—початку XIX ст. багато в чому повторюють Ломоносова, а наявні відхилення не принципові, то немає потреби в докладному аналізі цих праць. Наведемо лише окремі висловлювання деяких авторів.

Так, у «Письмовнике» Н. Курганова (1788 р.), як і в працях Ломоносова, дано поняття про просте і складне речення, указані ті ж, що й у Ломоносова, засоби, за допомогою яких створюється «складна мова» (до займенників, дієприслівників, сполучників додані дієприкметники й прислівники), але досить чіткого аналізу й розмежування типів складних речень Курганов не дає.

Ціннішими з граматичної точки зору взагалі і з синтаксичної зокрема є «Краткие правила российской грамматики» (з 1771 р. 8 вид.) і особливо рукописна «Российская грамматика» (1783—1788) професора Московського університету А. А. Барсова (1730—1794). Новим проти Ломоносова у синтаксичному вченні Барсова є те, що він за головний об'єкт вивчення синтаксису вважає не тільки словосполуки, але й речення. За Барсовим, синтаксис — це «наставление о соединении и связывании нескольких слов или целых речей»¹. Уперше в російській граматичній науці в синтаксисі Барсова з'являється термін «складне речення». Щодо безсполучникових речень синтаксична частина граматики Барсова не подає ніяких відомостей, хоч та увага, яку Барсов приділяє складному реченню, і аспекти вивчення останнього, є, безумовно, кроком уперед у порівнянні з попередніми граматичними дослідженнями.

Кінець XVIII і особливо перші два десятиліття XIX ст. в мовознавстві характеризуються захопленням ідеями загальної, універсальної граматики, у зв'язку з чим і на російському ґрунті з'являються відповідні посібники А. Нікольського, Н. Язвицького, І. Орнатовського, Л. П. Якоба та деякі інші.

Серед названих авторів слід окремо виділити А. Нікольського з його «Основаниями российской словесности», бо саме в цьому посібнику, на якому позначився вплив ідей і універсальної граматики, і Ломоносова, вперше в розділі «О фигурах вообще и о фигурах речений» згадується про безсполучниковість як про можливий спосіб зв'язку слів. «Бессоюзие, — пише Нікольський, — есть опущение соединительных частиц, требуемых по смыслу логическому для связи понятий»².

¹ Цит. за кн.: В. В. Виноградов. Из истории изучения русского синтаксиса. Изд-во МГУ, 1958, стор. 52.

² А. Никольский. Основание российской словесности. Третье изд., СПб., 1814, стор. 27.

Дуже багато нечіткостей при викладенні синтаксису складного речення знаходимо в «Краткой русской грамматике» Н. І. Греча (перше вид., 1827 р.; цитати наводяться за II вид., 1860 р.). Складним, на думку Греча, вважається таке речення, яке має в собі кілька дієслів, причому, судячи з прикладів, сюди належать також складнопідрядні речення (Мой друг, которого вы часто у меня видали, уехал в Москву), і речення з однорідними присудками і підметами (Спарта и Афины процветали и славились) — § 130, стор. 79. Таке розуміння складного речення де-що відводить від усталеної на той час традиції.

У синтаксичній частині граматики Греча («Словосочинение») ніяких вказівок на безсполучникові складні речення немає. А в розділі «О правописании» (IV частина), яка включає і розділові знаки, зазначено, що двокрапка вживається «пред присовокуплением предложений, заключающих в себе уподобление, причину, пояснение и пр.» (§ 249, стор. 144). Це положення підтверджується прикладами. Однак цієї згадки недосить для того, щоб говорити про виділення Гречем безсполучникових речень як особливого типу складних. Тим більше, що «Практические уроки русской грамматики» (СПб, 1832, стор. 345), в яких спеціально викладено питання правопису і пунктуації, не відзначають навіть і такого випадку вживання двокрапки (вказана лише двокрапка при прямій мові)¹.

«Краткая русская грамматика» Греча, побудована на формально-логічних основах з використанням для наочності виключно книжної мови, різко протистоїть граматичній системі О. Х. Востокова і в методах досліджування, і в практичному матеріалі. І хоч синтаксична частина «Сокращенной русской грамматики» О. Х. Востокова (вид. 12, СПб, 1863) невелика, проте факти живої російської мови, очевидно, не дозволяють йому обійти питання про способи поєднання простих речень у складні. Таке поєднання, на його думку, може здійснюватися за допомогою сполучників (§ 103) або безсполучниково, за змістом (§ 106). «Когда речь состоит из кратких предложений, — пише Востоков, — зависящих по смыслу одно от другого, но не соединенных союзами, тогда называется отрывистою речью, напр., *время драгоценно, ничем его не замените; оно скоро проходит; худо не беречь его; употребляют во зло еще того хуже*» (§ 106, стор. 74)². Таким чином, хоч у Востокова немає сучасного терміну «безсполучникове складне речення», але поняття про нього, безумовно, існує.

Філологічні праці К. С. Аксакова ніяких відомостей про безсполучникове складне речення не дають.

«Опыт общесравнительной грамматики русского языка» І. І. Давидова, що поглибив учення про види складного речення і про способи поєднання його частин, розглядає безсполучниковість як одну з граматичних фігур складного речення (пор. з А. Нікольським). Зіставлення цього явища з протилежним — багатсполучниковістю — робить характеристику безсполучникових речень переконливішою³.

У буслаєвській «Исторической грамматике русского языка» (I вид., 1853 р.) складне речення вперше стає об'єктом вивчення в самостійному розділі синтаксичної частини (з граматики Барсова складне речення стає об'єктом вивчення синтаксису взагалі) з суворим розмежуванням

¹ Практические уроки русской грамматики, изд. Н. Гречем. СПб, 1832, стор. 336.

² Той же приклад раніше був наведений А. Нікольським у його «Основаниях российской словесности». О. Востоков вніс у нього редакційні зміни.

³ Детальний виклад «Опыта общесравнительной грамматики русского языка» див. у роботі В. В. Виноградова «Из истории изучения русского синтаксиса», стор. 203—222.

двох різновидів складного речення: «А. Подчинение одного предложения» і «Б. Сочинение предложений равносильных». Конкретний аналіз складного речення, зроблений Буслаєвим, стосується, на жаль, тільки сполучникових речень.

Відомо, що 60—70 рр. XIX ст. у мовознавстві характеризуються посиленням шуканням ученими-граматистами і вчителями-практиками нових підстав для висвітлення основних синтаксичних категорій, бо принципи логіко-граматичного вивчення мови вже не задовольняють дослідників.

Показовий з цього погляду ряд статей П. Беляєвського, в яких викладалися «разногласия» і «разноречия» в изучении и освещении системы русского синтаксиса»¹.

Перегляд загальних питань побудови граматики, обговорення конкретних синтаксичних категорій, посилений інтерес до писемно-літературної і говірної мови того часу, цілком природно, знайшли своє відображення в окремих статтях і учбових посібниках, що з'являлися в той період. Але складне речення, його структура й види і далі залишаються недостатньо розробленими, а в багатьох випадках і неясними.

У зв'язку з підвищеною увагою до вивчення будови усної народної мови безсполучникові конструкції, що виникли саме в говірній мові, не могли лишитися поза увагою дослідників. Прикладом такого роду є «Синтаксис русских пословиц» П. Глаголевського (СПб, 1873).

О. О. Потебня, який приділяв досить уваги питанням становлення речення взагалі і шляхам розвитку складнопідрядних речень зокрема, з проблеми сполучниковості висловлюється побічно. Так, розглядаючи часи дієслова і їх взаємозаміну, що в даному випадку і становить предмет дослідження. Потебня указує також на можливість і безсполучникового поєднання таких дієслів, наводячи серед прикладів і речення, що викликають його інтерес з точки зору основної теми — відношення часів дієслова. Ось один з наведених ним прикладів з тлумаченням, що стосується усієї серії:

«Пнет ногой во двери железные,
Изломал все пробои булатные.

Обозначенные в них действия разделяются на предшествующие во времени и последующие, — говорит дослідник. — Отношение первых ко вторым есть отношение, зависящее от обстоятельств в главном, и может вовсе не обозначаться союзом и тем не менее оставаться совершенно явственным... единственно благодаря различию их времени»².

Можна було б не згадувати «Лекції» з порівняльного мовознавства Ф. Ф. Фортунатова, коли б у розділі «Сочетание предложений, де дано визначення складного речення і вказані можливі види відношень між його частинами (сурядність і підрядність), не було висловлення про те, що «сочинение предложений может оставаться вовсе не обозначенным особым словом...»³. Під особливим словом мається на увазі сполучник або сполучне слово. Треба звернути увагу і на такий момент: можливість безсполучникового зв'язку відмічається Фортунатовим тільки щодо речень сурядних (у сучасному розумінні), тим часом як підрядність, за Фортунатовим, позначається за допомогою сполучників (мабуть, ви-

¹ П. Беляевський. Заметки о разногласии преподавателей языков. «Фил. зап.», 1867, год шестой, вып. V.

Что замедляет в гимназиях успех языкоизучения? ЖМНП, 1868, сентябрь.

О некоторых спорных вопросах русской грамматики. О пояснительных предложениях. ЖМНП, 1869, февраль.

² А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике, т. IV, М.—Л., 1941, стор. 111.

³ Ф. Ф. Фортунатов. Избранные труды, т. 1, М., 1956, стор. 189.

ключно). Усе ж визнання Фортунатовим можливості поєднування речень без сполучників становить велику цінність, тим більше, що розгляд безсполучникового способу поєднування речень в аспекті сурядності робить його прихильником тієї точки зору, згідно з якою певні типи безсполучникових складних речень співвідносяться з складносурядними. Проте в тому, що Фортунатов не поширює такого розуміння на складнопідрядні речення, виявляється і його певна непослідовність.

У синтаксичних працях Д. Н. Овсяннико-Куликовського поняття про складне речення значно ближче до сучасного, ніж у інших синтаксистів його часу. Під складним реченням він розуміє «соединение двух или более предложений, составляющих одно синтаксическое целое»¹. При цьому складними вважаються складносурядні і складнопідрядні з сполучниками і сполучними словами. Про безсполучникове поєднування речень в одну синтаксичну цілість у «Синтаксисе русского языка» Овсяннико-Куликовський не згадує, тим часом як у «Практическом курсе современного русского языка», написаному ним у співавторстві з П. Н. Сакуліним, відомості про складне речення доповнені вказівкою на безсполучниковий зв'язок речень. І у Овсяннико-Куликовського ми знаходимо те ж розуміння безсполучникового зв'язку речень, яке спостерігали також у Фортунатова.

Слід зазначити, що думка про безсполучниковий зв'язок частин складносурядного речення проводиться в ті роки й іншими авторами практичних курсів російської мови (підручників і учбових посібників).

Так, проф. Н. К. Кульман в «Элементарно-практической грамматике русского языка» (Синтаксис, СПб, 1913), чітко розрізняючи зв'язок речень за способом підрядності і за способом сурядності, до параграфа про складносурядне речення дає таку примітку: «Сочинение может быть и без союзов, напр.: «В синем небе звезды блещут, в синем море волны хлещут, туча по небу идет, бочка по морю плывет»².

Підбиваючи підсумки вивчення складного речення взагалі і безсполучникового зокрема в російській філологічній науці з середини XVIII до початку XX століття включно, можна зробити такий висновок. Загальний стан розвитку російської граматичної науки, особливо синтаксису, пояснює те, що безсполучникові речення не стали за цих років об'єктом спеціального вивчення, хоч уже в ломоносівській граматиці є висловлювання про те, що в мові можливий і безсполучниковий спосіб зв'язку (речень, судячи з прикладів), причому саме безсполучниковим конструкціям Ломоносов віддає перевагу над сполучниковими.

¹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Синтаксис русского языка. СПб, изд. Жуковского, стор. 296.

² Н. К. Кульман. Элементарно-практическая грамматика русского языка. Синтаксис. СПб, 1913, стор. 25 (§ 20).

МАЙСТЕРНІСТЬ ОПОВІДАЧА В «МИСЛИВСЬКИХ УСМІШКАХ» ОСТАПА ВИШНІ

Л. А. Лисиченко

Велику роль у «Мисливських усмішках» відіграє пейзаж, сповнений пристрасної любові до природи рідного краю. Саме в пейзажах, описах рослин, тварин, птахів, звуків природи відбивається поетичний хист Остапа Вишні. Майстерність письменника виражається навіть у зовнішньому розташуванні тексту: кожна деталь опису становить окремий абзац, який часто складається з одного простого, нерідко неповного речення. У кінці такого абзаца ставляться крапки, які вимагають певної паузи при читанні, під час якої в уяві читача виникають асоціації з аналогічними подіями, пережитими самим читачем чи слухачем, асоціації, що їх майстерно викликав автор одним словом чи реченням:

Ви — кулі земної володар...

Сіріє...

— Фіть-фіть-фіть! — прорізало повітря чиря...

— Бббабах!

Перший постріл!

Полювання відкрито! (стор. 16)¹.

Таке розміщення тексту є однією з особливостей оповіди в «Мисливських усмішках», воно в поєднанні з крапками в кінці кожного рядка сприяє передачі тривалості дії в часі. «Ви — кулі земної володар»...—крапки, що вказують на уповільнення темпу, надають реченню особливої значимості. У наступних реченнях крапки вказують на інтервал у часі між звуками і подіями: більші інтервали підкреслюються перенесенням речення, що змальовує наступну подію, на новий рядок, для меншого відрізка часу досить крапок після попереднього речення. Саме так можна пояснити синтаксичну структуру й пунктуаційне оформлення такого уривка:

Покотилася зоря... Булькнув у воду водяний шур...

Закахкало спросоння криження...

Пискнула очеретянка... Десь далеко загув паровик... (стор. 15).

Між явищами, про які сказано в одному абзаці (хоч у кінці кожного речення стоять крапки), інтервал у часі повинен бути менший, ніж між тими явищами, про які говориться в наступному абзаці.

Така побудова розповіді властива майже всім творам Остапа Вишні мисливського циклу. Розгляньмо для прикладу хоч опис засідів у оповіданні «Заець»:

¹ Тут і далі приклади подаються за виданням: Остап Вишня. Мисливські усмішки. Держлітвидав України, К., 1958.

Засідаєте біля величезного колгоспного ожереду соломи...
 Ніч темна бадьора.
 На небі,— над ожередом,— зорі, на землі, під ожередом,—
 зайці.

Сіли, закутались.

— Ну, налітайте, которі тут зайці е!

Тихо-тихо.

Аж ось десь аж із сусіднього села:

— «Котила-а-а-ася»...

І тихо.

Ще щільніше закутуєтесь у кожуха...

Замислюєтесь...

Мимоволі із грудей:

Ой, зійди, зійди, ясен місяцю,

Як млинове коло...

І знову тихо.

Голова на солону хилиться, хилиться, хилиться...

Під кожухом тепло-тепло...

І на серці тепло-тепло... (стор. 63).

Кожне речення, навіть таке, що зв'язане з попереднім єднальним сполучником, автор починає з нового рядка («І тихо.» «І знову тихо.» «І на серці тепло-тепло»). Таке розташування рядків у гуморесках не випадковий зовнішній прийом, а продуманий засіб поглиблення змісту кожного слова, кожного речення. Для того, щоб наситити кожне слово максимальним змістом, письменник використовує не тільки всі можливості лексичного значення слів, а й синтаксис цілого контексту, навіть пунктуацію.

Цій же меті (поглибленню змісту кожного слова) служить і такий авторський прийом, як винесення в окремий рядок так званого видільного речення, яке граматично є ніби розгорнутим членом попереднього речення. Такі конструкції, коли автор виділяє в окреме речення якусь групу членів речення, досить поширені в художній літературі. Новаторство Остапа Вишні полягає в тому, що він такого роду синтаксичні одиниці, як і окремі речення, виділив у окремий рядок-абзац.

Чудесна пташка.

Сиренька, з чорненькими на пір'ячку крапочками.

Мініатюрна курочка.

Виділення слів в окремий рядок підкреслює вагомість описуваної ознаки і разом з тим позбавляє письменника необхідності конструювати для цього повне речення, що неминуче призвело б до повторень і потребувало б зайвих допоміжних лексичних засобів, які нічого нового в художній опис не внесуть.

У пейзажах і описах, як видно навіть з небагатьох наведених вище прикладів, письменник звертається здебільшого до номінативних і безособових речень, які одночасно відзначаються граматичною повнотою і певним лаконізмом. Така повнота у поєднанні з характерною будовою тексту спричиняється до уповільнення розповіді, що відповідає статичним описам.

Коли ж авторові треба показати розгортання подій, напружений стан або дію, швидкі й несподівані повороти у перипетіях самого процесу полювання, він при тій же будові рядка вживає зовсім інші типи простих речень: переважають неповні речення, слова-речення, які лише натякають на дію. У швидкому вихорі подій письменник ніби не встигає докладно й повно охарактеризувати все, що бачить, і тому обмежується тільки деталями, уривками речень, неповними реченнями, вигука-

ми, зміст яких доповнюється широким контекстом: «Він—бах! Заець—беркуць! Підбігає, а там такий на записці заячий докір!» (стор. 15).

Щоб передати динаміку рухів, звуків, Остап Вишня часто вживає лексеми, які в граматиках розглядаються як особливі присудкові слова, що «крім раптовості дії (значення якої їм часто дійсно властиве), виражають і певне часове значення, а саме: завжди відносяться до минулого, тобто вони означають раптову дію в минулому»¹, а також вигуків дієслова і вигуки. Всі ці слова відзначаються експресивністю, і письменник повною мірою використовує цю їх властивість:

Харашо і приємно...

І раптом:

— Бб-ба-бах! (стор. 18).

Перенесення одного члена речення на окремий рядок («І раптом»...) передає швидко зміну подій між попереднім тривалим станом спокою, що формально передається крапками, і раптовим звуком. Такий розподіл речення в рядках допомагає при читанні інтонаційно вірно відтворити раптовість пострілу: після двокрапки при читанні тут треба зробити помітну паузу, а перед двокрапкою інтонація не спадає, як при попереджувальному ритмо-мелодичному малюнку, а піднесена, висхідна. Якби автор висловив цю думку в одному абзаці, використовуючи повне речення і відмовившись від вигука, постріл, звичайно, пролунав би, але в такому описі втратилось би відчуття тривалості в часі, а також несподіваність пострілу, оскільки дія виражалась би тільки лексично (прислівником «раптом»); зникло б також і враження від самого короткого пострілу. У Остапа Вишні ж раптовість передається не лише лексично, а й різким переходом від паузи до схвильованого уривчастого викладу, коли ремаркою до громоподібного «бах» є єдиний другорядний член речення, який тільки підкреслює короткий гучний постріл.

Нерідко для відтворення напруженої дії, швидкої зміни подій письменник оформляє як прості речення і розділяє на різні рядки речення, що перебувають у більш тісному зв'язку між собою, ніж звичайна сурядність:

Єсть! Он! За терном!

Я стрибаю за терен...

Крутиться Докучай і смикає лівою ногою (стор. 24).

Другий і третій рядок є, власне, безсполучниковим складним реченням, але автор розділяє його на два простих, які виносить на окремі рядки, щоб після тривалішої паузи в кінці абзаца наслідок виявився ще більш несподіваним.

Отже, як бачимо, творам Остапа Вишні властива довершена архітектоніка. Розташування рядків у нього не випадкове, як не випадкове воно в поезії. Але якщо в поезії структура рядка визначається вимогами версифікації, то в оповіданнях нашого видатного гумориста будова рядка і синтаксичне оформлення тексту цілком залежать від змісту.

¹ А. А. Шахматов. Синтаксис русского языка, вып. 2, стор. 57.

«ПОБАЧЕННЯ» ТУРГЕНЄВА І «ЄГЕР» ЧЕХОВА (спроба стилістичного аналізу)

Л. Г. Розвадовська

У літературній спадщині Чехова є твір, який являє собою своєрідне повторення оповідання Тургенєва «Побачення». Це «Єгер»¹.

У відомому листі (березень 1886 р.), з яким прийнято пов'язувати знаменні зміни в розвитку чеховського таланту, Григорович писав про «Єгеря» так: «З рік тому я випадково прочитав у «Петербурзькій газеті» Ваше оповідання... мене вразили в ньому риси особливої своєрідності, а головне — надзвичайна вірність, правдивість у зображенні дійових осіб, а також в описі природи»².

Уже перше, побіжне читання тургенєвського «Побачення» і чеховського «Єгеря» виявляє велику подібність сюжетів, героїв, соціальної тональності, композиції: осіннього дня в березовому гаю («Побачення»); літнього дня на дорозі, біля краю січі («Єгер») відбувається побачення; героїня ніжно кохає, герой не любить; у ході діалога з'ясується їх минуле і майбутнє; герої і в «Побаченні» і в «Єгері» — люди, які відірвалися від селянського побуту, «балованні», живуть у панів, носять одяг з панського плеча, героїні — селянки; герої переконані, що вони «понимающие» і «культурные»; героїні — несміливі та тихі; композиція «Побачення» (подаємо схематично): пейзаж, опис героїні, опис героя, зустріч, діалог, розлучення, пейзаж; композиція «Єгеря»: пейзаж, опис героя, опис героїні, зустріч, діалог, розлучення.

Ще разючіший збіг у деталях.

У «Побаченні»: — К чому я все это тебе говорю? Ведь ты этого понятия не можешь. — Отчего же, Виктор Александрович? Я поняла, я все поняла.

В «Єгері»: — Ты баба, не понимаешь, а это понимать надо.

— Я понимаю, Егор Власыч.

У «Побаченні»: — Нам с барином нельзя здесь оставаться; теперь скоро зима, а в деревне зимою просто скверность. То ли дело в Петербурге. Дома какие, улицы, образование — просто удивление (говорит герой оповідання).

В «Єгері»: — Мне чтобы и кровать была, и чай хороший, и разговоры деликатные... чтобы все степени мне были, а у тебя там на деревне беднота, копоть... Я и дня не выживу.

¹ Питання про те, чи це «повторення» свідомо виконане за законом контрасту чи випадкове, залишається спірним.

² Цитуємо за кн. Н. И. Гитович, *Летопись жизни и творчества А. П. Чехова*. ГИХЛ, 1955, стор. 128.

Обидва герої сердяться, що баби починають плакати, баби ж запевняють: одна, що не плаче, друга, що не буде плакати. Навіть жест — рух руки, яким обидва герої знімають головні убори і пригладжують волосся — однаковий; однакові і головні убори — картузи, очевидно, подаровані кимось із щедрих панів.

І в той же час — все в «Побаченні» і «Єгері» різне: два способи сприйняття світу, два письменницькі характери, дві стилістичні системи — тургеневська і чеховська. Які ж характерні властивості цих систем?

Звернімося до фактів.

Важливе місце в обох оповіданнях посідає пейзаж — у Тургенева добросовісно, детально й неквапливо **описаний сотнями** слів (690), у Чехова по-репортерськи лаконічний, скромно розміщений у 89 словах. Перший створений пером письменника, який зник все «роз'яснювати», другий — пензлем живописця, що знає силу локальної колірної плями. У «Побаченні» увага письменника зосереджується на багатьох, іноді дрібних деталях. Колір пейзажу реалізується в «Побаченні» численними кольоровими епітетами, які з великою точністю відтворюють барвисте сплетіння фарб природи. Звертає на себе увагу кількість кольорових епітетів, виражених складними прикметниками, які позначають не чистий колір, а його відтінки. За допомогою різноманітних уточнень, інколи примхливих, детально відтворюється мінливий колір білих стовбурів берези — то блискучих, як білий шовк, то білих, без блиску, білих як сніг, що тільки-но випав, якого ще не торкнулись холодні промені зимового сонця.

Палітра Чехова незрівняно простіша — тільки зелене й жовте: «Направо *зеленеє* сеча, наліво, до самого горизонту, тягнеться *золотисте* море поспевшей ржи».

Чехов не малює картини природи, він прагне відтворити її стан, те, що становить саму суть її життя. Пейзаж оповідання Чехова майже позбавлений описово-оціночного елемента і реалізується, головним чином, у дієслові і в словах категорії стану. Знаменно, що колір називається в «Єгері» не стільки прикметником, скільки дієсловом і дієслівними формами, тобто тлумачиться, як ознака не статична, а вироблювана предметом: *зеленеє* сеча, *выжжена солнцем* трава... *уже не зеленеть* ей.

У «Побаченні» природа і герої не зливаються. У загальній композиції оповідання пейзаж становить початок і кінець. Діалог героїв не переривається пейзажем. У кращому випадку можна говорити лише про наявність символічних паралелей: береза — героїня, пихата осика — герой.

«Єгер», як і «Побачення», відкривається пейзажем. На фоні, точніше — з глибини пейзажу виступає людина. І далі, в ході розповіді, перебиваючи діалог, вступаючи в авторський текст і зливаючись, звучать теми природи і людини, втілюючись у семантично злитих, повторюваних рядах слів, пов'язаних з поняттям спеки і тиші: «Кругом *тихо*, *ни звука*... Все живое попряталось *от зноя*... — Егор Власыч! — слышит вдруг охотник *тихий* голос... Пелагея садится поодаль, *на припеке*... Егор вздыхает и вытирает рукой *красный* лоб... Опять *молчание*. С жготой полосы несетя *тихая* песня, которая обрывается в самом начале. *Жарко* петь».

Показовий у цьому відношенні кінець оповідання: егер віддаляється прямою, як натягнутий ремінь, дорогою, червоний колір його сорочки зливається з темним кольором брюк, видно тільки картузик, але раптом «Егор круто поворачивает направо в сечу и картузик исче-

зает в зелени» — єгер повертається до стихії, з якої вийшов, ніби розчиняється в ній.

Ще суттєвіше відмінності письменницьких почерків Тургенева і Чехова виявляються в способах описання героїв, зокрема психологічних характеристик, в тому, як трактується особа і право автора.

«Побачення» написано від першої особи, воно «підглянуто» автором: у кінці його автор сам стає активним учасником подій («...я не вдержал и бросился к ней... она со слабым криком поднялась и исчезла за деревьями... Я постоял, поднял пучок васильков и вышел из роши в поле...»). Присутність автора багаторазово підкреслена повторенням займенника *я* (понад 20 разів!). Картини споглядуваної ним природи супроводяться суб'єктивними оцінками, висловленими надто прямолінійно: «Я, признаюсь, не слишком люблю это дерево — осину... не люблю я вечное качание ее круглых неопрятных листьев... Она бывает хороша только в иные летние вечера... Но вообще я не люблю этого дерева...». Все в цьому уривку свідчить про бажання автора прищепити читачеві його, авторський спосіб бачення світу: повторення *не люблю* — нагнітання негативної емоції, що стоїть за цим словом; «*круглые, неопрятные листья*» (*круглі* в даному випадку точно асоціюються з *дурні*); до краю звужене обмежувальною часткою *только* і займенником *иные* в значенні *некоторые* визнання того, що й осика «бывает хороша».

Ще різучіше це «необ'єктивно-авторське» начало помітно в описах героїв (Л. Толстой відзначав «невміння» Тургенева приховувати своє ставлення до героїв).

Уже перша поява героя викликає авторську репліку: «...он не произвел на меня приятного впечатления». І далі, детально описуючи обличчя, одяг, жести, голос героя, Тургенев демонструє роздратування і злість майже особистого характеру: «Его одежда *изобличала притязание* на вкус и щегольскую небрежность». Іронія, неприязнь, зла насмішка посилюються в міру того, як деталь за деталлю відтворюється колір, «цветовая гамма» героя: пальто бронзового кольору, білі комірці, розовий галстучок з ліловими кінчиками, оксамитовий чорний картуз із золотим галуном, червоні пальці, прикрашені срібними і золотими колючками з незабудками із бірюзи... — Це шарж. Абсолютно однозначні в плані семантичному і емоціональному епітети, які характеризують героя: «избалованный камердинер», «лицо, его... нахальное», «грубоватые черты», «крошечные молочно-серые глазки», «тупой нос».

Діалог героїв час від часу переривається авторськими ремарками, в яких відверто звучить роздратованість і осуд героя:

— Давно ты здесь?.. — Давно-с, Виктор Александрович, — проговорила она... — А! (Он снял картуз, величественно провел рукою по густым, туго завитым волосам, начинавшимся почти у самых бровей, и, с достоинством посмотрев кругом, прикрыл опять свою драгоценную голову).

Взятий у дужки авторський текст — блискучий зразок гри прямими й переносними значеннями слів, навмисного їх зіставлення, старий, випробуваний спосіб дискредитації шляхом перебільшено-позитивних оцінок. Герой «величественно» торкає рукою туго завите волосся (а обличчя — нахабне, ніс — тупий, очі — малюсінькі, пальці — коряві, лоба немає — волосся починається біля самих брів і завите туго), він дивиться з гідністю (гідність обертається індічакою пихатістю, дурістю, грубістю); він прикриває (не просто одягає свій дурацький картуз, а обережним рухом прикриває) свою дорожочинну голову (епітет «драгоценную» не потребує коментарів).

Настільки ж необ'єктивний і настільки ж, — дозволимо собі сказати це, — невитриманий Тургенев в описанні героїні. Акулина подобається письменнику, він милується нею: «Она была очень недурна собою». Далше підсилення позитивної емоції — у зв'язку з обрисом героїні — досягається введенням багатьох оціночно-характеристичних епітетів і зіставлень: «густые волосы... прекрасного пепельного цвета тщательно причесаны», «лоб — белый, как слоновая кость», «загар — золотой», «ресницы — длинные», «глаза — большие, светлые, пугливые, как у лани», «тонкая кожа», «тонкие, высокие брови» (слово «тонкая» неминуче свідчить і про «нематеріальну», духовну досконалість героїні). Рухи Акулини, зміна її настрою, перехід від радості до горя — явно ускладнені: «...послышались, наконец, решительные... шаги... Она выпрямилась и как будто оробела, ее внимательный взор задрожал, зажегся ожиданием... Она взгляделась, вспыхнула вдруг, радостно и счастливо улыбнулась, хотела встать и тотчас опять поникла вся, побледнела, смутилась и... подняла трепещущий, молящий взгляд на пришедшего человека...». Миготіння дієслів, уточнюваних прислівниками, вишукані й патетичні епітети (*трепещущий, молящий* взгляд, *внимательный* взор) покликані втілити найтонші нюанси душевного стану героїні (скажемо ще — надто тонкі, щоб можна було вірити в них!). У своєму милуванні героїнею Тургенев часто сентиментальний у прямому смислі цього слова. Чотири рази називає він Акулину не Акулиною, а «бедной девушкой» і «бедняжкой»; опис героїні густо оздоблений зменшувально-пестливими формами слів. Та ж сентиментально-солодкувата нота звучить у репліках Акулини.

«Хоть бы доброе словечко мне сказали на прощанье», — говорить вона своєму невірному коханцеві. «Словечко» це буде повторено нею ще п'ять разів у контекстах, все більш емоціональних: «Хоть бы словечко мне сказали, горемычной сиротинушке» (мольба про «словечко» підсилюється традиційно-фольклорною «горемычной сиротинушкой»); «Вот вы едете, и хоть бы словечко... хоть бы словечко», «Я ничего... ничего не хочу, — отвечала она..., едва осмеливаясь простирать к нему трепещущие руки, — а так, хоть бы словечко на прощанье»; «А он хоть бы словечко... хоть бы одно... Дескать Акулина, дескать я...».

Підкреслена неповнота синтаксичної форми, нервові обривання речень, повторення слів, іноді випадкових, не найгольніших (дескать, Акулина, дескать я...), перебільшена емоціональність «трепещущих рук», які «простирают» і «надрывающих грудь рыданий», якими закінчується побачення — все це вже екзальтація.

Чехов керується іншим принципом: він послідовно утримується від авторської емоціональної реакції на зображуване.

Т. Л. Щепкіна-Куперник пише у своїх спогадах про Чехова: «Якось, пам'ятаю, з приводу однієї моєї повісті він (Чехов) сказав мені: — Все добре, художньо. Але ось, наприклад, у вас сказано: «І вона готова була дякувати долі, бідна дівчинка, за випробування, послане їй». А потрібно, щоб читач, прочитавши, ...сам сказав би «Бідна дівчинка»... Або у вас: «Зворушливо було бачити цю картину». А потрібно, щоб читач сам сказав би: «Яка зворушлива картина». Взагалі, любіть своїх героїв, але ніколи не говоріть про це вголос»¹.

Автор «Єгеря» нічим не виявляє своєї присутності. Його просто немає, відсутні будь-які й прямі вказівки на особу, стан, оцінку автора. Розповідь ведеться у формі теперішнього часу (на відміну від «Побачення», «витриманого» в минулому часі, що обов'язково передбачає опо-

¹ «Чехов в воспоминаниях современников». ГИХЛ, 1952, стор. 282.

відача). Жоден з героїв не користується особливою прихильністю письменника, більше того, і в герої і в героїні по-земному просто переплітається добре й погане. Про Пелагею сказано: «бледнолицая баба лет тридцати, с серпом в руке», «работница, лапотница, в грязи живет» (Акулина жодного разу не названа «девкой», а тільки «девушкой»). Чехов аж ніяк не приховує того, що щаслива побаченням з чоловіком «*Пелагея смеется, как дуручка*, и глядит вверх на лицо Егора...». Зменшувальне «дуручка» — не лайка, але й не свідчить про тонку духовну організацію Пелагеї.

Герой — так би мовити кривдник, «балованный», «гулящий» — «высокий, узкоплечий, худой»; ніщо в його описі не говорить про фізичне здоров'я, так щедро подароване тургеневському «балованному» камердинеру; в Егора — «красивая, белокурая голова». Нарешті, він «вольный человек», «артист»:

— Не степенное ваше дело, Егор Власыч... Для людей это баловство, а у вас, словно как бы ремесло...

— Не понимаешь ты, глупая,— говорит Егор, *мечтательно* глядя на небо.— Ты отродясь не понимала, и век тебе не понять, что я за человек...

Слово «мечтательно» змушує нас вірити Єгору, вірити тому, що Пелагеї, дійсно, не зрозуміти, що він за людина; воно примушує думати, що незважаючи на те, що Егор погано обійшовся з жінкою, не жаліє, не любить і, розлучаючись, тиче їй старий потріпаний карбованець,— він ні в чому не винен, вірніше — не він винен.

І ще одна деталь свідчить про те, що Егор — мрійник, а не добувач, хоч і мисливець: в ягдташі його лежить «скомканный петух-тетерев», *скомканный* — отже недбало кинутий, що не має цінності, вже непотрібний.

Надзвичайно цікаво те, що один і той же мотив — різнокольоровий костюм героя у Тургенева — привід для злого гротеску, у Чехова — просто яскрава колірна пляма на фоні із зеленого і жовтого. Страхітливий, чорний з золотом картуз тургеневського героя трансформується в чеховському оповіданні в «белый жокейский картузик» — забавний, смішний, але не страшний. Більше того, в кінці оповідання зменшувально-пестливий суфікс — *ик* в слові *картузик* набуває прямого свого значення, ласкового, сумного: «...Пелагея поднимается на цыпочки, чтобы хоть еще раз увидеть белый картузик».

Чехов знав, що загальні місця, банальність, натяжки та інші небезпеки більше всього підстерігають письменника в моменти описування сильних і глибоких почуттів. Тому такі суворі й такі бідні традиційно-емоціональними категоріями ті сторінки його оповідань, де йдеться про загибель людського щастя і де розбиваються найкращі почуття. Червоною ниткою крізь авторський текст, яким супроводиться діалог героїв в оповіданні «Єгер» проходять слова *молчание, молчит, молча*.

Дуже цікаві з цього погляду авторські репліки, які супроводять найважливіші для Пелагеї — по суті, єдино важливі — слова і сам спосіб їх вимовляння. Слова ці «хоть бы разочек зашли». Тільки вперше Чехов дозволяє Пелагеї вимовити це «хоть бы разочек зашли» — у формі окличній. В міру того, як гасне боязлива мрія Пелагеї, тьмяніє і її голос: оклична форма замінюється розповідною, а в авторському тексті з'являється слово *тихо*: — Посидеть? Пожалуй... говорить равнодушным тоном Егор... Что ж ты стоишь? Садись и ты!... Минуты две проходят в молчании: — Хоть бы разочек зашли, — говорит *тихо* Пелагея.

Нарешті, настає найсумніше в цьому сумному побаченні: — Сказывают, что вы Акулине новую избу поставили,— говорит Пелагея. Егор молчит.— Стало быть, она вам по-сердцу...

— Счастье уже твое такое... Терпи, сирота...
Пелагея встает:—А когда же в деревню придете? — спрашивает она тихо.

Прохання замінюється питанням; Пелагея не просить більше і не зважається тепер вимовити своє зменшувальне, з відтінком грайливості — «разочек». Егор іде, а Пелагея не «бється в рыданиях», а шепоче:

— Прощайте, Егор Власыч.

Так уже в «Єгері» виявляється та особливість чеховського таланту, яку сам Чехов у листі письменникові Щеглову (2 січня 1888 року) жар-тівливо формулює так: «краще не договорити, ніж переговорити, тому що... тому що... не знаю, чому».

Порівняльний аналіз «Побачення» і «Єгеря» (його можна було б продовжити ще на матеріалі мовних характеристик героїв) не залишає сумнівів у тому, що відштовхування від «старої» тургеневської форми було для Чехова одночасно пошуком нової, пошуком, який ні на мить не припинявся протягом всього життя Чехова.

УПОРЯДКУВАННЯ І ЛІТЕРАТУРНА ОБРОБКА СИНТАКСИСУ АВТОРСЬКОЇ МОВИ О. М. ГОРЬКОГО В РОМАНІ «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»

(Повідомлення)

Ф. О. Коноваленко

Складність суспільного життя епохи, зображуваної Горьким, нові теми, їх висвітлення з позицій марксизму-ленінізму вимагали від письменника ретельної і кропіткої праці над мовою свого твору в цілому і впорядкування та обробки синтаксичних конструкцій авторської мови зокрема.

Горький постійно дбав про впорядкування, симетричну побудову різних синтаксичних одиниць своєї мови, щоб посилити її емоціональність та виразність, підкреслити значення окремих слів. В усій цій роботі письменник прагне досягти ясної і точної побудови речення, яка допомагає читачеві легко і правильно зрозуміти вкладену в речення думку. «Тільки сполучення... слів і правильне — за змістом їх — розташування цих слів між крапками,— писав Олексій Максимович,— може зразково оформити думки автора, створити яскраві картини, виліпити живі фігури людей настільки переконливо, що читач побачить зображуване автором»¹.

Горького завжди турбувало, чи зрозуміє його широка маса читачів, для яких він писав свій роман. Про це яскраво свідчить лист до одного з письменників-початковців у вересні 1927 року:

«Спасибі, дорогий товаришу, за Ваш дружній лист. Ваш відгук про «Самгіна» для мене дорожчий від поглядів професіональних критиків,— вони, бач, не скажуть мені, чи зрозумілий я тим людям, які тепер мужньо творять нове життя. Ви з тих людей, дорогих і близьких мені, тому Ви можете уявити, в якій мірі порадували мене Вашим відгуком.

Пишу я ось уже 35 років, але це ще не значить, що я певен, що все, що мною пишеться, добре»².

Яка структура речення краще може передати вкладений у нього зміст — ось питання, яке завжди хвилює Горького при побудові речення. У зрілий період творчості художника соціалістичного реалізму впорядкування і літературна обробка синтаксису не виступає як навмисне запроваджуваний засіб. Письменник робить це майстерно і непомітно

¹ М. Горький. О социалистическом реализме. Див. М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27. Статьи, доклады, речи, приветствия. Гослитиздат, М., 1953, стор. 5.

² М. Горький — из писем к начинающим писателям, сентябрь, 1927 г. Див. у кн.: Горьковские чтения, 1940—1950, под ред. В. В. Михайловского, М., 1951, стор. 31

для читача. Розгляньмо деякі прийоми літературної обробки синтаксису авторської мови О. М. Горького.

Однією з стилістичних фігур, що їх використовує Горький з метою посилити емоційність і виразність мови, є **анафора**. Наприклад:

«Дом Самгиных был одним из тех уже редких в те годы домов, где хозяева не торопились погасить все огни. Дом посещали, хотя и не часто, какие-то невеселые, неуживчивые люди; они садились в углах комнат, в тень, говорили мало, неприятно усмехаясь. Разного роста, различно одетые, они все были странно похожи друг на друга, как солдаты одной и той же роты. Они были «не здешние», куда-то ехали, являлись к Самгину на перепутьи, иногда оставались ночевать. Они и тем еще похожи были друг на друга, что все покорно слушали сердитые слова Марии Романовны и, видимо, боялись ее»¹ (19, 12). «Было грустно смотреть на этот хаос, было жалко поломанных вещей» (19, 51).

Анафоричність створює паралелізм у структурі окремих речень або частин складного речення, роблячи ці частини симетрично-пропорційними та підкреслюючи значення повторюваного слова.

Друга стилістична фігура, вживана Горьким, це **епіфора**. Наприклад: «Она была в *шубе*, от нее несло холодом и духами, капельки талого снега блестели на *шубе*» (21, 8).

Характерним для авторської мови роману «Жизнь Клима Самгина» стилістичним прийомом, що надає реченням особливої семантичної та композиційної закінченості є **кільце**. Речення починається і закінчується одним і тим же словом: «Мысли у Самгина были обиженные, суетливы и бессвязны, ненадежные *мысли*» (20, 482).

Синтаксичну симетричність, семантичну та конструктивну завершеність мови і виразну членовість речення створює паралелізм у побудові кількох речень авторської мови, коли в одній послідовності в них розташовані члени речення однакові за формою:

«Корректно ворчали «Русские ведомости», осторожно ликовало «Новое время» (22, 94).

Інколи основою для паралельної конструкції речення служить народна приказка, зміст якої розкривається в подальшій частині речення. Наприклад:

«Первые годы жизни Климa совпали с годами отчаянной борьбы за свободу и культуру тех немногих людей, которые мужественно и беззащитно поставили себя «*между молотом и наковальной*», *между правительством бездарного потомка талантливой немецкой принцессы и безграмотным народом, отупевшим в рабстве крепостного права*» (19, 10).

Часто з паралелізмом у побудові речення пов'язана **антитеза**:

«Солидный, толстенький Дмитрий всегда сидел спиной к большому столу, а Клим, стройный и сухонький, стриженный в кружок, «под мущика», усаживался лицом к взрослым, внимательно слушая их говор, ждал, когда отец начнет показывать его» (19, 14).

Щоб посилити виразність мови, Горький застосовує **градацію**, поступово підвищуючи семантичну або емоційну вагу слів.

«Но *аресты, тюрьмы, ссылка в Сибирь* сотен молодежи все более разжигали и обостряли ее борьбу против огромного, бездушного механизма власти» (19, 11).

Відтінку підвищення стилю надає авторській мові впорядкований перелік, що згруповує (попарно) однорідні члени речення:

«О народе говорили *жалобно и почтительно, радостно и озабоченно*» (19, 21).

¹ Всі приклади наводяться за виданням: М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, Гослитиздат, М., 1952 (перша цифра означає том, друга — сторінку).

Для емоційного виразу категоричного ствердження Горький використовує риторичні запитання:

«Вполголоса, скучно повторяя знакомые Климу суждения о Лидии, Макарове и явно опасаясь сказать что-то лишнее, она ходила по ковру гостиной, сын слушал ее речь человека, уверенного, что он говорит всегда самое умное и нужное, и вдруг подумал: *а чем отличается любовь ее и Варазки от любви, которую знает, которой учит Маргарита?*» (19, 180).

Питання і відповіді у невласній прямій мові персонажа зосереджують увагу читача на окремій важливій думці, підкреслюють її:

«Он вышел в большую комнату, место детских игр в зимние дни, и долго ходил по ней из угла в угол, думая о том, как легко исчезает из памяти все, кроме того, что тревожит. Где-то живет отец, о котором он никогда не вспоминает, так же, как о брате Дмитрие. А вот о Лидии думается против воли. Было бы не плохо, если б с нею случилось несчастье, неудачный роман или что-нибудь в этом роде. Было бы и для нее полезно, если б что-нибудь согнуло ее гордость. *Чем она гордится? Не красива. И — не умна*» (20, 9).

Розглянуті прийоми літературної обробки синтаксису, як показують наведені приклади, Горький широко вживає з метою посилення емоційності та виразності мови. Всі вони спрямовані на те, щоб досягти ясності і точної побудови речення, допомогти читачеві легко і правильно зрозуміти висловлену думку. Письменник використовував ці засоби і в своїх ранніх оповіданнях, але зрілий майстер слова, автор «Жизни Клима Самгина» застосовує їх обережно. Розташування слів у реченні, впорядкування та приведення до рівноваги і симетрії різних синтаксичних одиниць відіграє важливу стилістичну роль, створюючи різні відтінки, головним чином експресивного характеру.

КОМЕДІЇ АРИСТОФАНА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Ф. Й. Луцька

До революції на Україні через складні цензурні умови і відсутність кваліфікованих перекладацьких кадрів твори багатьох античних письменників, у тому числі й Аристофана, зовсім не перекладалися. Лише за радянських часів перекладено на українську мову чотири з одинадцяти його комедій — «Хмари», «Лісістрата», «Жаби», «Оси». Радянські українські перекладачі Аристофана, не маючи зразків і традицій у дореволюційній українській літературі, повинні були виробити свої власні принципи і специфічні прийоми, щоб якомога повніше донести до широкого українського читача ідейний зміст, систему образів і своєрідну соковиту мову одного з найцікавіших і найважчих для перекладу письменників античності. Наскільки ж успішно вони впоралися з цим завданням? Щоб з'ясувати це питання, проаналізуємо наявні українські переклади Аристофана.

* *

*

Першим твором Аристофана, перекладеним на українську мову, була комедія «Хмари». Переклад, здійснений Т. Франком у 1907—1908 роках, видано у Львові 1918 року¹. Найціннішим у перекладі Т. Франка є те, що перекладач, нехтуючи дрібниці, намагається зберегти основну характерну особливість Аристофанових творів — їх глибоку народність. Прагненням донести цю народність (як змісту, так і форми) до широкого кола українських читачів зумовлені художні засоби і прийоми, використані Т. Франком у роботі над перекладом.

Кажуть, що перекладач для того, щоб проїнятися духом твору, який він перекладає, повинен або сам перенестися думками на батьківщину цього твору, або переселити твір на свою землю. Саме цей останній шлях обрав Т. Франко, який переніс комедію Аристофана на український ґрунт. Усі грецькі власні імена у нього перекладені на українську мову. Так, ім'я Стрепсіад перекладається Крутій, Фідіппід — Щадикінь, Пасій — Всемай, Аміній — Вбідай, Мегакл — Славовит і т. д.

Українські назви дістають і деякі місцевості. Наприклад, село Κίχυνος, звідки був родом Стрепсіад, у перекладі стає Цапилівкою². Українізовано або замінено навіть імена грецьких богів: Зевса перекладач називає Кронієнком, Посейдона заміняє Святим Юрієм на тій підставі, що святий Юрій у слов'янських народних легендах, як і Посейдон у старогрецькій міфології, вважався опікуном коней³. Перекладач часто живляє назви предметів українського, зокрема сільського, побуту для

¹ Аристофан. Хмари. Переклад Т. Франка, Львів, 1918 (цитуючи, будемо вказувати тільки номер вірша).

² «А де мої країни із Цапилівки?» (212).

³ Див. коментарі І. Калиновича до вірша 83 комедії «Хмари» в перекладі Т. Франка.

передачі старогрецьких побутових реалій: *бречка, жупан, кожух, глекчик, гармонійка* (в оригіналі *кіфара*). Замість назви фривольного грецького танцю *кордак* в перекладі стоїть *гопак*¹.

У Т. Франка зустрічаються іноді елементи церковно-християнської фразеології і термінології, які трохи дивно і несподівано звучать у перекладі комедії Арістофана. Але через те, що ці «християнізми» несуть у собі новий, часто протилежний загальноновживаному зміст і мають іронічно-гумористичне забарвлення, вони досить точно і яскраво передають загальний атеїстичний дух оригіналу. Як приклад можна навести слова Сократа, звернені до Стрепсіада-Крутія:

«Не смій вірити мені
у ніяких богів, мій Крутіюцю,
Лише в тих, що й ми: в Хаоса
й Хмари знатні

І в Язык, у святу отсю Трійцю!» (543—546).

Для збереження сільського колориту в мові Крутія Т. Франко використовує західноукраїнські діалектизми й слова діалектного походження: *полонина* (74), *зафантують* (оштрафують, опишуть) — 35, *верета* (шапка, бриль) — 273, *нецьки* (корито, ночви) — 1572, 1575, 1582; *країни* (земляки) — 212, *йой* (вигук) — 271, *нім* (сполучник «поки») — 271. Зустрічаються діалектизми і в мові інших дійових осіб, але там вони не мають такого навмисного звучання.

У перекладі часто вживаються елементи просторіччя, жаргонні і лайливі або згрублі слівця: *збудько, мацапура, притика, селюх, луній, штуркав, гуркав, гаратав, калатав* і подібні. Стрепсіад-Крутію, щоб показати свою «ерудицію», вживає іноді учених слів іноземного походження, які в його устах дуже комічно звучать: *штудерно* (по-вченому) — 342, *менажерія* (страховище, облуда) — 186 та інші. Деякі українські слова він вимовляє на латинський лад: *бабенція* — 1192.

Вдало перекладає Т. Франко складні слова, характерні для мови Арістофана: *кишкогляд* — 167 (в грецькому тексті *διεντερεύματος*), *містовладна* (Атена) — 801 (в оригіналі *Περζέπτολις*) і т. д. Іноді, щоб краще передати українською мовою двокореневі слова, перекладач використовує прикладки-повтори, часто вживані в українському фольклорі: *маетки-лани* (1344), *роди-народи* (1200), *думи-розуми* (1195), *видці-молодці* (1196).

Т. Франко прагне зберегти метафоричність Арістофанової мови², її дотепи і каламбури³. У текст перекладу часто і влучно вплітаються українські фразеологізми, порівняння, приказки, прислів'я: «Кирпи вгору не гнув» (1675—1676), «Не можна ж брати всього на одно копито» (1813), «Бліді, немов би в квасі вимокли» (104), «Припустім, ти згрішиш, попадешся, мов миш, на любовній дурійці при сусідовій жінці в його власній домівці» (1360—1364).

Для передачі сміливих словотворчих засобів Арістофана перекладач уводить у текст незвичні морфологічні утворення: *побідник* (1759), *найзабудькійший* (1034) і подібні.

Зовнішня віршова форма перекладу Т. Франка теж підпорядкована основній меті перекладача — відтворити народний характер Арістофанової комедії. Якщо спочатку Т. Франко намагався зберегти метричну

¹ Розповідаючи глядачам про виключну скромність своєї комедії, Арістофан каже, що вона «мов дівчина соромлива, з лисцями не жартувала, гопака не танцювала на потіху парубкам» (705—707).

² Див. 653, 1134, 1655 та ін.

³ Прикладами вдалих каламбурів можуть бути такі: «Лазять раз у раз до лазні, а до рухівень і раз ні» (1326—1327). «Ти сам собі отсе нещасте завинив, Крутію, й на крутий, непевний шлях ступив» (1839—1840). Див. також 861—862 та ін.

специфіку оригіналу і перекладав без рими, то вже починаючи з 263-го вірша, він перейшов на римований переклад з частим використанням внутрішньої рими і розмірів, розповсюджених в українських народних піснях і народому театрі.

Т. Франко, очевидно, розраховував на те, що Арістофан у його перекладі стане зрозумілим і близьким широкому колу українських читачів. У його перекладі, без сумніву талановитому, поетичному і в окремих місцях високо патетичному¹ звучать політичні мотиви, що були близькі його сучасникам, він з явним співчуттям передав атеїстичний, богоборський дух оригіналу.

Але поряд з усіма позитивними рисами Франкового перекладу слід відзначити і його хиби, до яких перш за все відноситься надто вільний стиль перекладу, неточність у передачі старогрецьких реалій, надмір травестійних прийомів, а звідси і модернізація Арістофана, переробка зовнішньої метричної форми комедії. Крім того, мова перекладу трохи застаріла, вона перенасичена діалектизмами і сучасному українському читачеві де в чому незрозуміла.

* *

*

Комедію «Лісістрата» переклав К. Лубенський у 1916—1917 роках, але вийшла з друку вона аж 1928 року². Оцінюючи значення цього перекладу, О. І. Білецький у передмові до нього писав: «З одинадцятьох, що збереглися, комедій Арістофана наш читач міг знайомитися досі лише з однією — з комедією «Хмари» у перекладі Т. Франка. Видано її у Львові 1918 року, отже у нас, в Україні Наддніпрянській, розповсюдження широкого вона не набула. Тим-то переклад «Лісістрати», що оце подаємо, фактично буде першим виступом славетного коміка старогрецького в українському письменстві...» (стор. VII—VIII).

К. Лубенський прагне якомога вірніше і переконливіше передати ідейно-тематичну спрямованість «Лісістрати», щоб викликати у читача антимілітаристські настрої (нагадуємо, що переклад зроблено в роки першої світової війни). Проте окремі, але досить серйозні помилки, неточності і недомовки, а також недостатня художня обробка значно знижують цінність перекладу.

До найсерйозніших хиб належить неправильне розуміння і тлумачення деяких місць оригіналу, пов'язане з недостатнім знанням історії та реалій, а іноді, мабуть, і з недосить глибоким знанням старогрецької мови. Це приводить подекуди і до зниження політичного звучання комедії³. У перекладі зустрічаються помилки при передачі власних імен: Афродіта перетворюється чомусь в Артеміду (556), Артеміда в Деметру (435), відомий афінський живописець Мікон в Міскона (678). Дотримуючись хибної традиції транскрибування, перекладач зберігає здебільшого грецькі терміни без належного пояснення, що утруднює їх сприймання⁴.

¹ Див., наприклад, сцену сперечання Правди з Брехнею.

² Арістофан. Лісістрата. Переклад з грецької К. Лубенського, ДВУ, 1928.

³ Так, наприклад, перекладач не зрозумів іронічно-глузливого зауваження Мірріни, кинутого мимохідь, але дуже влучно характеризуючого звичай афінської вояччини V ст. до н. е. Її слова «ο' αὐτῆρ... φυλάττων Εὐκράτην» («мій чоловік... стереже Евкрата»), що містять натяк на ненадійного, продажного полководця, якого стерегли власні солдати, К. Лубенський перекладає, замінивши ім'я стратега назвою області: «О щодо мого чоловіка...»

На варті стоїть в Евкратеї» — 103, внаслідок чого втрачається дотепність натяку і його політичний зміст.

⁴ Начальник афінської кінноти так і залишається в перекладі філархонтом, афінський радник — пробулом; непереказаним залишається термін «гопліти», а термін «ηλιαστής» (присяжний суддя) сприймається в перекладі К. Лубенського як власне ім'я, бо пишеться чомусь з великої літери: «Хіба Геліастом ти став?» — 381.

К. Лубенський намагається перекласти «Лісістрату» з більшою сміливістю і відвертістю, ніж деякі буржуазні перекладачі, що пом'якшували й вихолощували непристойні місця комедій Аристофана, перетворюючи ці останні у щось подібне до буржуазно-міщанських інтермедій з буколістичним сюжетом. Але і в перекладі Лубенського недоречно соромливість, а іноді і невміння, приводять до того, що блискуча повнокровна еротика «Лісістрати» тьмяніє, стає банальною, заяложеною і навіть пошлою. Цьому сприяє один з улюблених прийомів перекладача — вживання скорочених слів-натяків¹. В інших випадках перекладач шляхом синонімічної заміни знищує непристойну гру слів і спрямовує думку читача в інше русло, що значно знижує дотепність, притуплює гостроту, збіднює художні засоби перекладу².

Для перекладу складних слів К. Лубенський у ряді випадків знаходить правильні шляхи (див., наприклад, *Χρσοχόος*—*злотоковаль*—408). Але іноді в перекладі відсутня адекватна заміна грецького слова (так, *λυσίαχας* — *припиняючих війну* передається за методом транскрибування словом — *лісімахи* — 554, незрозумілим читачеві).

Багаті й часті в Аристофана співзвуччя здебільшого не зберігаються³, тільки зрідка перекладач переносить їх в інші, сусідні рядки⁴.

Із жаргонізмів дуже вдало передає К. Лубенський запозичений з солдатського жаргону вираз *τοξολοεῖν τὰς οφροὺς* — «гнеш бровенята свої, наче лука». Ряд виразів із сільського жаргону в перекладі втрачає свою образність⁵.

Щоб зберегти метафоричність Аристофанової мови, перекладач часто користується українськими метафоричними еквівалентами (див. наприклад: «як він нещасний сумує, бідує,

отак меду шилом вхопивши» (959—960).

Велика кількість діалектизмів у К. Лубенського підказана оригіналом і тому цілком правомірна (*всеньке* — 89, *хаючити* — 261, *стида-тись* — 460 та інші). Архаїзмами (чересок — 71, еси — 851, воїстину — 983 та інші) та неологізмами, іноді досить удалими (бабство — 392), і рідко вживаними тепер словами (*рбзмир* — 513 та ін.) перекладач не зловживає. Утруднюють розуміння перекладу К. Лубенського громіздкі і не зовсім звичні для української мови синтаксичні конструкції, в яких перекладач намагається слідувати оригіналу⁶. Зайве багатослів'я перекладу часто позбавляє репліки їх влучності і дотепності.

У цілому мові перекладу бракує літературної шліфовки. Не відбита в перекладі К. Лубенського і ритміко-метрична різноманітність комедії Аристофана.

* *
*

1939 року видано три комедії Аристофана в перекладі В. Свідзинського («Хмари», «Оси», «Жаби», Держлітвидав, Київ, 1939). Безпе-

¹ Див. 363, 402, 440, 715, 978 та ін. Деякі непристойні слова К. Лубенський транскрибує, супроводжуючи латинськими коментарями, що робить їх незрозумілими для широкого читача.

² Див. 83, 92, 93, 1148 та ін.

³ *ὀπέρτερα* — *νέρτερα* — 772; *μάχεσθε κ'ὸν παύεσθε* — 1180 та ін.

⁴ *ε'ιτ' ἀλέτις η̄ δεκέτις* — *τ'αρχήϊετι*. У перекладі: убраннях — Бравроні — 642.

⁵ *μαλα* (яблука) — образна назва жіночих грудей — в перекладі — *голої*— (155); *υλοφάλασσετε* (ви мене обмацуете) — *мене оглядаєте ви* — (84); *ἄταυρότης* (без бугая) — *незаймана* (217) та ін.

⁶ Див. 178—179, 650, 1033—1034, 1072 та ін.

речною заслугою перекладача цих комедій є те, що він правильно зрозумів і вміло передав художніми засобами української мови їх ідейний зміст.

У перекладі В. Свідзінського відчувається прагнення зберегти загальний стиль комедій Арістофана, підпорядкувавши їх ідейній спрямованості всі елементи художньої виразності. Для того, щоб проілюструвати, як досягає В. Свідзінський у своєму перекладі єдності художньої форми і змісту, можна послатися хоча б на уривок з комедії «Жаби» (1422—1466), де в розмові Діоніса з Есхілом і Евріпідом не тільки точно передається кожна авторова думка, а й форма викладу, скільки це дозволяють норми української мови, наближається до авторської. При цьому перекладач використовує аналогічні мовні й художні прийоми¹.

В. Свідзінський добре знає і доречно вводить у свій переклад українські прислів'я, приказки, фразеологізми, що дає можливість відтворити народний характер Арістофанової мови².

Народність мови виявляється і в частому вживанні плеоназмів, нагромадженні синонімів. Так, у «Хмарах» зустрічається потрібне сполучення дієслівних синонімів: *ἄνι βᾶδῖς ἴσμεν*, що добре передається у В. Свідзінського словами «Ну йди, ходім, не гаймось!» — 860. Однією з характерних ознак мови Арістофана є часті співзвуччя, які перекладачеві здебільшого вдалося передати або в тих самих сполюках, або в інших, що стоять поблизу³. Слід відзначити, що в перекладі В. Свідзінського доволі вдало звучать вигуки, ексclamативні вирази і особливо рефрен рибацької трудової пісні *ῥυλλалаί* — «О-ге-гей!» («Жаби», 1073). Перекладач уперто шукає і здебільшого знаходить способи, як передати українською мовою Арістофанові каламбури⁴.

В. Свідзінський у цілому успішно переборює труднощі, пов'язані з перекладом складних, дво-і більшекореневих слів⁵. Проте іноді у нього не вистачає мовних ресурсів⁶. Перекладач в основному зберігає ме-

¹ Див. оригінальний, у дусі Арістофана діалектизм *δλᾶτῆς*: «Я тяжко не люблю того, хто длається вітчизні допомогти...» — 1427; архаїзм урочистого стилю *πρωμίτῆς*: «Хто промітний для себе, а для міста — ні» — 429 та інші.

² Наприклад *καὶὼν ἦξει τινὶ* (комусь буде погано), перекладено «Комусь не з медом прийдеться» («Жаби», 552), слова *ὡς θλίβομαι* (Як я змучився) — виразом «Ой дуба дам!» («Жаби», 5), зауваження Ксантія *περὶ ἑμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος* (про мене жодного слова) передається за допомогою фразеологізму: «про мене ані пари з уст» («Жаби», — 115).

³ Наприклад, *πρότερος λέγει πρότερος* — Хто перший промову почне («Хмари», 940); *ωπρότερος* — *σοφώτερος* перекладач заміняє співзвуччям в іншому місці: «вимагаючи змагання» («Жаби», 780); *χαίρω-Χάρων* — «гаразд, Харон» (там же, 184) і т. д.

⁴ Так, Клеонофіл в «Осах» благає захистити його від рабів, яких він примушував плакати по чотири рази на день в хінік (*ἡ χιωνίξ*). Каламбур побудований на омонімічній двозначності слова *χιωνίξ* «хлібна міра» і «кайдани». Перекладач надзвичайно вдало використовує цю словесну гру і двома словами («годую стусанами») повністю передає її зміст: Бувало їх годую стусанами досхочу («Оси, 440).

⁵ Прикладом удалих перекладів можуть бути *ἰπλοβατών* — *кінозряжених* («Жаби», 821), *αὐδρόβαίχτος* — *мужепогубний* (там же, 1264), *παμβατάλαα* — *Всецарище* («Хмари», 1150). Слово *κρινινοπρῆστοκαρδαμόγλυφος* — «людина, що намагається розрізати зерна перцю і кмину (через надмірну ощадливість)» перекладач передає розгорнутою фразою з використанням аналогічного грецькому слову українського фразеологізму:

«Він буркотун і скупердай —

Ділив би зерно макове» («Оси», 1356—1357).

⁶ До невдалих перекладів належать: *πολυχοίρανε* (багатовладний) — у В. Свідзінського три слова «царю численних народів» («Жаби», 1270); *κωδωνοφαλαροπόλους* (дзвінкобрунокінних) — в перекладі «бляшанним брязкотом» («Жаби», 963) та інші.

трико-композиційні особливості комедій Арістофана¹, хоч, звичайно, розміри перекладу лише умовно відповідають складнішій метриці оригіналу, побудованій на квантитативній системі просодії.

Переклади В. Свідзінського, який з великим умінням і художнім тактом доніс до українського читача ідейні і художні цінності комедій Арістофана, безперечно були значним кроком уперед у порівнянні з українським перекладом «Лісістрати». Проте і В. Свідзінський допустився окремих прикрих помилок та недоробок², що вимагали від майбутніх перекладачів Арістофана ще глибшого знання мови і реалій і детального вивчення існуючих уже перекладів Арістофана на інші мови.

* *
* *

Після ювілею Арістофана, 1956 року, вийшли в світ три його комедії — «Хмари», «Лісістрата», «Жаби», перекладені на українську мову Б. Теном³. Перекладач орієнтувався на найновіше видання творів Арістофана і використав у своїй роботі досвід попередніх українських і російських перекладачів. Переклад, здійснений на високому ідейному і науковому рівні, супроводиться детальними коментарями. Наскільки це дозволяють закони українського віршування, зберігаються ритмометричні схеми оригіналу.

Найбільшим досягненням Б. Тена є майстерний переклад складних слів, що не завжди удавалося перекладачам Арістофана⁴. Щоб передати творчий, новаторський дух Арістофанової мови, Б. Тен теж займається словотворенням, виходячи з лексичного матеріалу української мови⁵. Характерні для Арістофана нагромадження синонімів передаються перекладачем з надзвичайною смисловою точністю і емоційною адекватністю⁶. Б. Тен досконало знає і вдало використовує українські фразео-

¹ У перекладі використано ямби, анапести, хорей, дактилі, λογαєди, гліконеї, Евполідів вірш, гекзаметри, деякі комбіновані розміри.

² Перекладач, іноді безпідставно, навмисне перебільшує грубість мови окремих персонажів, переарістофанює самого Арістофана, чим не тільки знижує художність, а й перекручує зміст. Так, наприклад, у «Хмарах» перетворення Фідіппіда з шанобливого, хоч і легковажного сина на грубіяна, що б'є рідного батька, обгрунтовано у Арістофана всім ходом комедії, і контрастність цього перетворення має наслідком певний смисловий ефект. У перекладі грубість Фідіппіда в кінці комедії зовсім не випливає з факту виховання його в школі софістів, бо ще на початку комедії його

слова ті, ω λάτερ; — передано грубим «Чого тобі?», $\lambda\epsilon\gamma\epsilon$ $\delta\eta$, $\tau\iota$ $\kappa\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\epsilon\iota\varsigma$ — 81 — лаконічно брутальним — «А саме?» — 83. З не обумовленим оригіналом зниженням стилю перекладено також $\omicron\lambda\omicron\theta$ η $\text{N}\iota\omicron\beta\eta$ $\tau\iota$ $\phi\theta\epsilon$ $\gamma\zeta\epsilon\tau\alpha\iota$ «поки Ніоба бовкне щось» («Жаби», 920). У перекладі зустрічаються деякі неточності. Так, назва відомої трагедії Есхіла «Семеро проти Фів» перекладається чомусь «Похід на Фіванців» («Жаби», 1021) і т. д.

³ Арістофан. Комедії. Переклад з грецької Б. Тена, Київ, 1956.

⁴ Так, створені Арістофаном складні слова $\sigma\alpha\lambda\lambda\iota\gamma\gamma\omicron\lambda\omicron\gamma\chi\upsilon\lambda\eta\upsilon\alpha\delta\alpha\iota$, $\sigma\alpha\rho\kappa\alpha\sigma\mu\omicron\lambda\iota\upsilon\theta\omicron\alpha\mu\lambda\tau\alpha\iota$ цілком природно, без натяжок звучать у новому українському перекладі: «бородані — вернидуби суремносписоносні» («Жаби», 966); вираз $\rho\eta\mu\alpha\tau\alpha$ $\gamma\omicron\mu\phi\omicron\lambda\eta$ η перекладається дослівно із збереженням метафори — «цвяхозбиваних речень» (там же, 824), див. також $\iota\pi\lambda\omicron\lambda\omicron\phi\omega\nu$ $\tau\epsilon$ $\lambda\omicron\gamma\omega\nu$ — «слова конегриві» (там же, 818), та ін.

⁵ На зразок Арістофанових складних прикметників—епітетів створено українські: *чорноосяйна* (ніч) — «Жаби», 1331; *зловісний* (сон) — там же, 1333; *росянолисті* (хмари) — «Хмари», 277; *громовицновогністі* (хмари) — «Хмари», 265; *дзвінколунні* (комиші) — «Жаби», 228 і подібні.

⁶ Так, грецькі синоніми $\lambda\alpha\lambda\epsilon\iota\nu$, $\lambda\eta\phi\omega\nu$, $\delta\iota\alpha\tau\rho\iota\beta\eta\nu$ — перекладаються українськими: *теревені*, *балачки*, *марнослів'я* («Жаби», 1492—1498); щоб передати нагромадження синонімів у словах Стрепсіада, Б. Тен з тонким лінгвістичним чуттям добирає українські еквіваленти: *дурноляп-базікало-брехун-вигадник*, *крутій-прокира-ліс-протидисвіт-шахрай*, *лицемір-підлабузник-падлюка*, *хвалько-баламут-гульвіса*, *плазун-мисколиз-дармоїд* («Хмари», 446—452).

логізми, прислів'я, широко вживані порівняння. Див., наприклад, «З глузду з'їхав» («Хмари», 832), «На гарячій упіймаю» («Жаби», 1365), «Тримай себе у шорах» («Жаби», 993), «Я законом, як дишлем, вертіти б хотів» («Хмари», 435), «Жалкий, мов кропива» («Жаби», 604).

Часто вживаються в перекладі Б. Тена жаргонізми, елементи проторіччя, емоційно забарвлена лексика¹. Архаїзми урочистого стилю, неологізми і діалектизми зустрічаються значно рідше, головним чином, тоді, коли цього вимагає специфічний колорит оригіналу (див. архаїзми: *будь щастен* — «Жаби», 1417; *одіння* — «Лісістрата», 706; «Жаби», 1061; діалектизм *файненька* — «Лісістрата», 841; неологізм *прихідці* — «Хмари», 469 та інші). Співзвуччя по можливості зберігаються.

У цілому переклад Б. Тена стоїть на рівні сучасних вимог: точність і правдивість у передачі ідейного змісту комедій, збереження їх загального стилю, сучасна літературна українська мова, дотримання ритмометричних схем оригіналу, детальні коментарі, розроблені самим перекладачем — усе це дає підставу для високої оцінки нових українських перекладів Арістофана.

* *

*

Розмір статті не дозволяє нам резюмувати все викладене вище. Проте, здається, в цьому й немає особливої потреби. Підкреслимо тільки, що проаналізовані переклади є не лише показником індивідуальної майстерності того або іншого перекладача: вони свідчать про успіхи перекладацької практики на Україні і про зростаючий інтерес українського народу до нетлінних скарбів світової культури — літературних творів античності.

¹ Див. *пройда* («Жаби», 1075), *проноза* (там же, 80), *дозола* (там же, 228), *пелька* (там же, 57), *бевзні* (там же, 989), *визвіритися* (там же, 562) та ін.

МИХАЙЛО КОЦЮБІНСЬКИЙ — ПЕРЕКЛАДАЧ БАЛАДИ АДАМА МІЦКЕВИЧА «POWRÓT TATY»

О. С. Юрченко

Михайло Коцюбинський став працювати над перекладами ще на початку своєї літературної діяльності. Саме в цю пору велику увагу він віддає самоосвіті. Живучи на Поділлі, Коцюбинський добре вивчив польську мову. Письменникова мати мала, за його власним свідченням, «добрий смак, любила літературу», знала багато уривків Міцкевичевих творів напам'ять. У листі до Б. Грінченка Коцюбинський, згадуючи про мови, з яких він може перекладати, пише, що «знає годяще польську»¹. Проживаючи у 90-х роках у Вінниці, молодий Коцюбинський користується бібліотекою місцевого присяжного, «поляка з великими українськими симпатіями»² Цеслава Неймана, «наукові інтереси якого перебували виключно в царині української етнографії»³. Двадцятичотирирічний Михайло береться до віршів (1887—1889), перекладає поезії Гейне (травень 1887 р.). Цікава річ, що ці найперші переклади зроблено з польських перекладів віршів Гейне, здійснених Краусгаром. Переклади з Гейне Коцюбинський надсилає для читання своїй знайомій М. Міхневич (Мальчевській), пишучи в доданому до них листі: «Посилаю Вам кілька перекладів з чужосторонніх поетів. Як не до вподоби — вибачте» (Лист з Вінниці від 26/V—1887 р.). Ці рядки з листа цікаві тим, що говорять про перекладених поетів у множині. Коцюбинський, певне, надсилав своїй адресатці переклади не тільки з Гейне.

Маючи вже майже десятирічний стаж репетитора, Коцюбинський добре знав душу дитини. Працюючи над перекладами, він починає віршувати на теми з дитячого життя. У журналі «Дзвінок» (1890, ч. 8) з'являється перший вірш М. Коцюбинського «Наша хатка». У цей час він перекладає оповідання Елізи Ожешко «Тадейко» (березень 1890 р.), балладу Адама Міцкевича «Поворот тата»⁴, а також оповідання Ф. Достоевського «Святий вечір у Христа» (28 вересня ц. р.). Перекладає Коцюбинський в основному на замовлення редактора «Дзвінка» В. Шухевича.

¹ М. Коцюбинський. Твори в трьох томах, т. 3. Держлітвидав, К., 1956, стор. 122.

² А. Саликовскій. Из воспоминаний о М. М. Коцюбинском. Ж. «Украинская жизнь», 1916, кн. 9, стор. 55.

³ М. С. Грицютя. До питання про зв'язки М. Коцюбинського з західнослов'янськими літературами. «Міжслов'янські літературні взаємини», вип. 2. Вид-во АН УРСР, К., 1961, стор. 170.

⁴ С. Козуб. Ранній Коцюбинський. «Записки історико-філологічного відділу ВУАН», 1927, кн. XV, стор. 103.

Балада А. Міцкевича «Powrót taty» має значний наліт релігійності, що помітно і в перекладі. Сюжет балади нескладний. Мати посилає дітей за село помолитися під хрестом, бо їх батько, купець, поїхав по крам і забарився. Діти моляться, щоб тато хутчій повернувся, і ось — скриплять вози, їде тато. Діти раді, але тут на купця нападають розбійники. Безвихідь. У цю хвилину отаман розбійницький пізнає у купцевих дітях саме ту дівчину, яка щойно молилася, і на очі його навертаються сльози. Отаман відпускає купця «з усім достатком» додому, бо в нього теж є діти і жінка.

Балада ця привернула увагу багатьох перекладачів. Відтворювали її українською мовою Іван Озаркевич¹, Ломус (Пантелеймон Куліш)², потім М. Коцюбинський³, В. Корженко (Вол. Коцовський)⁴. Якийсь літератор Митрусь із Полтави написав п'єску для дітей, використавши Ломусів переклад⁵.

У питанні про адекватність перекладу оригіналові багато важить загальна природність звучання тканини перекладу, що забезпечується не тільки талантом перекладача як поета, а й його вправністю, умінням підпорядкувати себе індивідуальності автора оригіналу. Давно відомо, що не всякий здібний поет буває таким же здібним перекладачем. Під час написання твору поет з безлічі деталей, стилістичних ходів вибирає найсуттєвіші, найпотрібніші змістові твору, а потім, весь час думаючи про зміст, про дієвість змісту, підпорядковує ці деталі, ходи ритмічному рухові, строфічній перервності, системі рим і т. д. Творчий процес, звичайно, таке складне явище, що подати схему його неможливо. Варто тільки вказати, що ніякого розриву між вибором формальних і змістових елементів немає, вони приходять до автора як єдина естетична цілість. Але певний розрив між формальними і змістовими елементами неминучий при перекладанні, і залежить він як від семантики, фонетики, так і від довжини слова, місця наголосу на ньому, від метрики і від інтонаційного ладу, зумовленого часто-густо римою і т. д. Перебільшувати, звичайно, каверзи, які може нести такий, наприклад, елемент, як рима, не варт, адже вправно віршувати вміє багато людей і для справжнього поета-перекладача рима аж ніяк не важкий для розв'язання компонента. Проте, якщо ми вже заговорили про загальну природність звучання перекладу, то слід підкреслити, що рима принесла таку каверзу М. Коцюбинському уже в другому рядкові перекладу: «Ген на могилі хрест сяє». Опорним словом рядка має бути *хрест* (граматично — суб'єкт дії, підмет), але коли вслухатися в звучання рядка, то можна легко помітити, що слова *ген* і *могили* беруть на себе основну силу акцентуації, а головні члени речення зливаються в одне розхристане слово: *хрес(т)сяє*. Це трапилося тому, що односкладове *хрест* потрапило на кінець дактилічної стопи і невагомо зависло у вірші. Це — головна, але не єдина причина знекровлення слова. Якщо б можна було у перекладі замість слова *хрест* поставити слово *він*, то рядок звучав би з ритмічно-го боку цілісніше:

Ген на могилі *він* сяє (рядок 2);

Де на могилі *він* сяє (р. 10).

Річ у тому, що займенник *він* може в українській, як і в інших

¹ «Поворот отця». Ж. «Отечественный сборник». Відень, 1855, ч. 7, стор. 25; 2-га ред. — «Поворот батька». У кн. Омелян Партицький. Руска читанка, ч. 2. Львів, 1871.

² «Чумацькі діти». Ж. «Основа». СПб, 1861, XI—XII, стор. 3—7.

³ «Поворот тата». Ж. «Дзвінок». Львів, 1890, ч. 14, стор. 107.

⁴ «Поворот тата». Ж. «Зоря». Львів, 1895, ч. 9, стор. 173.

⁵ «Чумацькі діти» (п'єса на дві дії для дитячого театру). «Проліски». Збірничок. Полтава, 1918, стор. 19—31.

слов'янських мовах, і не мати на собі наголосу, тобто виступати як проклітика.

Говорячи про загальну природність звучання, можна віднайти у перекладі, крім виразу *зліз з воза*, такі не зовсім милозвучні і важкуваті у читанні місця: *миюсь сльозами*, *гайдамака каже*, *неба бажання* тощо.

Звертаючись тепер до оригіналу, зазначимо, що рими у Коцюбинського напрочуд точні і цілком відповідають досконало точним, прбстим, багатим римам Міцкевичевої балади. Постійна жіноча рима польського силабічного вірша (залежна від акцентуації польської мови) в українській мові найчастіше розщеплюється на чоловічу, жіночу, дактилічну. Коцюбинський користується тільки жіночими римами, те ж саме бачимо і в інших перекладачів (І. Озаркевич, В. Коцовський, П. Куліш). Найбільша повага до оригіналу щодо системи римування відчувається у Коцюбинського, який, не копіюючи рим, засобами рідної мови відтворює їх багатство, незмущену вишуканість. Проте слід указати на деяку граматичну однотипність мовних римових одиниць у Коцюбинського: *гурточком* римується з *рядочком*, *благання* з *бажання*, *братом* з *татом*, *господар* з *лодар*, *голодранців* з *бранців*, *здоров'я* з *безголов'я* і т. д.

П. Куліш — єдиний з перекладачів, що відмовляється від вірної віддачі ритму. Він, перестрибуючи з розміру на розмір, ще менше, ніж ритмові, приділяє уваги рими. Десь з 20-го рядка він переходить від мішанини амфібрахію з анапестом до чотиристопового хорею і, не вміщаючи рядки оригіналу в рядках перекладу, додає 10 строф, тобто з 84 рядків балади у Куліша виходить 124. Дотримує еквілінеарності тільки один В. Корженко, але її не бачимо ні в І. Озаркевича, ні в М. Коцюбинського. Михайло Коцюбинський на таку жертву пішов, певне, свідомо: він зняв у перекладі строфу, в якій перелічуються молитви, прочитані дітьми, і згадується молитовник, що його дістає дівтора, щоб прочитати літанію. Молодий поет-атеїст послаблює зняттям цієї строфи релігійну напругу оригіналу.

Назви реалій християнського культу (у їх католицькій, а також місцево забарвленій перекладачами церковних книг формі) мають певну трудність для відтворення. Дана балада дуже насичена культовою лексикою, але в основному ця лексика для українського перекладача є нейтральною, тобто спільною для обох різновидів християнського ритуалу — католицького і православного. Тому вона не могла викликати при перекладі більшої трудності, ніж лексика взагалі. П. Куліш уводить до перекладу рефрен з плеонастично побудованим виразом *богові святому* (де зайвисть епітета — очевидна):

- а) Помоліться, діти,
Богові святому (рядки 17—18);
- б) Широ молиться дівтора
Богові святому (рр. 41—42);
- в) Широ ми за вас молились
Богові святому (рр. 59—60).

Другий однотипний плеоназм:
А старшеньке зачинає
Молитву святую (рр. 27—28).

У тексті його перекладу можна знайти багато добавок релігійного характеру:

- Схаменіться, люди божі* (р. 77);
- Святе слово* — малі діти (р. 89).

Одною з невід'ємних ознак творчості Міцкевича є народність, на-

ціональна забарвленість. Питання, як відтворити у перекладі національний колорит, є складне теоретично і важке для розв'язання практично. У даній баладі цей колорит зовсім мало виявлений, проте цього не можна сказати про переклади. У перекладі Куліша, наприклад, дія відбувається не десь там, а на Україні, бо *купці* (у нього — *чумаки*) повертаються з *Дону*.

Нейтральне польське *zbojcy* (*розбійники*) відтворюють перекладачі по-різному: І. Озаркевич називає розбійників *толпою* або *гурмою опришків, шайкою*; В. Коцовський — *розбишаками, опришками*; П. Куліш — *розбишаками вбогими* (на противагу *чумацтву багатому*), *бурлацтвом* (двічі), *комишників зграєю, комишниками клятими, гайдабурами* і навіть *гайдамаками*. Не минула ця неточність і перекладу Коцюбинського. Слово *zbojcy* перекладає він: *лиха голота, сіроманці, ватага, голодранці, лодарі, гайдамаки, опришки*.

Так молодий письменник, чи то з простого наслідування «досягнень» перекладачів-попередників, чи то з неправильного на той час розуміння історичної ролі опришків, учасників народно-визвольної боротьби в Галичині, на Закарпатті, Буковині проти феодално-кріпосницького гніту польської і української шляхти, — робить дуже прикру помилку. Але якщо Коцюбинський міг допуститися помилки через юнацький недомисел, то П. Куліш перекладає з великим знанням діла, з переконанням. Це він писав у «Записках о Южной Руси» (1856—1857 рр.) про *комишників*. У перекладі «Чумацьких дітей» до цього слова він робить таке пояснення: «Комишники були розбишаки степові з утікачів панських і всяких інших». Ще відвертіше свою соціальну позицію окреслює він у поясненні до слова *гайдабура* (він ніби і слово це вводить до перекладу заради виноски, які він так полюбляв): «Гайдабура те ж саме, що й гайдамака, тільки щось гірше: щось жорстоке, хиже і зовсім дике». Знаменна річ, що радянський перекладач проф. Павло Тиховський, створюючи свою «проредаговку за Озаркевичем» чи то роблячи «Остаточну редакцію В. Коц-о (тобто Вол. Коцовського. — О. Ю.)»¹, зупиняється на слові *опришки* і пише над цим словом у перекладі (трохи видозміненому) В. Коцовського: «*розбійники* — ред.»², себто: відредагувати, замінити на *розбійники*.

Видно відтворити всю лексичну тканину первотвору (розв'язати кожне конкретне завдання, виходячи з естетичної цілості балади) не менш важливо, ніж відтворити місцево забарвлену лексику. Особливо велике значення мають у сюжетному творі слова на означення динаміки і психологічної зумовленості дії, а також ті, здавалось би другорядні, деталі твору, які малюють конкретну обстановку, вказують на місце і час дії. Це елементарні вимоги. Проте першою і найголовнішою умовою перекладу будь-якого художнього твору має бути для перекладача адекватний з авторовим естетичний ключ. Найкраще цей ключ у перекладі балади удалося віднайти Михайлові Коцюбинському.

Підсумовуючи сказане, слід наголосити, що за нашого часу, коли очікується новий перекладач цієї балади, саме переклад Михайла Коцюбинського заслужено стоїть у ряді найкращих сучасних перекладів балад світоча польської поезії Адама Міцкевича, поданих у двотомному зібранні творів поета (Адам Міцкевич. Вибрані твори в двох томах, т. 1. Переклади з польської за редакцією Максима Рильського. Держлітвидав, К., 1955, стор. 143—145).

¹ Компілятивний переклад проф. П. Тиховського залишився ненадрукованим. Рукопис зберігається у Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Фонд 21, № 24, стор. 39.

² Там же.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

РОБІТНИЧА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ОСТАПА ВИШНІ ДОВОЄННОГО ПЕРІОДУ

В. О. Дорошенко

До кращих здобутків довоєнної творчості Остапа Вишні належить група гуморесок, нарисів, репортажів на робітничу тематику. В усмішках цього тематичного циклу письменник розповідає про широкий розмах індустріалізації країни, змальовує паростки нового, комуністичного в праці, побуті робітників. У м'якому лірико-гумористичному ключі Остап Вишня відтворює також чудові індустріальні пейзажі Донбасу, Криворіжжя, Придніпров'я. Чимало уваги письменник приділяє створенню образу позитивного героя робітника-новатора, справжнього господаря і будівника нового життя.

У критиці і літературознавстві усмішки про життя робітничого класу — ці чудові перлини вишнівського гумору — до цього часу ще належно не оцінені, ними ніхто з дослідників серйозно не цікавився. Довоєнна критика або вперто замовчувала цю групу творів, або начисто перекреслювала їх. У роботах окремих сучасних дослідників спадщини Остапа Вишні можна зустріти категоричні твердження, ніби письменник до війни «переважно спеціалізувався на селянській тематиці», і тільки в останні роки життя взявся за розробку «індустріальної теми».

Між тим уважне вивчення всього творчого набутку Остапа Вишні довоєнних років спростовує подібні апріорні висновки, дає всі підстави говорити про широту тематичних шукань письменника, постійне збагачення його усмішок новим змістом, новими явищами і фактами життя. У процесі безперервних творчих пошуків Остап Вишня відкривав нові ідейно-художні горизонти в українській гумористиці на сучасну тематику. До таких новаторських сторінок розвитку гумористики на Україні і належить група гуморесок Остапа Вишні про життя і працю робітників.

Перші спроби художньо-публіцистичного висвітлення робітничої тематики в гумористичному плані знаходимо у творчості Остапа Вишні середини 20-х років. Саме в цей час письменник разом з іншими літераторами часто подорожує по республіці, пильно спостерігає і вивчає життя і працю шахтарів Донбасу, рудокопів Криворіжжя, машинобудівників Харкова.

Критики і рецензенти, часто з найкращих побажань виходячи, радять Остапу Вишні не переступати за межі сільського побуту, поспіть силкуються довести, що його сатира і гумор носять виключно «селянський характер». Однак саме в цей період у творчості письменника відбуваються на перший погляд мало помітні, але дуже важливі процеси. «Селянський гуморист», «побутовець», «фейлетоніст», як тоді називали Остапа Вишню, не пориваючи зв'язків з життям українського по-

революційного села, проблемами політичної сатири, дедалі сміливіше і активніше береться за висвітлення нової для нього робітничої тематики.

У травні 1925 року письменник опублікував цикл нарисів про мирну відбудовчу працю робітничого класу, про перші творчі досягнення радянського народу в розвитку соціалістичної промисловості.

Пафос творчого героїзму, винахідливості, будівничого ентузіазму, який так яскраво проявив робітничий клас країни в перші мирні роки після закінчення громадянської війни, знаходить своє відображення в нарисах-усмішках Остапа Вишні «Ланцюговий міст у Києві е!», «Комунар», які були написані на основі безпосередніх спостережень письменника під час подорожі по Дніпру весною 1925 року.

У невеличкому гумористичному нарисі «Комунар» автор в теплому тоні змальовує двоповерховий пароплав на Дніпрі, збудований у Києві в перші роки Радянської влади. Для Остапа Вишні цей дніпровський красень — символ наших перемог, свідчення творчої винахідливості робітничого класу. Жартома Остап Вишня ласкаво називає пароплав «нашою радянської дитиною»¹, первістком нашого кораблебудівництва.

Світла радість автора сповнює гумористичний репортаж «Ланцюговий міст у Києві е!». Остап Вишня з гордістю згадує, як «люди трудящий» — київські робітники власними силами, завдяки своєму ентузіазмові, наполегливості, кмітливості без чужої допомоги підняли з руїн «підбитого велетня» — ланцюговий міст через Дніпро:

«Сам одбудував... Без аглицьких заводів, без німецьких інженерів, а так, як є: голий, босий, з молотком в одній руці та з зубилом у другій. І от тепер спустив на «бики» місточок на 200 000 пудів вагою. Спустив, заспівав «Інтернаціонала», перерізав червону стьожку: — Катись трудящі!»².

Вся усмішка-репортаж Остапа Вишні «Ланцюговий міст у Києві е!» славить мирну працю робітничого класу, його силу і розум. У творі панує урочисто-ліричний, забарвлений в гумористичні світлі тони пафос, який лише місцями переходить у гостро викривальні сатиричні мотиви. Письменник дошкульно кепкує з бога, що «невідомо скільки б часу крєктав, якби йому доручено було ланцюговий міст будувати», і з білопольського генерала Ридз-Смиглого, який «переможно лататакаючи від Червоної Армії, висадив у повітря» ланцюговий міст у Києві.

Глибока закоханість письменника в радянську дійсність, творчу працю народу пронизує усмішки «Дніпром», «Кремінчук», «Понад туманами». Це так звані подорожні або мандрівницькі нарис-усмішки: вони складаються з невеличких зарисовок, колоритних комічних картин, чудових пейзажів Придніпров'я, Полтавщини, історичних екскурсів і роздумів самого автора.

Улітку 1925 року Остап Вишня перший серед українських радянських письменників здійснив переліт на вутлому літаку з Харкова до Києва. Про своє переживання він з усміхом розповідає в глибоко психологічному нарисі «Понад туманами». Один з центральних мотивів усмішки — ствердження творчої могутності радянських людей, здатних освоїти потужну техніку: «Сміється пілот радісно... Такий маленький, чорнявий. І біля такого гіганта-птиці... І він, гігант той, йому кориться... Людина! «О, це бринить гордо!» (III, 66).

В «пересадочній усміщці» під назвою «Кремінчук» Остап Вишня розповідає про другу молодість колишнього провінціального містечка, про його розквіт після революції. Теплим усміхом сповнені сторінки

¹ Журнал «Всесвіт», 1925, № 11, стор. 14.

² Остап Вишня. Твори в семи томах, т. 3. Вид-во «Дніпро», К., 1964, стор. 67 (далі посилаємось в тексті на це видання).

нарису про робітничий Крюків — правобережний пригород Кременчука, який за роки Радянської влади став центром громадського і культурного життя міста: «Раніше Кременчук казав: «А в нас Крюків є...». А тепер Крюків каже: «Та в нас там ще й Кременчук є... Ми не самі... Все-таки деяка підмога є...» (III, 78).

Багатством поетичних гумористичних інтонацій сповнена усмішка «Дніпром». Все в творі опромінене світлим сміхом, сонячним теплом: і зелені дніпровські береги, і київські кручі, і білясті борти пароплава «Комунар», і прикрашений червоними прапорцями новий ланцюговий міст через Дніпро, і постать Шевченка, який «на Чернечій горі стоїть, на сонце посміхається», бо український радянський народ виконав заповіти великого поета. В цьому нарисі Остап Вишня розкриває великі естетичні можливості гумористичного пейзажу в змалюванні сучасного життя, показі нових явищ дійсності.

Поступово від лірико-гумористичних описів природи, колоритних комічних сценок автор переходить до серйозних роздумів про завтрашній день могутньої ріки народу. Остап Вишня один з перших в українській радянській літературі ставить питання про використання потужних гідроенергетичних ресурсів Дніпра для потреб народного господарства країни.

У нарисі «Дніпром» письменник висловлює передчуття великої будови на Дніпрі. У травні 1925 року це було лише поетичною мрією, прозвінням у завтрашній день. Через рік Остап Вишня напише пристрасну пропагандистську статтю «Будуймо Дніпрельстан!», в якій розповідь про велике народногосподарське значення Дніпровської ГЕС, змальовує величну панораму грандіозних соціалістичних перетворень в республіці, які будуть здійснені на базі дешевої енергії дніпровських вод.

Стаття Остапа Вишні була опублікована в газеті «Вісті ВУЦВК» від 13 жовтня 1926 року, якраз напередодні Першої Всеукраїнської конференції КП(б)У, на якій було прийнято рішення про спорудження на Дніпрі потужної гідроелектростанції. Всім змістом своєю стаття Остапа Вишні «Будуймо Дніпрельстан!» закликала радянський народ віддати всі сили для здійснення накреслень партії: «Ми, мільйони нас, повинні за його взятися! І коли весь могутній колектив Радянської країни певно й твердо скаже: «Ми збудуємо Дніпрельстан!» — Дніпрельстан буде! А він повинен бути, він має бути, він мусить бути! (...) Інтерес у трудящих до Дніпрельстану величезний! Це запорука того, що Дніпрельстан буде!» (IV, 27—28).

У цій статті вперше глибоко розкрилися нові грані таланту Остапа Вишні: його ораторсько-публіцистична наснаженість, закличність, урочиста піднесеність. Це позначилося на стилі статті, зітканої з лозунгових закликів, урочистих звертань, повторів, запитань, риторичних окликів, експресивних інтонацій. І лише під кінець твору високий регістр авторських емоцій переходить у дошкульне висміювання скептиків, що «чухаються», переростає в нещадне розвінчання класових ворогів, які зводять наклепи на радянську дійсність.

Вдалих заголовок статті — «Будуймо Дніпрельстан!» — прищепився на сторінках газети «Вісті», став на довгий час постійною рубрикою, де вміщувалися матеріали про розгортання будівництва на Дніпрі.

Пристрасний заклик Остапа Вишні віддати всі сили будівництву Дніпрогесу зразу ж був підхоплений багатьма українськими письменниками. Через кільканадцять днів у газеті «Комуніст» (1926, 7 листопада) з'являється хвилююча поема В. Сосюри «Дніпрельстан», а невдовзі тема Дніпрогесу стає однією з провідних в українській радянській

літературі (популярність завойовують в ті роки твори С. Скляренка, Я. Баша (Башмака), Г. Коцюби, П. Лісового, І. Микитенка та інших).

До теми Дніпробуду ще раз повернеться і сам Остап Вишня на початку 30-х років в усмішці «Таких на Дніпрельстані тисячі!» В цьому творі автор стисло передає основні віхи життя і праці «вщерть налятого більшовицькою енергією» майстра Котова, якого за невтомну вдачу, молодечий запал (незважаючи на похилі літа) називають «комсомольським дідом» (IV, 365). Правда, цьому нарисові шкодить поверхова інформаційність у розкритті біографії героя, його революційного минулого, трудових подвигів на будівництві Дніпрогесу. Висока патетика на честь героя вийшла сухою, бо вона позбавлена такої якісної прикмети таланту письменника як гумор—невід'ємної риси стилю всіх творів Остапа Вишні.

У більшості творів на робітничу тематику письменник дуже рідко відмовляється від жарту, дотепності, сміху. Навіть найпіднесеніші явища життя він вміє передати кризь призму комічних контрастів у відповідному гумористичному освітленні. Для прикладу можна навести героїко-романтичну новелу «Тіні забутих предків (Романтика)», де, подібно до поеми В. Маяковського «150 000 000», Остап Вишня намагається дати широке узагальнення злободенних подій життя: показати перевагу соціалістичної промисловості над промисловістю капіталістичною. Фольклорно-казкові образи «запорізького козака» і «супротивника заокеанського», описи «степу степучого, як море, великого», картина двобою напівфантастичних героїв — все це під кінець твору раптово переключачється в план реальної «злоби дня». Виявляється, що під час випробувань український трактор «Запорожець» переміг американського «Фордзона»: «І покотилася по всьому світі радієва хвиля: «Запорожець» «Фордзона» переміг. І стиснув селянин руку робітникові й сказав: «Слава промисловості радянській! А за океаном за Атлантичним Форд закислився...» (III, 133).

Таких раптових переходів, контрастних стильових поєднань, своєрідних «стрибків» з однієї тональності в іншу в гуморесках Остапа Вишні цієї групи дуже багато. Ця постійна стильова контрастність складає одну з головних рис художньої своєрідності його гуморесок.

Поєднання високої патетики з веселою дотепністю; спокійної лірико-публіцистичної оповіді з несподіваним, але таким природним і невимушеним жартом, лукавством; зіткнення побутової описовості і темпераментної ораторської закличності спостерігається і в наступному циклі вишнівських нарисів-усмішок про Бердянськ і шляхи розвитку економіки Приазов'я, написаних улітку 1926 року.

В одному з кращих творів цієї групи — нарисі «Ідеал» — Остап Вишня з великою гордістю розповідає історію бердянського Першотравневого заводу сільськогосподарських машин, говорить про творчий подвиг робітничого колективу цього підприємства. В достеменно вишнівському гумористичному дусі подаються тут згадки про громадянську війну, реконструкцію заводу. Гумористичний тон зберігається і там, де автор у своєрідній формі дає характеристику жатки-самокид, говорить про економічну взаємодопомогу радянських республік: «Ідеал» — жатка легка в ході і дуже зручна для хазяйства. Це її робочі властивості... Але оригінальна вона й характером своїм. Народившись на півдні, вона більше за все закохується в півночі. У Сибіру. На Сибір її тягне. Укресльмаштрест у цій справі їй за ретельну сваху править і віддає радо їй за молодого, що «за Уральським хребтом, за рекой Іртишом» (III, 389—390).

Патріотична гордість бринить у заключних рядках нарису, де автор говорить про те, як жатку «Ідеал» беруть «за моря, за океан».

Бердянські нариси-усмішки стали помітним кроком у розвитку художнього стилю письменника. Гумор Остапа Вишні в цих творах загалом «посерйознішав», став публіцистично загостренішим, помітно звузилися функції простакуватої манери оповіді, майже не зустрічається тут бурлескно-трагедійний комізм.

Ця тенденція розвитку стилю письменника спостерігається і в наступних творах на робітничу тематику, над якими працював автор в кінці 20-х — на початку 30-х років.

Весною 1928 року Остап Вишня разом з П. Тичиною, П. Панчем, В. Сосюрою, І. Микитенком побував на марганцево-рудних копальнях Криворіжжя, на шахтах Донбасу. Численні зустрічі українських радянських письменників з робітниками Криворізького басейну, бачене і пережите Остапом Вишнею знайшло своє відтворення в нарисі «На руднях». Перша частина твору написана у формі своєрідного «тлумачного словника» технічних термінів на зразок «кар'єр», «штрек», «шків», «штольня», за допомогою яких автор і розкриває характер і специфічні особливості шахтарської праці. В другій частині нарису Остап Вишня відтворює ті зміни, які сталися в «шахтарському житті-бутті» після революції. В цій частині письменник торкається однієї з центральних проблем радянської літератури тих років — проблеми створення образу позитивного героя. У самій гущі криворізького робітництва письменник знаходить такого героя — «симпатичного забойщика з марганцевих копалень Марка Фоковича Шпинуя». Це людина високої соціалістичної свідомості, прекрасний виробничник, активний громадський діяч, справжній господар нового життя: «Марко Фокович і в забої працює, і на виробничі наради їздить... Він і копальні свої знає й любить, він любить і те, що біля копалень... Марко Фокович і шахтьор, і забойщик, і хазяїн своїх копалень, і громадянин, і мисливець, і людина... Чи всі такі шахтьори, як Марко Фокович? А як і не всі? Важно те, що такі забойщики, такі шахтьори е! А чи були вони колись?» (IV, 187).

Над створенням позитивного образу саме таких представників робітничого класу — людей нового світовідчуження, революційного світогляду Остап Вишня працював і в наступні роки.

У нарисі «Про слюсаря Шовкового та про любов» (1930) письменник змальовує образ талановитого організатора виробництва, директора Харківського паровозобудівного заводу Шовкового (прообразом Шовкового був заступник директора ХПЗ тов. Ситцевий. — В. Д.). Колишній слюсар Шовковий показаний в нарисі як активний учасник громадянської війни, борець за соціалістичну індустріалізацію країни. Це керівник нового типу, висуванець мас, улюбленець робітничого колективу. В сцені партійних зборів письменнику вдалося глибоко розкрити нові взаємовідносини між робітниками і керівниками радянської промисловості, командирами виробництва: «Слухали блузи, і на їхніх лицах світілася радість і гордість. Перед ними стояв їхній слюсар, що якихось п'ять літ тому верстат кинувши, веде велике підприємство, як може його вести наукою озброєний і досвідом підкований перший-ліпший фахівець. Перед ними стояв слюсар — державний муж. (...) О, цей не підкачає! Це — наш! І з кожної синьої блузи, з кожного почорнілого від сажі лица виступала велика любов і Шовкового обгортала. Любов — вірна, як труд, і ніжна, як ситець» (IV, 361).

Образ Шовкового — один з кращих позитивних образів у творчості Остапа Вишні, в українській радянській гумористиці взагалі. В нарисі

глибоко розкрито великі естетичні можливості гумору в створенні образу позитивного героя радянської літератури.

Тодішня критика виступила проти спроб Остапа Вишні за допомогою гумору змальовувати позитивний образ сучасника-робітника¹. Однак всупереч критичним нападкам письменник вперто відстоював право на існування позитивного гумору в радянській літературі, продовжував роботу над створенням образу сучасника — активного будівника соціалістичного суспільства.

На початку 30-х років Остап Вишня приступив до здійснення великої творчої програми — написання циклу нарисів-усмішок про героїчні трудові подвиги донецьких шахтарів. Один за одним з'являються його нариси «Ти добич дай!» (журнал «Червоний перець», 1931, № 9—13), «Дивні діла твої, пролетаріате!», «Соціалістичне місто» (журнал «Декада», 1932, № 13—14; 16—17). «Ти добич дай!» (журнал «Радянська література», 1933, № 1). Ці нариси Остапа Вишні стоять в одному ряду з кращими досягненнями радянської нарисистики початку 30-х років на робітничу тематику — творами М. Горького, М. Тихонова, П. Павлинка, Я. Ільїна, а в українській радянській літературі — нарисами С. Скляренка, В. Владка, І. Багмута, І. Кириленка, М. Трублаїні. Серед широкого потоку радянських нарисів цього періоду вишнівські твори легко можна пізнати по веселій дотепності, теплому гумору, багатству комічних деталей і ситуацій. Життєрадісний, наступальний сміх — невід'ємна якість художнього зображення дійсності в цих нарисах. Щоправда, жартівливий, веселий гумор не в однаковій мірі проявляється у кожному нарисі.

Найчастіше звертається до гумору Остап Вишня в перчанському нарисі «Ти добич дай!». Знайомлячи читача з характером і специфікою шахтарської праці, письменник докладно описує свої подорожі по горлівських шахтах, розповідає про різні комічні пригоди, випадки, які він бачив або які трапилися з ним у «підземному царстві».

Жартівлива розповідь в нарисі місцями переходить в урочисту патетику («Нові часи бринять на радянським, над соціалістичним Донбасом. Машина йде визволяти людину з тяжкої, часом невимовно тяжкої праці»), або ліричну замріяність, яка раптово переривається дошкульним викриттям саботажників, симулянтів, залишків старого в побуті шахтарів. Полемічним пафосом сповнені рядки, в яких Остап Вишня виступає різко проти помилкових тенденцій в розкритті теми Донбасу в тодішній поезії, прозі, драматургії.

Другий нарис під такою самою назвою «Ти добич дай!» (1933) починається і закінчується теплою гумористичною розповіддю про те, як «відкатниця Катя полюбила коногона Васю». Однак весь нарис присвячений не коханням двох «молодят», а суворим будням напруженої праці донецьких робітників за дострокове виконання першої п'ятирічки. На відміну від «перчанського», наскрізь гумористичного, повного веселих діалогів, комічних сценок, цей нарис написаний в лірико-патетичному емоційному ключі. Він має форму монолога. Розповідь автора тут ведеться на високих емоційних реєстрах ораторсько-публіцистичного письма. Важливу ідейно-художню функцію в нарисі виконують велично піднесені, суворі індустріальні пейзажі донецького краю.

У нарисах «Соціалістичне місто», «Дивні діла твої, пролетаріате!» показано боротьбу робітників Красного Луча за перетворення старої, підсліпуватої, брудної й темної Криндичівки в нове соціалістичне мі-

¹ Див. журнали «Молодняк», 1930, № 7, стор. 122; «Критика», 1930, № 11, стор. 103; «Нова генерація», 1930, № 5, стор. 55—56.

сто високої культури і зразкової чистоти. На конкретних прикладах в нарисах показано, як краснолуцькі робітники продовжують славні традиції перших ленінських суботників, будують на громадських засадах нові парки культури, сквери, спортивні майданчики, озеленюють своє місто.

Своєрідним заключним акордом вишнівських нарисів довоєнного періоду став повний трагізм і смутку твір «Чотирнадцять славних» («Літературна газета», 1933, 30 листопада). Біль і туга розлиті в кожному слові цього нарису-некрологу про героїчне життя і трагічну загибель під час катастрофи найбільшого в нашій країні літака К-7 «чотирнадцяти славних» його творців: робітників, конструкторів, інженерів, льотчиків-випробувачів. Нарис закінчується глибокою вірою автора в те, що подвиг героїв повторять інші сміливці, які щасливо поведуть у небі радянської Батьківщини «сталеві повітряні кораблі-велетні».

У творчості Остапа Вишні довоєнного періоду зустрічаються і слабкі, поверхові усмішки на робітничу тематику, але питома вата їх незначна. Кращі нариси, репортажі, гуморески письменника стали значним надбанням української радянської літератури про робітничий клас.

ДО ПИТАННЯ ПРО РОЛЬ МАРКСИЗМУ У ФОРМУВАННІ ПОЛІТИЧНИХ І ФІЛОСОФСЬКИХ ПОГЛЯДІВ І. ФРАНКА

І. Т. Балака

Радянські дослідники приділили значну увагу висвітленню факторів, що зумовили появу на галицькому ґрунті видатного мислителя, письменника, історика і теоретика літератури І. Франка. Проте, всебічно це питання ще не висвітлено. Щоб з'ясувати його докладніше, слід насамперед простежити вплив російської революційно-демократичної та марксистської літератури на формування політичних, філософських і літературно-естетичних поглядів І. Франка. У світлі цих завдань ми робимо спробу проаналізувати деякі ранні публіцистичні праці Франка, на яких, гадаємо, помітний вплив мала марксистська література.

І. Франко, розглядаючи капіталістичне суспільство, зокрема теорію додаткової вартості та класовий характер надбудови капіталістичного суспільства, часто прагнув спертися на окремі положення «Капіталу» К. Маркса.

Розкриваючи суть капіталістичної експлуатації, І. Франко писав, що великі капітали «могли повстати тільки через визиск праці інших, себто через частинне привласнення того, що інші виробили... Робітник виробить денно товарів, напр., на 5 зол. вартості, а одержує платні 1 зол., тобто роботодавець 4 зол. його заробітку ховав до своєї кишені. Славетний німецький соціаліст Карл Маркс ясно довів, що саме з таких тільки додаткових вартостей, урваних від робітників, повстали всі капітали»¹. Капіталістична система визиску, далі говорить письменник, підтримується і оберігається всім державним апаратом.

У капіталістичному суспільстві людська праця, зазначає І. Франко, — «теж товар», причому «найдешевший, найгірше оплачуваний». Робітникам платять стільки, скільки коштувало виготовлення цього товару. Висококваліфікована робоча сила оплачується дорожче, бо праця таких робітників «потребує довгої попередньої вправи, яка самому робітнику коштувала чимало часу, сил і грошей. Проте, саме ці кошти, які втратив перед тим сам робітник під час науки, вирівнюються цією надвишкою плати... так, що власна пересічна ціна, можна сказати, однакова у всіх робітників»². І. Я. Франко підкреслює, що жорстока експлуатація, застосування жіночої і дитячої праці, технічні винаходи і застосування машин у капіталістичному світі підпорядковані нагромадженню додаткової вартості. Нема сумніву, що Франко, розвінчуючи капіталістичний визиск, прагне керуватись вченням К. Маркса про до-

¹ І. Франко. Твори в 20-ти томах, т. 19, К., 1956, стор. 8 (далі цитуємо за цим виданням).

² Там же, стор. 10.

даткову вартість, викладеним у «Капіталі». До того ж сам І. Франко зазначає, що Карл Маркс вперше найбільш науково обгрунтував джерела додаткової вартості.

Франко розкриває окремі закони капіталізму: стихійність виробництва, жорстоку конкуренцію, безробіття, розорення дрібних власників унаслідок застосування машин і концентрації капіталів. «Отже бачимо,— пише Франко,— що внаслідок конкуренції більші капітали постійно неначе пожирають менші та сходяться в руках щораз меншого числа багачів»¹.

У класовому суспільстві, пише Франко, мізерна меншість «держить мільйони бідних». Трудові маси створюють народне добро, їх коштом живуть багатії, утримується державний апарат, військо, поліція, жандарми, «щоб самих отих бідних держати в притиску і темноті».

Досить наведеного, щоб переконатися, що І. Франко, висвітлюючи суть капіталістичної експлуатації, спирається на вчення К. Маркса про додаткову вартість.

У кінці 70-х і на початку 80-х років Франко робить спроби намалювати картину майбутнього соціалістичного суспільства. Вже в короткому оповіданні «Моя стріча з Олексою» («Дзвін», 1878 р.), популяризуючи ідеї нового суспільства, він доводить, що при соціалізмі земля буде власністю громади, а що «вродить, також разом іде до громадського шпихліра, а відтак уряд громадський ділить кожному після того, як робив; робив більше — більше дістає, робив менше — то й менше дістає»².

Значно чіткіше І. Франко викладає свої погляди про майбутнє соціалістичне суспільство в тому ж 1878 році в листі до Ольги Рошкевич:

«...Як буде виглядати будущий лад суспільний — цього не можна нині сказати, і воно впрочім нічого не становить. Наука виказує тільки одну головну засаду: капітал продуктивний, т. є. земля, машини і всі прилади до праці, сирий матеріал і фабрики — мають бути спільною, громадською власністю»³. При соціалізмі, говорить Франко в оповіданні «Моя стріча з Олексою», не буде ні багатих, ні бідних, а всі будуть рівні. Далі він радить О. Рошкевич познайомитись із спеціальною літературою, вважаючи найкращою книжкою з економічних питань «Капітал» К. Маркса.

В оповіданні «Моя стріча з Олексою» письменник зупиняється на перевагах спільного господарювання і висвітлює можливість застосування у великому господарстві досконалих високопродуктивних машин, які звільнять від праці дітей для навчання в школі та дадуть людям можливість працювати «до полудня». «Ти знаєш, що тепер повинаходжено різні машини до господарства, плуги ліпші, сіялки, молотилки, косарки, січкарні і багато других: вони роблять усяку роботу і ліпше і швидше, ніж чоловік руками»⁴.

У майбутньому соціалістичному суспільстві, доводить Франко в праці «Чого хоче галицька робітницька громада», жінки повинні бути зрівняні у правах з чоловіком, введено всебічне виховання молоді, «щоб школа розвивала всі тілесні й духовні спосібності учеників»⁵. У школах буде заборонено релігійне виховання, а церква відокремлена від держави, «щоб релігії, як речі опертої не на знанні, а на вірі не вчено по школах... богослужіння... вважалося не громадським ділом... Котрі

¹ І. Франко. Твори 19, стор. 9.

² І. Франко. Твори, т. 1, стор. 221.

³ І. Франко. Твори, т. 20, стор. 42.

⁴ І. Франко. Твори, т. 1, стор. 222.

⁵ І. Франко. Твори, т. 19, стор. 61.

люди схотять мати собі церков, попа і т. д., ті нехай удержують її своїм коштом»¹.

Уже в листі до Ольги Рошкевич молодий письменник порушує ряд дуже важливих суспільно-економічних питань.

«Я переконаний, що економічний стан народу, це головна підстава цілого його життя, розвою поступу. Коли стан економічний плохий, то говорити про поступ, науку — пуста балаканина. Я переконаний, що теперішній економічний стан усіх народів культурних дуже плохий, у многих взглядах, а найбільше за-для нерівності маєткової і за-для різкого розділення на касту багатих, котрі виключно користуються добутками науки і культури, і касту бідних, котрих кожний новий поступ тільки глибше притискує. Такий стан економічний не є вічний і незмінний. Він повстав з бігом історичного розвитку і так само мусить упасти, зробити місце другому, досконалішому, справедливішому, більше людському»².

З наведеного бачимо, що думки про залежність поступу науки від економічного становища народу, про те, що в класовому суспільстві лише панівній верхівці доступні здобутки науки і культури, що даний економічний лад не є вічний і незмінний, а виник у процесі історичного розвитку і неминуче повинен поступитися місцем досконалішому та ін., розв'язуються не без певного впливу марксового вчення.

Якщо порівняти перші висловлювання Франка з приводу цього питання з більш пізнішими, то можна побачити певну еволюцію його поглядів у бік марксизму. Так, у листі до Ольги Рошкевич молодий Франко писав: «Я переконаний, що велика всесвітня революція поволі рознесе теперішній порядок, а настановить новий. Під словом «всесвітня революція» я не розумію всесвітній бунт бідних проти багатих, всесвітню різанину; це можуть під революцією розуміти тільки всесвітні рутенці, плосколоби та поліцаї, котрі не знають, що, наприклад, винаходка парових машин, телеграфів, фонографів, мікрофонів, електричних машин і т. д. спроваджує в світ, хто зна, чи не більшу революцію, ніж ціла кровава французька революція...»³.

У статті «Темне царство», написаній 1882 року, Франко вже чіткіше висловлює свої думки з приводу внутрішніх суперечностей капіталістичного суспільства. «Машина «темного царства», на щастя людськості, так збудована, що швидше чи пізніше мусить сама в собі зіпсуватися, сама власною силою розпастися. На той важкий, але неминучий процес історичного самовбивства вся надія чесних і розумних людей. Аби прискорити його, вони посвячують своє особисте щастя, свою кров і своє життя»⁴.

Отже, у молодого Франка ще немає марксистського уявлення про шляхи повалення капіталістичного суспільства і побудови нового соціалістичного ладу. Проте, на відміну від соціалістів-утопістів, які вважали, що суспільні зміни відбуваються з волі людей чи визначних історичних осіб, Франко, очевидно, під впливом марксистської літератури, розумів, що розвиток продуктивних сил і виробничих відносин приводить до змін суспільного ладу, до непримиримих суперечностей і загибелі капіталістичної формації.

У листі до Ольги Рошкевич, Франко ще покладає надії на мирне розв'язання антагоністичних суперечностей, на безкровну революцію. Однак капіталістична дійсність, подальше знайомство з творами Марк-

¹ І. Франко. Твори, т. 19, стор. 61.

² І. Франко. Твори, т. 20, стор. 40—41.

³ І. Франко. Твори, т. 20, стор. 41.

⁴ І. Франко. Твори, т. 17, стор. 27.

са швидко змінили погляди письменника. Уже в поезії «Гриць Турчин» (1881 р.) письменник без будь-яких вагань кликав до збройного повалення старого суспільства. У брошурі «Чого хоче Галицька робітницька громада» (1881—1882 р.), письменник доводить, що політичну пропаганду треба ширити серед народу для згуртування його навколо громади, цебто партії, яка в потрібний час зможе підняти народ на збройну боротьбу проти сил старого суспільства.

«Очевидна річ,— писав Франко,— що того великого діла — визволення всіх робітників — можуть доконати тільки самі робітники і що в тім ділі їм ні на кого не можна спускатися. Бо певна річ, що теперішнє панство — богатирство, котрому добре в теперішнім ладі і при теперішній неправді, не схоче само прикладати рук до того, щоб собі самому робити шкоду. Бо воно певно не схоче без боротьби уступати з свого місця і віддати робочому людові те, що він витворив своєю працею. Для того ж, то треба нам сильно братися до купи і невстрацімо боротися, щоб дійти до своєї цілі»¹.

Поряд з цим Франко критикує утопічні теорії про можливість корінного перетворення старого суспільного ладу за допомогою реформ, участі представників трудового народу в парламентах та іншими подібними заходами. «При теперішніх громадських і державних порядках ніяке загальне право голосування не дасть робітникам переваги в рядах, не віддасть власті державної в їх руки... Коли замість тратити сили на політику, на вибори та подавання непотрібних просьб до панських рад державних та міністерій, робітницька Громада зверне всю свою силу на порядкування робочого люду з долу»², а в статті «Темне царство» Франко ще більш категорично заявляє «...настане день по ночі «темного царства». Розуміється, не без тяжких зобурень, не без великих жертв».

Як бачимо, Франко незабаром відійшов від думки про «безкровну» революцію і став на шлях пропаганди революційного знесення старого суспільства, більш того, він піддає критиці реформістські шляхи перебудови суспільства.

І. Франко не сприйняв відомого положення Маркса про те, що пролетаріат є єдиною послідовною революційною силою, що, завойовавши владу шляхом революції, пролетаріат встановлює диктатуру. Правда, у статті «Чого хоче Галицька робітницька громада» Франко доводить, що міські робітники в силу свого суспільного становища, згуртованості по містах, заводах і фабриках є більш організованою політично-свідомою і освіченою масою, ніж селяни. Обґрунтуванню цього питання Франко приділяє багато уваги.

«По містах, особливо по більших, положення робітників, з одного боку, остільки гірше, що там жити тяжче, у робітника свого поля ані своєї хати нема, приходиться йому жити з заробітку, приходиться через те звисати на ласку й неласку того, хто їм дає роботу і може її кожного часу відняти... їх власне дуже нужденне та небезпечне життя прямо клонить їх до думок над рятунком і поправою того життя, до спілок, до збирання своїх сил для спільної праці й науки, для взаємної підмоги... Вони навчилися ліпше знати свої права і встоювати за собою, і тому-то не диво, що у них швидше і скоріше приймаються нові думки про цілковиту перемену теперішнього ладу і докладну поправку життя всіх робочих людей, селян і міщан, русинів, поляків і євреїв, і всіх, хто жие працею своїх рук в бідності і недостатку»³.

¹ І. Франко. Твори, т. 19, стор. 61.

² Там же, стор. 62.

³ Там же, стор. 53—54.

Це ще не дає підстав стверджувати, що Франко повністю сприйняв марксистське вчення про історичну роль пролетаріату в поваленні капіталістичного суспільства і побудові соціалістичного суспільства, але, як свідчить вищенаведене, він уже розумів, що умови життя робітників сприяють більшій згуртованості робітників і піднесенню їх політичної свідомості, ніж умови життя селян. Саме цим, очевидно, і пояснюється активна діяльність Франка серед львівських робітників.

У тій же вступній частині «Чого хоче Галицька робітницька громада», Франко закликає до утворення партії, яка повинна складатися з найбільш передових робітників і селян, незалежно від національної приналежності «...в недовгий часі можемо надіятися, що й у нас в Галичині буде впорядкована явно «Громада (партія) робітницька» з робітників руської, польської, єврейської і всякої другої в Галичині живучої народності, сільських і міських»¹.

Доказом того, що Франко прагнув спертися у своїх політичних поглядах на окремі Марксові положення, свідчать захоплені висловлювання письменника про «Капітал» Карла Маркса. 1879 року Франко працює над підручником «Основи суспільної економії» і додатком до нього збирається видати «Початок і історичний розвиток капіталістичної продукції в Англії» К. Маркса.

«Але вважаючи потрібним познайомити наших читателів з історичним розвитком сучасного капіталістичного ладу, ми робимо це в «Доповненнях». А для своєї цілі ми не можемо знайти кращого провідника над Карла Маркса, котрий в однім розділі своєї книжки «Капітал» списав короткий, хоть яркий перегляд того, як розвивалася капіталістична продукція. З тим розділом ми хочемо познайомити наших читателів»².

Видрукувати підручник «Основи суспільної економії» і додаток до нього в запроєктованому журналі Франкові не вдалося. Тоді він вирішує видати підручник і окремо переклад 24 розділу «Капіталу» в журналі «Дрібна бібліотека», у зв'язку з цим пише нову передмову до злагожденного видання. Указана передмова є яскравим доказом захоплення Франка в ці роки «Капіталом» Карла Маркса. Невеличка Франкова передмова пройнята пристрасним бажанням популяризувати «Капітал» серед галичан та заохотити до читання його в оригіналі. «В першій частині своєї великої економічної праці про «Капітал» старається Карл Маркс вяснити передовсім, як постає капітал? В тій цілі виказує він поперед усього, що єдиним джерелом усякої вартості є праця людська...»³. І далі Франко в зрозумілій для більш-менш широкого читача формі, спираючись на «Капітал», прагне пояснити, як утворюється додаткова вартість. «Це головні думки, виведені Марксом з безмірної маси фактів, нагромаджених у його книжці»⁴.

За діяльною участю Франка підготовлено «Програму соціалістів польських і русинських в Східній Галичині», яка була надрукована в Женеві 1881 року.

Очевидно, можна навести ще приклади, які свідчать про те, що І. Франко зазнав на собі благотворного впливу Маркса. Знайомство з окремими творами Маркса, безперечно, позитивно вплинуло на розвиток революційно-демократичної ідеології І. Франка. І все ж у Франка не знаходимо чіткого уявлення про те, що капіталізм у ході свого розвитку породжує матеріальні умови і ту соціальну силу, яка пова-

¹ І. Франко. Твори, т. 19, стор. 56.

² Там же, стор. 219.

³ Там же, стор. 227 (підкреслення автора. — І. Б.).

⁴ Там же, стор. 228.

лить капіталістичне і побудує нове соціалістичне суспільство,— пролетаріат.

Не мав Франко чіткого уявлення про майбутнє соціалістичне суспільство. Соціалістичну державу письменник уявляв як федерацію виробничих спілок. Він мріяв про утворення в Галичині міцної селянсько-робітничої партії. Сприйнявши окремі положення марксизму, революціонер-демократ Франко став велетнем передової літератури і науки.

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ТВОРЧІСТЮ І. О. БУНІНА 1916 року (оповідання «СТАРУХА»)

О. В. Сливицька

У радянському літературознавстві останніх років гостро поставлено питання про недостатнє вивчення літературного процесу початку ХХ ст., особливо останнього передреволюційного десятиліття. Як справедливо вказується у статті Б. Бялика¹, для цього періоду в цілому характерне посилення реалістичних тенденцій. У цьому зв'язку особливий інтерес являє творчість І. О. Буніна, названого К. Федіним «русским классиком рубежа двух столетий».

У 1914—1916 роках Бунін переживає високе творче піднесення, створює ряд художніх шедеврів. Та творчість цього періоду (особливо 1916 року — року високої творчої інтенсивності) залишається найменш вивченою.

Дореволюційна критика не встигла приділити належної уваги прозі Буніна цих років, у радянському літературознавстві складна і суперечлива постать Буніна довгий час залишалася невисвітленою. І хоч в останні роки ця прогалина успішно заповнюється працями ряду дослідників: В. Н. Афанасьєва, А. К. Бабореко, І. Д. Бажинова, Л. В. Крутикової, О. Н. Михайлова та ін. — у вивченні творчості письменника останніх дореволюційних років робляться лише перші кроки.

Творчість Буніна цього періоду не тільки дуже значна, але надзвичайно складна. Можна стверджувати, що це час найінтенсивніших **пошуків** і світоглядного, і художнього характеру. Хоч кожне оповідання окремо має свою оформлену концепцію, вона не є для автора остаточною, підсумковою. Тому спроба загального, сумарного аналізу творчості Буніна цього періоду уявляється невірною. Кожне окреме оповідання вимагає поглибленого, уважного вивчення, що і дасть можливість у подальшому перейти до висновків узагальнюючого характеру.

Критика беззаперечно і одногослоно визнає найвищою точкою творчого розвитку Буніна знамените оповідання «Господин из Сан-Франциско», в якому авторові вдалося досягти високого синтезу соціальної і філософської проблематики. З цього мовчазно виходить, що подальша творчість означає зниження рівня, досягнутого наприкінці 1915 року; між тим 1916 року, болісно роздумуючи «о судьбах мира, где в последнее столетие все же совершаются беспримерные в истории политические, социальные и научные катастрофы»², Бунін зближується з демократич-

¹ Б. Бялик. Что же такое «русская литература XX века». Ж. «Вопросы литературы», 1963, № 6.

² З листа І. О. Буніна до А. А. Измайлова від 15. XII. 1904 р. ІРЛІ, архів А. А. Измайлова, ф. 115, оп. 3, од. зб. 47.

ним табором, виступає як активний співробітник «Літопису». До цього часу належить і зворушливе визнання Горьким Буніна: «Вы для меня великий поэт. Первый поэт наших дней»¹.

Буніна неодноразово докоряли в певній ізольованості від епохи, особливо дошкульними стали ці докори в період імперіалістичної війни, бо й дійсно, у Буніна немає творів з безпосередньо військовою тематикою. Одного разу на прохання дати військове оповідання Бунін відповів: «Нет у меня книг о войне, нету, нету, нету!!!»². У цьому красномовному «нету!» — принципова авторська позиція. Зв'язок Буніна з епохою був не тематичний, а глибинно-проблемний.

Свідченням цього є маленький шедевр письменника — оповідання «Старуха», задуманий на самому початку 1916 року. Рукопис, що зберігся³, датований 13.1. 1916 р., являє собою самий чорновий, незакінчений варіант. Уперше надрукована «Старуха» 25 грудня 1916 року в різдвяному номері «Русского слова». В подальшому оповідання підлягало значній авторській правці (в 1947, 1951, 1952, 1953 рр.). До зібрання творів Буніна (вид. «Правда», М., 1956 р.) оповідання увійшло за редакцією видання «Петрополіс» (Берлін). Всі ці редакції мають значні різночитання.

* *
*

«Старуха» — найменша мініатюра і разом з тим найширше соціальне узагальнення в усій дореволюційній творчості письменника. Це явище, парадоксальне на перший погляд, прояснює природу бунінського лаконізму і дозволяє проникнути в сутність творчого методу Буніна.

Оповідання позбавлене фабули. Це моментальний знімок, статична картина, що зворушує не новизною теми, не незвичайністю ракурсу, а навпаки, саме традиційністю, відомістю. Горький зближуючи в цьому відношенні Буніна з Чеховим, писав: «Оба они с изумительной силой чувствовали значение обыденного и прекрасно изображали его»⁴. Новим у цьому оповіданні є безкінечність соціального узагальнення, що розширює жанрову картину до символу. Як справедливо зазначалося в ненадрукованій статті Е. Колтоновської, Бунін виходить «не от отвлеченной мысли о зле и уродстве, а от реального впечатления. Но впечатление это он так углубляет и обостряет, что оно превращается в символ»⁵.

У цьому моментальному знімку вражає багатство деталей, гострота погляду, що охоплює всі дрібниці міщанського інтер'єру. Ця щедрість «жанру» сприймається спочатку як простора експозиція і настроює на розповідь довгу, спокійну і плавну, а епізод, що став єдиним змістом оповідання, дякуючи своїй незначимості, здається першим у ряді наступних — більш драматичних. Стару кухарку, чие життя і доля різко протиставлені жадібному і облудному життю хазяїв, героїнею оповідання можна назвати лише умовно. Автор уводить її в розповідь не як окреслений характер, а як наївну народну свідомість, якій він передовір'яє кут зору. Говориться про неї і про її долю до краю стисло і навмисне схематично.

У старої (імені її Бунін, продовжуючи традиції «Братьев» і «Господина из Сан-Франциско», не називає) доля настільки загальна, ти-

¹ З листа О. М. Горького до Буніна від 24. III 1916 р. В кн. «Горьковские чтения 1958—1959 гг.». М., 1961, стор. 85.

² З листа І. О. Буніна до П. Е. Щеголева від 3. II. 1915 р., ІМЛІ, ф. 3, оп. 3, од. зб. 47.

³ ЦГАЛІ, ф. 44, оп. 2, од. зб. 45.

⁴ М. Горький. Материалы и исследования, т. I. Л., АН СССР, стор. 344.

⁵ Е. А. Колтоновская. Наша художественная литература в 1913 г. Обзор (1914) ГПБ, ф. 533, № 269. Общество библиотковедения.

пова, що всі подробиці зайві. Зіставлення перших накреслень, газетного варіанту 1916 року і наступних редакцій дозволяє встановити такі закономірності.

По-перше, Бунін зводить до мінімуму всі біографічні деталі (пор. у чорновому варіанті: «Прошлое ее было ужасно — чего только не вытерпела она от пьяного мужа, потом по чужим людям, потом от грубого зятя, сапожника, который в конце концов таки прогнал ее, и сколько она не шаталась нищенкой! и пила»¹ (скорочене в наступних редакціях). У цьому виявляється надзвичайно характерна для Буніна цих років тенденція до розтворення характеру в переживанні, до зображення потоку життя, об'єктивованого від героя, тенденція, властива, як вказують дослідники, художньому мисленню ХХ ст.²

А по-друге, що ще більш характерно, змінюється сам тон авторської розповіді, стаючи все стриманішим. Це не аристократичне високомір'я, в якому так часто звинувачувала Буніна критика³, а та благородна стриманість великого художника, про яку писав колись А. П. Чехов у своєму відомому листі до Авілової⁴. Поділяючи в цьому відношенні художні принципи А. П. Чехова, Бунін навіть суворіше, аніж він ставився до вторгнення лірики в авторський текст. (Відомо, наприклад, що схилиючись перед Чеховим, Бунін не приймав чеховську драматургію за притаманну їй, як здавалось Буніну, гіпертрофію ліризму).

В одному з своїх інтерв'ю 1916 року Бунін висловлює думку, в цьому відношенні дуже близьку до чеховської: «Я понимаю, что можно оказаться насыщенным страшными впечатлениями и захотеть рассказать их, но это будет крик души, а не художественное произведение»⁵.

У процесі роботи над рукописом, слідуючи цьому принципіві, Бунін знімає все, що може прозвучати як «крик души». Характерно, що перший варіант оповідання закінчується фразою, написаною в піднесеному емоційному тоні: «Она одна, одна во всем мире и несчастна так, как может быть несчастен только человек [нрзб] должно быть никому в мире не было такого горя. Я тихо вышел в кухню. О как плакала она, как же [нрзб] слезами одинокой старости»⁶.

Свідома холодність художника не повинна заводити в оману відносно справжнього ставлення Буніна до нещасної кухарки. На полях незакінченого рукопису можна розібрати признання дійсно різуче: «Да будет трижды проклят тот страшный мир, в котором я живу! И да не вырастет даже терн на наших могилах! И да простит Господь хоть часть моих злодеяний, ибо эти злодеяния [нрзб] и за то, что сейчас я не вижу букв, которые пишу, от слез за эту старуху, боль и жалость которой разрывает мое сердце»⁷.

Лаконізм і стриманість могли б перейти в сухість і схематизм, якби Бунін не був таким надмірно щедрим на побічні спостереження.

¹ ЦДАЛІ, ф. 44, оп. 2, од. зб. 45, арк. 2.

² С. Г. Бочаров. Характеры и обстоятельства, раздел VIII. В кн. Теория литературы. АН СССР, М., 1962.

³ Див., напр. судження: «Бідність людського почуття обмежує його роль в художній літературі і його можна назвати лише епігоном великих майстрів». Marc Slonim. Modern Russian Literature from Chekov to the Present. New Yor, Oxford University Press, 1953, p. 172.

⁴ «Над рассказами можно и поплакать и стенать, можно страдать заодно со своими героями, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил», 3 листа А. П. Чехова до Л. А. Авілової від 29. IV. 1892 р. Див. у кн. А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. XV, стор. 375.

⁵ С. Фрид. И. А. Бунин о новой литературе. «Биржевые ведомости», 14. IV. 1916, № 15498, стор. 3.

⁶ ЦДАЛІ, ф. 44, оп. 2, од. зб. 45, арк. 2.

⁷ Там же.

І ця щедрість посилюється від редакції до редакції. Лаконізм Буніна не має в собі нічого регламентовано-установчого. Художник прискорює або сповільнює розповідь, переходить від одного життєвого пласту до іншого, з багатством, здавалося б, невиправданим у мініатюрі такого розміру, оповідає про осіб, які мають зовсім випадкове, зовнішнє відношення до героїні і її долі. Квартирантові-вчителю, вухатому хлопчику-племінникові автор приділяє зрештою більше рядків, ніж самій героїні. Всі ці життєві випадковості і подробиці вкладаються в оповідання з такою невимушеністю, ніби позбавлені свідомої авторської установки. Вони створюють суцільну тканину життя з її внутрішньою логікою та алогізмом, закономірністю і химерною грою випадковостей. Та які б не були випадкові і рівноправні на перший погляд ці деталі, бунінське зображення міщанського побуту далеке від натуралізму. Через все оповідання, через всі його найдрібніші подробиці, цементуючи їх, проходить одна провідна толстовська тема — безглуздості, внутрішньої невідповідності життя, його фальші і брехні.

Бридке міщанське мистецтво, безглузда присутність у міщанській вітальні сухої тропічної рослини з *мертвим*¹ листям і *хворим* тропічним птахом; грамофон кричить «в притворном отчаянии». Страшний у своїй безглуздості квартирант, «в классах дравший детей за волосы, а дома усердно работавший над большим многотомным сочинением «Тип скованного Прометея в мировой литературе». Хлопчик-сирота зубрить підручник історії, і про цю наївну і примітивну офіціальну історію Бунін говорить в манері толстовського «отстранения»: «Он им на утешение, отечеству на пользу старался на всю свою жизнь запомнить, что две с половиной тысячи лет греки (народ вообще мирный) с утра до вечера соборно участвовавший в театральных трагедиях и совершавший жертвоприношения, а в свободное время вопрошавший оракула) наголову разбили однажды войска персидского царя при помощи Афины-Паллады» и т. д.

Тема фальші наростає спокійно і плавно в межах побутової картини — і раптом з дивовижною сміливістю Бунін перериває розповідь про стару, обриває епізод, що є єдиною «дією» в оповіданні і різко переходить до найширшого узагальнення. Бунін завершує оповідання грандіозним періодом, і за розміром, і за пафосом, і за внутрішньою думкою рівним, мабуть, тільки знаменитим толстовським періодам.

Соціальне зло настільки грандіозне, а брехня настільки багатолітка, що письменник уже не може зупинитися, і на одному подихові, не розбиваючи думки на окремі фрази, картає його, обриваючи гнівним і безсилим «и так далее, и так далее...». Життя постає перед Буніним у різкому чорно-білому контрасті двох соціальних світів. З одного боку — кухарка, яка плаче, караульщик, «все сыновья которого, четыре молодых мужика уже давно были убиты из пулеметов немцами», жінки, старики, діти, які живуть у курних хатах, з другого боку — світ панівних верств. Бунін викриває цей світ на рівні гнівного пафосу «Господина из Сан-Франциско», виділяючи як домінуючу і всеосяжну рису — його брехливість, удаваність, ненатуральність. Основним об'єктом письменник обирає буржуазну філософію і мистецтво (обмежуючись в подальших редакціях одним мистецтвом).

Питання про естетичні погляди Буніна дуже складне і майже зовсім не вивчене. Судження Буніна про мистецтво самотутні, дуже суб'єктивні, і тому часто зовсім несправедливі. Можна лише стверджувати, що основним критерієм для Буніна була художня **правда**, письменник

¹ Курсив усюди наш. — О. С.

був хворобливо нетерпимий до всякого роду фальші в мистецтві, і часто безперечно помиляючись, бачачи фальш там, де була лише чужа його манері естетична система, в остаточному об'єктивно відстоював принципи художнього реалізму.

Ненависть Буніна до декадентського мистецтва загальновідома. Крім прямих висловлювань, багато уже зібраних і висвітлених нашим літературознавством, сама тканина його оповідань часто внутрішньо полемічна, містить у собі прямі натяки, конкретні адреси, які легко розгадувались сучасниками і можуть бути розшифровані з більшим чи меншим ступенем можливості. Така розшифровка уявляється нам правомірною, вона може розширити наші уявлення про естетичні погляди Буніна.

«В подвальних кабаках, называемых кабаре... ради вящей популярности чем попало били друг друга по раскрашенным физиономиям молодые люди, притворявшиеся¹ футуристами, т. е. людьми будущего, в одной аудитории притворялся поэтом лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах». (Мається на увазі Ігор Северянин).

«...в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то ворота». Це прямий виступ проти постановки «Анатемі» Л. Андреева Художнім театром (див. І дію — хтось, підданий прокляттю, вимагає у когось, хто оберігав входи, відчинити ворота, що перегороджують шлях до істини). В своєму іронічному ставленні до п'єси Л. Андреева Бунін дуже близький до Л. М. Толстого, який говорив про неї: «Это сумасшедше! Совершенно сумасшедше! Полная бессмыслица! Какой-то хранитель, какие-то ворота»².

«...в другом... выезжал на сцену и, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел за две тысячи рублей великий мастер притворяющийся старинными русскими князьями». (Безперечно, мова йде про Шаляпіна).

«...в третьем старики и старухи, больные тучностью, кричали и топали друг на друга ногами, притворяясь с давным давно умершими замоскворецкими купцами и купчихами». (Мається на увазі Александринський театр).

«...в четвертом худые девицы и юноши... яростно гонялись друг за другом, притворяясь с какими-то сатирами и нифмами» (III, 327). Бунін говорить про стилізації античної драми, характерні для декадентського театру і зокрема про «вакхічну трагедію» І. Анненського «Фамира-Кифаред», постановка якої А. Таїровим на сцені камерного театру стала подією театрального сезону 1916/17 року³.

Нема сумніву в тому, що і тут деякі судження Буніна різко односторонні (це відноситься в першу чергу до оцінки Шаляпіна і Александринського театру). Та неможливо не визнати, що по глибокій огиді до всякого роду «притворства» в житті і в мистецтві цей памфлет може бути поставлений поряд із знаменитим толстовським трактатом.

У цьому облудному і фальшивому житті справді приголомшуюче тільки одне горе змученої старої, ім'я якої легіон. Її плач набуває кос-

¹ Курсив усюди наш. — О. С..

² Цит. за кн. В. Булгакова. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. Гослитиздат, 1957, стор. 245.

³ Див. в газетній редакції, крім того: «В одной аудитории на глазах многочисленной публики притворялся страстным до бешенства шестидесятилетний старик, читавший лекцию «О всемирной поцелуйности», ...в «Обществе любителей сближения с Европой» очень большое собрание с наиприворнейшей серьезностью слушало восторженно-гнусавый реферат «О грядущем слиянии Лица Женственного с Лицом Мужским».

мічного значення, перегукуючись з відомим віршем Буніна «Плакала ночью вдова». Та яким би знаменитим не було мистецтво, що займається модними дрібницями і проходить повз безмежне людське страждання, — воно знаходиться поза сферою істинного мистецтва і має таку ж естетичну цінність, як лубочна картина, що прикрашає міщанську вітальню. Так об'єднується в єдине художнє ціле оповідання, що розколось на дві, здавалося б, несумісні частини настільки примхливо і несподівано, що дало підставу критиці звинувачувати автора в антихудожності¹.

Оповідання Буніна — це виламаний начебто навмання шматок повсякденного життя, в якому автор осягнув закономірності настільки загального значення, що межі його стають нескінченними і розпливчастими. Цементує і спає його композиційно і тематично плач старої, і свою раптово позбавлену фабули розповідь автор скоує в рамки чіткого обрамлення, починаючи і кінчаючи оповідання, майже одною й тою ж фразою: «плакала глупая уездная старуха»².

* * *

В одному з численних інтерв'ю, які Буніну довелося давати представникам французької преси після присудження йому Нобелівської премії, на запитання «Яке ваше літературне кредо?» він відповів так: «У меня нет никакого кредо. Я ссылаюсь на Гете, который однажды, когда его спросили: «Кто вы, маэстро?» ответил обезоруживающей улыбой «Не знаю, и я счастлив этим»³.

Думка про свою непричетність ні до яких літературних напрямків і незалежність від усяких «класичних» впливів одна з найлюбленіших і найбільш помилкових у Буніна.

Будучи різко самобутнім художником, Бунін разом з тим у своїх ідейно-художніх пошуках, у своєму прагненні до глибокого філософського осмислення дійсності не міг не стикатись — і стикався — із своїми видатними попередниками і сучасниками: Толстим, Чеховим, Горьким.

Іх художній досвід успішно використовується в розглянутому оповіданні Буніна. Сам автор, зокрема, залюбки визнавав свою близькість до Толстого, яка проявляється і в проблематиці оповідання, і в збігові окремих думок, і в самому тоні розповіді, надзвичайно серйозному, де сарказм ніколи не переходить у гумор, що в принципі зовсім невластивий художній палітрі Буніна.

Та все це не дає підстави говорити про Буніна як про «епігона великих майстрів». І принцип побудови характеру, і сміливість композиційних засобів, не кажучи вже про проблематику, — специфічно бунінське, що є наслідком довгого і складного розвитку художника. Слід враховувати, що одна з ведучих проблем, які хвилювали Буніна, сформульована ним у «Снах Чанга» як проблема співіснування двох життєвих «правд» (одна та, що життя «мыслимо только для сумасшедших», друга — що воно «несказанно прекрасно»), постала перед нами уже в цей час. Бунін помістив «Старуху» в різдвяному номері «Русского слова» разом з оповіданням «Пост» і «Третьи петухи». Ці оповідання становлять своєрідний триптих. *Правда* двох останніх оповідань стверджує, що життя прекрасне в своєму первісному біологічному бутті. Ця *правда* за задумом письменника, повинна була пом'якшити, збалансувати сувору викривальну правду «Старухи». Цей контекст деякою мірою знижує соціальний пафос оповідання і намічає нові шляхи, пошуки і помилки художника, що визначили його подальший трагічно складний шлях.

¹ Див. Ю. Соболев. Три очерка. Зб. «Сполохи», П. М., 1917, стор. 200.

² Особливо очевидно в газетній редакції.

³ Candide. Nov 1933, ЦДАЛІ, ф. 44, оп. 2, од. зб. 155.

ПРО ЖАНРОВУ СПЕЦИФІКУ РАННІХ П'ЕС БЕРНАРДА ШОУ
(Функції комічного у п'есі «Будинки вдівця»)

Б. Н. Тульчинська

Питання про жанрову специфіку ранніх п'ес Шоу спеціально не досліджувалося. Проте аналіз будь-якої п'еси Шоу без урахування її жанрової специфіки буде неточним і неповним. Симптоматично, що в працях, які розглядають «Неприємні п'еси» Шоу, зустрічається багато різних визначень жанрової приналежності двох найбільш значних п'ес цього циклу — «Будинків вдівця» і «Професії місіс Уоррен»: «реалістична драма», «проблемна драма-дискусія», «соціальна драма», «комедія», «драма ідей», «сатирична драма», «драма мислі». Але жанрова специфіка цих п'ес зумовлена саме тим, що вони не репрезентують жодного з названих жанрів у «чистому» вигляді; синтезуючи їх, вони є по суті своєрідними драматичними сатирами, які слід судити за їх власними внутрішніми законами.

Розглядаючи драматичні сатири Шоу в світлі завдань, які вирішує драматург, і його ідейно-естетичних принципів, треба враховувати й те, що Бернард Шоу за характером свого хисту перш за все комедіограф-сатирик, і його головною зброєю залишаються засоби комічного. Останнє, як нам здається, найчастіше недооцінюється при аналізі п'ес Шоу, і це стає однією з причин їх «різночитань», суперечливих і дискусійних міркувань у критиці.

Розгляньмо першу драматичну сатиру Шоу «Будинки вдівця», простежуючи функції, які виконують у ній засоби комічного.

* *

*

Драматична сатира «Будинки вдівця» була написана Бернардом Шоу в розпалі його боротьби за соціальні драми Ібсена, за повноцінне реалістичне мистецтво, яке активно втручається в життя суспільства. Ідейно-естетичні принципи Шоу знаходять художнє втілення в першій його п'есі. У «Будинках вдівця» виразно проступають риси реалістичної соціальної драми і «проблемної п'еси-симпозіума», яка була запроваджена Ібсеном: соціальна тема величезного значення проходить через всю п'есу Шоу — тема трущоб, експлуатація яких приносить бариши не лише їх власникам, а й аристократам — рантє, що живуть на «незалежний» прибуток. Цей конкретний факт соціального зла стає об'єктом полеміки в п'есі і водночас органічно входить в її сюжет, втручається в особисте життя героїв, примушуючи їх визначити своє ставлення до нього, а це в свою чергу зумовляє їх вчинки і взаємовідносини. В результаті — перед глядачем і читачем відкривається прихована

суть не лише експлуататорської верхівки буржуазного суспільства, але й найважливіших сторін соціальної системи.

Розкриття прихованої суті явищ притаманне в тій або іншій мірі будь-якому митцю-реалісту; воно є характерним і для театру Ібсена — творця «нової школи драматичного мистецтва», і для театру Шоу, послідовника цієї школи. Однак це зовсім не знімає питання про специфічність драматичних систем великих драматургів, у яких ми маємо справу з різними естетичними категоріями: у Ібсена переважає трагічне, у Шоу — комічне. А це зумовлює і вибір художніх засобів, і метод створення положень, в яких виявляється суть героїв і життєвих явищ.

В одній із своїх програмних статей Шоу писав: «Всі явні страхиття, які легко розпізнаються, не є такими страшними, бо, лякаючи, вони одночасно змушують людей шукати якихось засобів боротьби; жахливіші ті страхиття, які поважні і нормальні люди вважають також чимось цілком поважним і нормальним»¹. Це висловлення пояснює нам, чому головним об'єктом зображення в першій п'єсі Шоу стають не трущоби і не пов'язані з ними «явні страхиття», а найбільш прозаїчна і повсякденна, буденна і звичайна, освячена традиціями і законами і все ж таки злочинна соціальна поведінка людей із верхівки суспільства, яка зумовлена не стільки їх суб'єктивними особливостями, скільки хибністю суспільного устрою. Значною мірою цим зумовлений і той факт, що Шоу за характером свого хисту комедіограф-сатирик — свідомо уникає в своїй першій п'єсі найбільш поширених прийомів комедії — гіперболи і карикатури: образи героїв зберігають життєву достовірність, не порушуються реальні пропорції тих явищ, приховану суть яких викриває в своїй п'єсі драматург, типове подається через повсякденне, зовні звичайне. Однак засоби комічного залишаються головною зброєю Шоу; тільки він віддає тут явну перевагу іронічному і пародійному підтекстові перед занадто відвертими гіперболою і карикатурою; парадокс, який згодом займе головне місце в арсеналі сатиричних засобів драматурга, вже у першій його п'єсі виконує досить серйозні викривальні функції.

Відстоюючи повноцінне реалістичне мистецтво, насичене соціальним змістом, Шоу в той же час вів боротьбу проти популярних в Англії «добре зроблених» п'єс розважальної драматургії, побудованих за фальшивими умовно-романтичними схемами. При написанні своєї першої п'єси Шоу ставив перед собою завдання одночасно соціальне і естетичне: показати «свинцеві мерзоти» капіталізму і викрити фальш умовно-романтичної схеми «добре зроблених» приемних п'єс. До розв'язання цього завдання Шоу підходить як комедіограф-сатирик: він не просто показує реальне життя без прикрас, але весь час акцентує на тому, що воно зовсім не таке, яким його бачать панівні класи суспільства і яким зображують його автори приемних п'єс. Поруч з соціальним злом, об'єктом комічного заперечення в п'єсі Шоу стають шкідливі явища сучасного йому мистецтва. Головними засобами комічного заперечення того й іншого стають гострий парадокс, ущиплива авторська іронія, а також іронічний і пародійний підтекст; все це не тільки насичує діалоги, монологи, репліки героїв і авторські ремарки, але просякає і сюжет, і композицію п'єси, її драматичний конфлікт і систему образів.

У передмові до «Неприємних п'єс» Шоу розповідає про те, що «Будинки вдівця» з'явилися в результаті переробки п'єси, два акти якої були написані ним раніше в соавторстві з Уільямом Арчером. Пере-

¹ Б. Шоу. Три п'єси Бріє. У зб. Бернард Шоу о драме и театре. Изд-во иностр. лит-ры, М., 1963 (Переклад наш. — Б. Т.), стор. 499.

робляючи і дописуючи п'єсу для сцени Незалежного театру, Шоу, за його словами, «перекрутив і спотворив» план свого соавтора, «...план «добре зробленої» сентиментальної п'єси, якраз такої, які тоді були в моді», і перетворив її в «гротескно-реалістичне викриття експлуататорів-домовласників, аферистів з міського управління, а також грошових і матримоніальних угод між цією публікою і тими милими людьми, які живуть на «незалежний» прибуток і уявляють, що весь цей бруд їх аж ніяк не зачіпає».

Однак Шоу навмисно зберігає в «Будинках вдівця» звичний і дохідливий сюжет любовної п'єси: молодий аристократ Гаррі Тренч і дочка власника трущоб Сарторіуса — Бланш кохають один одного.

У композиції «Будинків вдівця» залишається і традиційна схема цих шаблонних п'єс: в першому акті герої освідчуються в коханні і заручуються, у другому — відбувається розрив, у третьому — примирення, що веде до шлюбу.

Все це зображується в п'єсі Шоу в пародійному плані згідно з сатиричним задумом драматурга. Іронічне ставлення автора до почуттів своїх героїв виявляється вже в першому акті п'єси, дію якого він обмежує надзвичайно коротким проміжком часу. Авторська ремарка на початку акту вказує: «Ясний августовський день клониться к вечеру» (акт 1, стор. 13), а в кінці акту: «Над Рейном розгорається закат! (акт 1, стор. 21) ¹. За цей короткий час (година? дві години?) з блискавичною швидкістю відбувається офіційне знайомство героїв, освідчення в коханні і, поки ще не офіційні, заручини їх.

У самій цій поспішності відчувається пародійний підтекст, що виходить назовні в ряді реалістично-правдоподібних ситуацій, комізм яких виростає з контрасту між тим, як все це повинно було б відбуватися у зворушливій п'єсі про любов, і тим, як все це відбувається насправді: в реальному житті і в п'єсі Шоу.

Водевільні прийоми комічного, до яких тут іноді звертається Шоу, також як і пародійний та іронічний підтекст, виконують досить серйозні функції: за їх допомогою драматург розкриває таємні причини подій, що розгортаються з такою швидкістю: це не палка пристрасть молодих героїв, а міркування економічного і соціального характеру, які примушують всіх, крім Тренча, дійових осіб прагнути цього шлюбу. Так, друг — нахлібник Тренча — аристократ Кокейн спокушається можливістю пожитися багатством Сарторіуса на правах друга дому, Бланш мріє увійти у «вище лондонське товариство», Сарторіусу вигідно породичатися з аристократичною тіткою Тренча, з якою у нього ділові відносини.

В основі всіх ситуацій першого акту лежить комічний парадокс: Тренч, виступаючи в традиційному амплуа «героя-любовника», грає найбільш пасивну роль у вирішенні питання про його шлюб. Пародіюючи сентиментальні любовні п'єси, Шоу водночас розкриває перед глядачем і читачем те, що старанно маскується в «респектабельному товаристві»: як саме укладаються «грошові і матримоніальні угоди».

У першому акті, що має експозиційний характер, герої зображуються в їх приватному житті. І хоч уже тут їх соціальна приналежність чітко визначена, розкриття образів іде в основному по лінії їх суб'єктивних особливостей і, переважно, за допомогою гумористичних засобів. Так, Кокейн — єдина в п'єсі відверто комічна фігура — уже в першій авторській ремарці характеризується гумористично: портрет будується на комічній невідповідності «худосочності» Кокейна «бундючності» його

¹ Текст п'єси Шоу тут і далі цитується за кн.: Б. Шоу. Избранное. Гослитиздат, М., 1946.

го манер; внутрішня характеристика також виявляє суб'єктивні і по суті своїй комічні особливості його характеру: «шепетильний, нервний, обидливий,... комічний во всех своих проявлениях» (I, 13). Гумористичними засобами створюється і мовна характеристика Кокейна: в комічному світлі виставляється його «хобі» — вимогливість у відношенні зовнішнього лоску; його промови бундючні і сентенційні, тон їх, як правило, знаходиться в комічному протиріччі з мізерністю змісту і до того ж вони часто бувають недоречні. Авторська і мовна характеристики доповнюються виразною атестацією, яку дає своєму другу Тренч: «Во многих отношениях он настоящий осел; но у него замечательный такт» (I, 16).

Проте Кокейн — не тільки комічний персонаж другого плану, як це може здатися на перший погляд. В ході п'єси він набуває самостійного значення, стаючи в один ряд з іншими її сатиричними образами.

Поступовий перехід від гумористичних засобів до сатиричних — прийом, яким користується Шоу для розкриття характеру всіх героїв п'єси, але здійснює це по-різному. Так, Кокейн розкривається повністю вже у першому акті: тут стає зрозумілим, що його базікання про світські манери і такт — не просто комічний «хобі», а прояв аристократичного снобізму, що це його єдиний «капітал», який він уміє вигідно вмістити. Якщо на початку акту комізм образу Кокейна виростає із невідповідності претензій на розум і освіченість реальним можливостям цього дурня і неука і тому носить гумористичний характер, то на кінець акту комічний контраст між крайньою вимогливістю Кокейна в питаннях зовнішнього лоску і відсутністю всякої вимогливості до своїх вчинків, коли з'являється можливість одержати для себе вигоду, — набуває сатиричного забарвлення, яке в дальшому ході дії (II і III акти) тільки посилюється.

Складнішим і тоншим є розкриття сатиричного образу Тренча, який відрізняється від інших героїв тим, що він не тільки **бажає здаватися** добрим і благородним, як вони, але й **насправді** щиро впевнений в шляхетності своїх почуттів, думок і вчинків. Тому в першій половині п'єси Тренч показується в кращих своїх людських проявах. Зберігаючи в образі Тренча риси шляхетного героя першого варіанту п'єси, Шоу надає йому легкого гумористичного забарвлення: нащадок аристократичної сім'ї, Гаррі Тренч постійно шокує Кокейна своїм костюмом, манерами, жаргонними слівцями, своєю відвертістю, завзятістю, пустотливістю. Ці комічні риси характеру Тренча виконують у п'єсі складні функції: пародіюють роль «шляхетного героя» із сентиментальної п'єси, в той же час, рятуючи образ від ходульності і схематизму, роблять його художньо переконливим і, нарешті, саме завдяки їм Тренч відходить від «норми» респектабельного джентльмена і цим приваблює симпатію глядача і читача.

У другому акті п'єси Шоу показує своїх героїв у їх громадських проявах, і це зумовлює перехід від гумористичних засобів розкриття їх характерів до сатиричних. Саме тут з'являється нова, і аж ніяк не гумористична, фігура управляючого трущобами — Лікчиза, і разом з ним в п'єсу цілком природно входить тема трущоб.

Майстерність Шоу-сатирика проявляється тут у тому, що він знаходить цілком правдоподібні положення, в яких його герої, не порушуючи логіки характеру і разом з тим зовсім не збираючись займатися будь-яким викриттям, картають однак не лише самі себе і один одного, але й наймерзенніші сторони суспільного устрою. Такою є, наприклад, центральна сцена другого акту, в якій звільнений Сарторіусом Лікчиз просить Тренча заступитися за нього. Бажаючи тільки одного — повер-

нути втрачене місце, Лікчиз перераховує свої заслуги перед хазяїном і нарікає на його несправедливість до нього: «Я там выцарапывал деньги, где никто другой в жизни бы не выцарапал,— хвостовито говорить він.— ...Посмотрите на этот мешок с деньгами! Тут каждый пенни слезами полит; на него бы хлеба купить ребенку, потому что ребенок плачет от голода,—а я прихожу и выдираю его у них из глотки... И вот только за то, что я истратил двадцать четыре шиллинга на ремонт лестницы... он меня выгоняет...». (II, 26). Хоч Лікчиз і розуміє, що «забруднив собі руки на цій роботі», він пишається сумлінністю, з якою він її виконував, і місцем своїм дорожить, і професії своєї не соромиться. Не осуджує Лікчиз і Сарторіуса, коли він каже про хазяїна: «...Ему ведь все мало; если б я с них шкуру живьем содрал, он бы и то сказал, что мало» (II, 27),— він прагне тільки виправдати себе перед Тренчем, який обвинуватив його в жорстокості до бідняків. Сам Сарторіус теж вважає своє «діло» не гіршим від інших. Загальноприйнятю точку зору висловлює і Кокейн, виголошуючи у відповідь на обурені слова Тренча чергову сентенцію: «За квартиру нужно платить, дорогой мой. Тут ничего не поделаешь, Гарри, ничего не поделаешь» (II, 31).

Так Шоу-сатирик, не вдаючись до перебільшень, що порушують правдоподібність ситуацій і характерів, розкриває страшний життєвий парадокс: у буржуазному суспільстві жахливе і злочинне стало настільки звичайним, що сприймається усіма як нормальне і природне.

У другому акті, парадокс іде слідом за парадоксом, але кожного разу, як і в даному випадку, це — не гра парадоксами, не дотепне зображення явищ дійсності навиворіт, а розкриття цілком реальних життєвих парадоксів, які Шоу зумів розглядити в буржуазному світі.

Єдиним персонажем, чії погляди поки що розходяться із загальноприйнятими, залишається Тренч: він не тільки обурюється на словах, але й відмовляється взяти посаг Бланш — брудні гроші Сарторіуса. Його цілком нормальна людська поведінка сприймається іншими героями п'єси як якась дивацтво. Тренч потрапляє в трагічно-парадоксальне положення свіфтівського Гулівера: нормальна людина в аномальному світі здається мешканцям цього безглузлого світу аномалією. Трагізм цього парадоксального положення змінюється новим парадоксом—трагікомічним за своєю суттю: виявляється, що поведінка Тренча була зумовлена лише його «молодістю і нерозумністю», як це визначив Сарторіус. Після того, як останній дає Тренчу добрий урок, доводячи безпідставність його претензій тим, що і його власний «незалежний» прибуток складається з тих же брудних грошей,— Тренч не лише не відмовляється від свого прибутку, але одразу згоджується примножити його за рахунок посагу Бланш.

У п'єсі Шоу немає ні театральних лиходіїв, ні таких же театральних шляхетних героїв (хоч є пародії на них); він підпорядковує вчинки своїх героїв і дію п'єси не вигаданій умовно-романтичній схемі, а реальним законам буржуазного суспільства і з тим більшою переконливістю доводить аномальність і нелюдськість цих законів, всього суспільного устрою, в якому людина, цілком порядна в особистому житті, «...в своїх громадських проявах виявляється злочинним громадянином, що закриває очі на найпідліші, найжахливіші зловживання, якщо їх усунення загрожує йому втратити хоча б один гріш із своїх прибутків».

Тут починається зниження образу Тренча, перехід від гумористичних засобів змалювання його характеру до сатиричних: примиряючись з Сарторіусом, з його і своїми брудними грішми, він приєднується до «норми», справедливо констатує: «Похоже, что мы все одна шайка»

(II, 33). Положення Тренча трагікомічне: його душевний стан, що точно фіксується ремаркою («моральний банкрут, живая картина душевного упадка»), міг би викликати співчуття, але воно знімається компрометуючою герою комічною невідповідністю між його претензіями на шляхетність і його реальною поведінкою.

Тренч виявляє свою неспроможність як серйозний антагоніст Сарторіуса, а тому серйозний по своїй суті драматичний конфлікт п'єси перетворюється в комічний «казус», у звичайне непорозуміння. Але це і входило в завдання сатирика: показати, що розбіжності між представниками панівного класу, незалежно від їх суб'єктивних якостей, не можуть бути серйозними, тому що всі вони — «одна зграя».

Неістотність розбіжностей між членами «однієї зграї» підкреслюється драматургом у другому і третьому актах введенням до сцени дискусії фарсових прийомів комічного, які стають засобом самовикриття героїв і одночасно знижують драматизм ситуацій, пов'язаних з любовними перипетіями сюжету. Так, перетворюється у фарс сцена сварки «закоханих», в якій Бланш напускається на Тренча, немов розлютована тигриця, і в момент появи Сарторіуса справа доходить майже до бійки. Бланш, вихована «як справжня леді», виявляє свою дійсну суть, коли вона, не встигнувши побитися із своїм нареченим, зриває лють на покоївці, яку скубе за волосся і душить, схопивши за горло.

Фінальна сцена другого акту могла б набути трагічного характеру в момент, коли Тренч, незважаючи на всі жертви, які він приніс своєму сумлінню, дістає відмовлення. Але драматизм цієї ситуації знімається реплікою Кокейна, для якого весь трагізм розриву, що тільки-но відбувся, полягає в тому, що він втрачає всі життєві блага в будинку Сарторіуса: «Боюсь, мой дорогой друг,— звертається він до Тренча,— что при данных обстоятельствах это значит, что нам придется позавтракать где-нибудь в другом месте» (II, 35). Комічний підтекст цієї репліки цілком прозорий, і він начисто знімає драматизм сцени.

У третьому акті, де Шоу завершує свої «гротескно-реалістичні» викриття, сатиричні фарби згущуються, образи набувають гротескного відтінку, авторська іронія переростає в сарказм, пародійний підтекст замінюється у фінальній сцені відвертою пародією. Все це зумовлюється тим, що в останньому акті Шоу показує своїх героїв в «діловій сфері», розкриваючи перед глядачем і читачем закулісну сторону брудної ділової практики респектабельних джентльменів, які діють у союзі з «аферистами з міського управління». Якщо в попередньому акті ще обговорювалося питання, чи морально користуватися брудними грішми, то тут обговорюється лише те, яким способом здобути їх побільше, і демонструється, як ці гроші «робляться».

Знову зібравши «на діловому ґрунті» в будинку Сарторіуса всіх, кого той ще зовсім недавно вигнав звідси, Шоу створює комічну ситуацію, яка виразно розкриває типові риси, спільні для всіх членів «зграї»: грошові інтереси превалюють у них над усім іншим. До цієї «зграї» приєднується тепер і Лікчиз, який збагатився завдяки аферам. Він і тут також виконує функції «викривача мимоволі», стаючи іноді немов би «рупором іронії» автора. Так, одіозність даної ситуації відмічається реплікою Лікчиза: «Ну, вот мы опять все вместе. Собрание друзей!» (III, 39). Саме Лікчиз висловлює те, що всі присутні розуміють, але не наважуються висловити вголос: що добре б було зміцнити ділові відносини Тренча з Сарторіусом родинними зв'язками. Бажаючи скоріше улагодити їх спільні грошові справи, Лікчиз після туманного натяку Сарторіуса на цю обставину, з полегшенням вигукує: «Ну, слава богу! Выпустили, наконец, коту из мешка... Почему бы доктору Трен-

чу не жениться на мисс Бланш? Все бы и уладилось как нельзя лучше!» (III, 41). У наступній його репліці виразно просвічує авторська іронія: «...Почему бы и не внести в дела капельку поэзии, раз это не требует лишнего затрат?» (там же). І в цьому зв'язку він дає дуже влучну характеристику Бланш: «...на дела у нее острый глаз. Отцовский! Объясните ей, в чем тут штука, и она сама поладит с доктором Тренчем». Блискуче виправдавши цю характеристику, Бланш, таким чином, теж приєднується до «зграї», чим і зумовлюється «щаслива» розв'язка п'єси.

Якщо Бланш, Сарторіус і Кокейн у ході дії по суті не змінюються, лише розкриваючись до кінця раніше чи пізніше, а з Лікчизом відбуваються скоріше зовнішні, ніж внутрішні, зміни, то Тренч між другим і третім актами помітно деградує. Так, коли Бланш в фіналі п'єси вимагає від батька вигнати геть бідняків, яких вона ненавидить; коли вона заявляє батькові, що любить його тільки за те, що він виховав її для кращої долі, і додає: «Я возненавидела бы тебя, если бы ты этого не сделал» (III, 39), — це тільки поглиблення тих рис, які були намічені вже раніше. Парадоксальна репліка Сарторіуса з цього приводу: «Я вижу, что мне удалось сделать из тебя настоящую леди, Бланш... Так именно и чувствуют себя настоящие леди», — наділяє ці риси більш узагальненим і гострим соціальним змістом.

Тренч змінюється: завзятість і пустотливість поступаються перед чисто буржуазною розсудливістю, відвертість перетворюється у цинізм. В останньому акті Тренч ніби міняється ролями з Сарторіусом: в той час як останній веде лицемірні розмови про «вік прогресу» та «гуманні ідеї», Тренч цинічно говорить про власну вигоду: «...в нашем деле не приходится разводить сентиментов» (III, 40); «...я впредь намерен крепко держаться за свои денешки» (III, 41).

У людській деградації Тренча, що відбувається на очах у глядача і читача, так само як в деградації інших діючих осіб, що відбулася до початку сценічної дії, винне суспільство, чию високу моральну репутацію Шоу безжалісно руйнує.

Про Бернарда Шоу можна сказати його ж словами, адресованими ним Л. М. Толстому: «Немає іншого драматурга, чий дотик був би нищівнішим... коли він хоче що-небудь зруйнувати»¹. Проте нелегко буває зрозуміти, якими засобами він досягає таких блискучих результатів. Ми намагалися з'ясувати це на матеріалі його першої драматичної сатири.

¹ Б. Шоу. Кто же Толстой — трагик или комедиограф? У зб.: «Бернард Шоу о драме и театре». Изд-во иностр. лит-ры, М., 1963, стор. 523.

З М І С Т

Мовознавство

	Стор.
В. В. Акуленко. Проблеми вивчення історії фондів лексичних інтернаціоналізмів у східнослов'янських мовах	5
М. П. Терехова. Про термінологізацію загальнонавчаних слів латинської мови як один з основних шляхів творення сучасної анатомічної термінології	12
В. К. Войнов. Про один спосіб вимірювання текстів	19
Г. М. Дмитренко. Деякі питання ад'єктивації в сучасній українській мові (у зв'язку з правописом не з дієприкметниками)	26
Л. О. Полякова. Особливості дієприкметникових форм у діловій мові XVI—XVII ст.	32
Л. В. Веневцева. Морфологічні особливості деяких староукраїнських числівників у молдавській писемності XV ст.	36
М. М. Баженов, І. О. Кирюхіна. З історії вивчення безсполучникового складного речення	41
Л. А. Лисиченко. Майстерність оповідача в «Мисливських усмішках» Остапа Вишні	46
Л. Г. Розвадовська. «Побачення» Тургенева і «Єгер» Чехова (спроба стилістичного аналізу)	49
Ф. О. Коноваленко. Упорядкування і літературна обробка синтаксису авторської мови О. М. Горького в романі «Жизнь Клима Самгина». (Повідомлення)	55
Ф. Й. Луцька. Комедії Арістофана в українських перекладах	58
О. С. Юрченко. Михайло Коцюбинський—перекладач балади Адама Міцкевича «Powrot taty»	65

Літературознавство

В. О. Дорошенко. Робітнича тематика у творчості Остапа Вишні до воєнного періоду	70
І. Т. Балака. До питання про роль марксизму у формуванні політичних і філософських поглядів І. Франка	77
О. В. Слививцька. Із спостережень над творчістю І. О. Буніна 1916 року (оповідання «Старуха»)	83
Б. Н. Тульчинська. Про жанрову специфіку ранніх п'єс Бернарда Шоу (Функції комічного у п'єсі «Будинки вдівця»)	89

Редактор С. Д. Суло.
 Техредактор З. М. Герасимова.
 Коректор Р. Є. Дорф.

Передано до набору 1/VII 1966 р. Підписано до друку 30/XII 1966 р. БЦ 35107.
 Формат 70×108^{1/16}. Обсяг: 6 фіз. друк. арк., 8,4 умовн. друк. арк., 7,5 обл.-вид. арк.
 Зам. 2905. Тираж 500. Ціна ~~45~~ коп. **1-00=**

Харківська друкарня № 16 Обласного управління по пресі.
 Харків, Університетська, вул., 16

БНС-1
(центр українців)