

К-14038  
А266406

43м4

# ВІСНИК ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



№ 71

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 7



ВИДАВНИЦТВО ХАРКІВСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ

60 коп.

V.N. Karazin Kharkiv National University



00271264

8

ЦНБ ХНУ

Дата повернення:

МІНІСТЕРСТВО  
ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

---

ВІСНИК  
ХАРКІВСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ

№ 71

ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 7

К-14038

266406

8

ВИДАВНИЦТВО  
ХАРКІВСЬКОГО ОРДЕНА ТРУДОВОГО ЧЕРВОНОГО ПРАПORA  
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ імені О. М. ГОРЬКОГО  
Харків 1972

27

«Вісник» містить роботи аспірантів і молодих викладачів. Російсько-українські літературні взаємини, дослідження українського й зарубіжного класичного роману, лінгво-стилістика і синтаксис сучасної російської і української мов, деякі граматичні особливості англійської мови, художній переклад — ось коло питань, що розглядаються у «Віснику».

Редакційна колегія:

доцент *В. В. Акуленко*, професор *І. Т. Балака*,  
доцент *Л. Г. Бикова* (відповідальний секретар),  
професор *З. С. Голубева* (відповідальний редактор),  
професор *Л. Д. Іванов*, доцент *П. Я. Корж*,  
професор *Ф. П. Медведєв*, доцент *В. О. Мосенцев*,  
доцент *Г. І. Шклярєвський*.

### ТВОРИ В. СОСЮРИ 20-х РОКІВ І ПОЕМА О. БЛОКА «ДВАНАДЦЯТЬ»

*А. А. Кислий*

Багато співців своїх народила Велика Жовтнева соціалістична революція. Один із них, Володимир Сосюра, цю найвеличнішу з революцій згодом уславить у численних поетичних творах.

На багатій художній палітрі творчості В. Сосюри помітний слід залишив перший значний російський твір про Жовтень — поема О. Блока «Дванадцять», написана в січні 1918 року.

Добра і щаслива доля судилася поемі Блока на Україні: тут твір поширюється в оригіналі одразу ж після виходу в світ, а вже 1919 року поему переклав Д. Загул [3]. Під назвою «Балляда революції» поема виходить у 1923 році у Львові в перекладі В. Бобинського [4]. В. Сосюра у 20-і роки теж перекладає поему, прагнучи передати пафосне ствердження революційної ходи народу, бадьорі ритми і романтичний лад твору.

Першу спробу аналізу Сосюриноного перекладу поєми О. Блока зробила Л. В. Краснова [12]. Дослідниця, виходячи з поділу П. Антокольським перекладацького мистецтва на три стадії (переклад — ремесло, переклад — майстерність і переклад — творчість), відносить Сосюрин переклад до другої стадії, ілюструючи висловлену думку цікавими спостереженнями. Справді, в перекладі Сосюри чимало вдалих місць.

Поема Блока починається побудованою на ефекті контрасту картиною нічного Петрограда напередодні 5 січня 1918 р. — дня скликання Установчих зборів:

Черный вечер,  
Белый снег.  
Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер —  
На всем божьем свете [1, 347].

У цих рядках — характерна для О. Блока двоплановість художнього слова. Мова йде про реальний вечір і біле полотно снігу, про реальний вітер, що нагадує бурю. І разом з тим — це символічні образи: чорний вечір — конаючий старий світ; білий сніг — нове, чисте, світле, щойно народжене; вітер — символ революції, луна якої прозвучала «на всем божьем свете».

Сосюра вміло відтворює блоківський задум, зберігаючи і контрастність зображення, і образи Блока, і чіткі, глибоко змістовні ритми оригіналу, що передавали тривогу, напруженість тих днів.

Чорний вечір.  
Білий сніг.  
Вітер, вітер.  
Такий, що збиває людину з ніг,  
Вітер, вітер —  
По усьому світу [7, 146].

Щоправда, фразеологізм «на всем божьем свете» більш експресивний у порівнянні з нейтральним, констатуючим «по усьому світу».

Образ вітру неодноразово з'являється в поемі. Добре з'ясувавши, яке ідейне навантаження несе він у творів Блока, Сосюра намагається максимально зберегти його в перекладі. Та подекуди це зробити перекладачеві не вдається:

Ветер хлесткий!	В'яне в тривозі
Не отстаёт и мороз!	Даль од заграв.
И буржуй на перекрестке	І буржуй на розі
В воротник упрятал нос	Зовсім охляв
[1, 348].	[7, 147].

У Блока динамічний образ вітру має глибокий зміст: вітер революції нещадний до тіней минулого, до буржуазії, яка намагається схватись від розбурханої народної стихії. У перекладі ж образ вітру зовсім зникає, натомість з'являється суб'єктивне привнесення «В'яне в тривозі даль од заграв» чи згадка про буржуя, який «зовсім охляв».

При перекладі рядків поеми, де йдеться про різні соціальні типи, перекладач відшукує найбільш місткі словесні еквіваленти в надрах української мови для того, щоб передати глузливо-іронічний тон блоківських характеристик. Так, Блок малює типову для перших післяреволюційних місяців постать письменника, який не визнавав революції, говорив про загибель, ганьбу Росії. Нещирість, похливість його Блок підкрес-

лив словами «и говорит вполголоса» [1, 348]. Сосюра при перекладі доречно використовує фразеологізм «і щось він під ніс бубонить», де чітко відчутне невдоволення змальованого персонажа революційною дійсністю. «Виття» — так назвав цього письменника Блок, а Сосюра знаходить вдалий відповідник із відтінком зневаги — «піїт».

Влучну характеристику дав Блок служителяві культу, наділивши його епітетом «долгополый». Український еквівалент «довгогривий» показує, як творчо, уникаючи калек, ставився Сосюра до своєї роботи над перекладом «Дванадцяти».

Поєма Блока рясніє революційними гаслами. Їх зміст добре був знайомий і Сосюрі — учасникові революційних боїв. Тому так точно й визначально звучать вони і в перекладі.

Товарищ! Гляди  
В оба! [1, 349].  
Товаришу! Не лови  
Гав! [7, 148].

Революционный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!  
[1, 353].  
Революційний тримайте хід,  
Не спить наш ворог біля воріт.  
[7, 149].

Незвичайний і гнучкий за поетикою твір «Дванадцять». Блок відмовився тут від канонізованих віршових розмірів, одноманітності ритму. Він сміливо ввів у поему мову петроградської вулиці, частівку, російський романс, голосіння, змусивши їх виконувати важливу ідейно-естетичну функцію. Сосюра мистецьки передав все це в перекладі.

Та, на жаль, переклад Сосюри має і недоліки. Інколи поет на шкоду експресії пом'якшує деякі блоківські рядки: патетичний заклик «Товарищ, винтовку держи, не трусь!» [1, 350] у Сосюрі перекладено запитанням «Чого ж ти, друже, сумний чомусь?» [7, 150]. Недоліком є введення численних порівнянь із сполучником «мов», чого немає у Блока:

Снег кружит, лихач кричит.  
[1, 351].

Сніг, мов кучері, тремтить.  
[7, 150].

И Петруха замедляет  
Торопливые шаги.

[1, 354].

І Петрунь іде тихіше,  
Мов направлені часи.

[7, 153]

Надибуємо й несмак: вираз «простреленная голова» Сосюра переклав «і половина голови». Або:

— Что, товарищ, ты не весел?

— Что, дружок, оторопел?

[1, 353]

Що ж, товаришу, ти скинув,  
мов ворону з пір'ям з'їв?

[7, 153]

У перекладі кінця поеми порушена строфічна будова й еквірітмічність. У Блока кінець — одна строфа з таким ха-

рактором римування *абаб вв гг бб*, у Сосюри — 2 строфи: *абаб ввгг*.

Та, незважаючи на окремі невправності, зумовлені станом перекладацької теорії й практики на Україні 20-х років, Сосюра зумів у цілому зберегти ідейно-художній пафос оригіналу.

Поема Блока чимало дала Сосюрі — автору агітаційних, ліричних, ліро-епічних творів. Перебуваючи в час громадянської війни в армії, на польському фронті, В. Сосюра часто на сторінках фронтових газет «Красная звезда» і «Красная Армия» друкує свої вірші російською мовою, а також публіцистично-агітаційні, написані ритмізованою прозою «Красные открытки» — злободенні відгуки на найважливіші події армійського й політичного життя. Мета їх була — пробуджувати класову свідомість читачів, запалювати їх священною злобою проти старого, експлуататорського ладу.

В одній з «Красных открыток» — явний вільний переказ рядків з «Дванадцяти» Блока, де йдеться про загибель старого світу, який у багатій на поетичні символи поемі виступав у образі огидного, безрідного пса, що ледве волочиться за крокуючим вперед державним кроком червоногвардійським патрулем:

Только нищий пес голодный  
Ковыляет позади...  
— Отвяжись ты, шелудивый,  
Я штыком пощекочу!  
Старый мир, как пес паршивый,  
Провались — поколочу!  
...Скалит зубы — волк голодный --  
Хвост поджал — не отстает —  
Пес холодный — пес безродный... [1, 358]

В «Красной открытке» Сосюри:

«Ясен и волен наш солнечный трудовой путь! Хоть шаром покати! Свети, солнце, свети! А старый мир, смешной и гадкий, неуклюже стал на задние лапки и просительно виляет облезлым хвостом. Штыком его, товарищи, штыком!» [5].

Неважко помітити, що в даному випадку у Блока прийняття революції виражається пафосом заперечення старого світу, у Сосюри ж, поета іншої життєвої і творчої долі, — пафосом ствердження нового. Сосюрин образ старого світу — більш сатирично загострений — приклад творчого проходження Сосюрою школи Блока.

22 серпня 1920 р. в газеті «Красная звезда» був надрукований вірш Сосюри «Ворогам», відомий пізніше під назвою

«Відплата». Цей твір відмінний ідейно-художніми якостями від поеми Блока, однак мав співзвучний «Дванадцяти» революційний заряд. У «Відплаті», як і у Блока, маємо контрастне протиставлення несправедливостей старого світу історичній виправданості народного протесту, що набув матеріальної сили в революційних діях. І Блок, і Сосюра славили святу помсту кривдникам.

Показуючи розкату силу народу, Сосюра вдається до її гіперболізації: «І падають, як дощ, двірці, корони, трони» [8, 52], поетизує народну помсту, руйнацію в ім'я майбутнього: «І там, де ми пройдем, лиш порох шелестить» [8, 52]. Відомо, що й Блок виправдовував знищення панських садиб, усього того, що мало на собі печатку минулої експлуатації трудящих.

У написаній майже одночасно з поемою «Дванадцять» статті «Интеллигенция и революция» О. Блок твердив: «Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет» [2, 225].

Рух революційних мас зобразив Сосюра в поемах «Червона зима», «1917 рік», «Залізниця». Але, на відміну від поеми О. Блока, ці твори вільні від релігійно-містичного елемента, зокрема образу Христа, суперечливість якого у поемі «Дванадцять» відчував навіть сам Блок, коли писав: «Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы «недостойны» Иисуса, который идет с ними сейчас, а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой» [2, 497]. Але Христос сприймався Блоком як вісник нового світу, тому й включає поет цей образ у символічну ходу дванадцяти червоногвардійців.

Образ Христа в зв'язку з революцією зустрічається не тільки у Блока. У вірші колишнього символіста В. Кобилянського пробудження народу до революційної боротьби показане як воскресіння Христа:

Христос воскрес! Червоний мак — прапор  
В руці, як символ вільних днів.  
Лунає скрізь хвалебних звуків хор  
Серед руйнуючих неволі гніт огнів...  
Радійте всі! Ось здійснення чудес...  
Народ воскрес! [6, 131]

У грудні 1926 р. на сторінках «Літературно-наукового вісника» (Львів) з «Посланням» до українських поетів П. Тичини та М. Рильського виступив профашистський віршувальник Є. Маланюк. Він теж звертається до образу Христа, але ідей-

на наповненість його діаметрально протилежна блоківському Христові. Христос Є. Маланюка — карник, який іде на фоні заграва і не «легкой поступью надвьюжной», а як зарізяка України й українців.

Вже 5 січня 1927 р. газета «Пролетарська правда» (Київ) надрукувала памфлет-відповідь Якова Савченка «Віра, Христос і Ніж», а згодом дошкульну відсіч дикунському «Посланню» дав у своїй поемі-інвективі «Відповідь» В. Сосюра. Епіграфом до твору поет узяв рядки з «Дванадцяти» Блока:

Мы на горе всем буржуям  
Мировой пожар раздуем...

Заперечуючи ж містичний образ Христа, Сосюра називає справжнього, реального водія мас:

Та не Христос на фоні заграва,  
А постать Леніна встає [8, 398].

Сосюрі імпонував інший блоківський образ — вітру, який виступав у російського поета як втілення революції.

Таке ж навантаження несе цей образ у поемах «Залізниця» і «1917 рік», у вірші «До брами»:

Вітер віє, віє, завіває  
І в лице шпурляє снігом гостро [9, 17].  
Вітер вечірній, брат мій червоний,  
хочу з тобою в далі брести [8, 261].

Проте інколи образ вітру в Сосюрі має вже інше ідейно-художнє значення. Народне уявлення про справедливий характер революції в «Червоній зимі» висловлене рядками:

І навіть вітер нам доріг не замітав [10, 21].

У поемі «ДПУ» образ вітру — втілення ворожих народів сил, з якими вирушають боротись загони чекістів:

Це розгулявся, як бандит,  
Скажений вітер України  
І, наче відьма навісна,  
Чекістам шлях перетина [8, 415].

Важкий шлях тих, хто став під червоний прапор у боротьбі за кращу долю проти ворогів революції. Часом сумніви, а то й розпач ятрять серця сміливців.

Петруха Блока, стріляючи в класового ворога, випадково вбиває свою кохану. Туга і відчай охоплюють його. Та товариші по зброї підтримують свого побратима, хоч слова їхні рішучі:

— Что, стервец, завел шарманку,  
Что ты, Петька, баба што ль?  
— Верно, душу наизнанку  
Вздумал вывернуть? Изволь!  
— Поддержи свою осанку!  
Над собой держи контроль!..  
Потяжеле будет бремя  
Нам, товарищ дорогой! [1, 354]

Поема Сосюри «ДПУ» починається розпачливими словами одного з чекістів про те, що навколо зрада і туман, що все меншає в нас сил для оборони червоного тилу. Другий чекіст йому відповідає:

— Ех, ти!..  
Од слів твоїх на серці шкряба.  
Ти не чекіст, а просто баба,  
Не треба нам таких розмов,  
Коли кругом сніги і кров.  
Нехай і холод, і вогонь,  
та ми йдемо все вгору, вгору!  
Невже боятися кого  
Синам червоного терору? [8, 416]

Ці рядки ріднить із блоківськими не зовнішня подібність, хоч елементи її наявні у творі (зневажливе порівняння героїв з «бабою», а потім — простодушне, сердечне «товарищ дорогой» чи «син червоного терору», лаконічність у побудові речень, відсутність авторських характеристик персонажів). Важливіше інше: пафосне ствердження людського побратимства по зброї і по класових інтересах. І висловлене воно двома поетами різними як особистою долею, так і художньою манерою письма, хоча обох їх об'єднує романтичне сприйняття революційної дійсності.

Обидва поети показали масовість революційного руху. Дванадцять — символічний образ маси. У Сосюри теж діє часто колективний герой. Не даремно ж у «Червоній зимі» перевага надана займенникові «ми» над «я».

Блок у поемі «Дванадцять» розповів про один з перших етапів Жовтневої революції, розповів так, як він зумів побачити і відчути її в той час. Сосюра ніби продовжив розповідь Блока про революцію, показавши її на новому етапі.

Щодо ритмомелодичної структури творів Сосюри, то загальним для них є використання усталених класичних розмі-

рів та в поемах подекуди синтезовано, як і в «Дванадцяти» Блока, традиційні метри з фольклорними ритмами та верлібром. Найчіткіше це виявилось у поемі «1917 рік».

Інтерес Сосюри до творчості Блока не обмежується тільки поемою «Дванадцять». Про це свідчить сам поет: «Гнівна й сумна муза Некрасова, пісні Кольцова, печаль Нікітіна, Блок, Єсенін. Два останні поети були близькі мені деякими своїми сторонами в часи моєї творчої юності» [11].

І якщо про творчу близькість Єсеніна і Сосюри говорилося неодноразово, то питання Блок—Сосюра стоїть ще на порі. Як бачимо, вже короткий погляд на ці твори дає право судити, що Сосюра, митець оригінального поетичного голосу, пройшов хорошу школу блоківської художньої майстерності, перекладаючи поему «Дванадцять», відзвуки якої чути і в його самотніх ліричних та ліро-епічних творах. І це під пером митця ставало не епігонством, а справжнім творчим засвоєнням.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах, т. 3, Госполитиздат, М.-Л., 1960.
2. А. Блок. Собрание сочинений в 2-х томах, т. 2, ГИХЛ, М., 1955.
3. Ж. «Мистецтво», 1919, № 4.
4. Ж. «Нова культура», 1923, № 5.
5. Газ. «Красная звезда», 13 серпня 1920 р.
6. В. Кобилянський. Поезії. «Радянський письменник», К., 1959.
7. В. Сосюра. Вибрані переклади. ДВХЛ, К., 1951.
8. В. Сосюра. Твори в 3-х томах, т. 1, ДВХЛ, К., 1957.
9. В. Сосюра. Залізниця. «Червоний шлях», Х., 1964.
10. В. Сосюра. Осінні зорі. «Книгоспілка», Х.-К., 1924.
11. В. Сосюра. Сяйво російського слова. — «Вітчизна», 1951, № 5.
12. Українське літературознавство. Міжвідомчий республіканський збірник. Вид-во Львівського ун-ту, вип. 4, 1968.

### ДО ПИТАННЯ ПРО РОМАНІСТИКУ ПАНАСА МИРНОГО («Як ведеться, так і живеться»)

*Л. Г. Бикова*

Панас Мирний відомий передусім як романіст, автор «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» і «Повії», що становлять в українській літературі цілу епоху. Вивченню цього питання присвячено немало наукових розробок. Та оцінювати зараз здобутки Мирного-романіста, обмежуючись розглядом лише широко відомих його творів, було б невірним.

В останній семитомник письменника, порівняно з попередніми виданнями, повніше включені фрагменти його незавершених великих прозових творів, які розширюють і збагачують уявлення про місце жанру роману в творчості Мирного. Крім

уже відомих циклів «Як ведеться, так і живеться», «Родина Бородаїв» і уривка «Рід», опубліковані фрагменти «Вечорниці» (розділ твору «Сколихнув»), «Струс» і «Карло Карлович», а також розділи «Головиха» і «Учителька» з «Родини Бородаїв». Вони свідчать про безумовне тяжіння письменника до великої епічної форми, хоч іноді ці окремі частини сприймаються як самостійні твори, здебільшого як оповідання.

Успішна робота над першим романом, очевидно, спонукала й інші задуми письменника здійснювати широко і багатопланово. Адже на цей час жанр роману стає найбільш відповідною формою відтворення складного і багатогранного в своїх проявах життя людини як суспільної одиниці. Один з рецензентів «Повії», український критик В. Горленко, відзначав у 1883 році: «Художественный роман, как наиболее захватывающая форма поэзии, доведенный до того развития, на котором он находится ныне, становится картиной текущей жизни, уясняет ее смысл, освещает общественные типы и будущему историку дает самый богатый, самый живой материал для изучения данного исторического момента» [1, 366—367].

Мирного-романіста характеризує «нахил до хронологічно-тривалої епіки», «епічність, охоплення розмаїтих явищ життя і породжених ним типів», використання генеалогічних екскурсів, описів родовідної та ін. (М. Сиваченко). Ці особливості простежуються й у фрагментах незакінчених великих творів письменника. З приводу окремих з них є цілком чіткі судження. Так, наприклад, про «Родину Бородаїв» переконливо пише М. Є. Сиваченко: «Щодо жанру твір цей становить собою щось на зразок роману-хроніки, сюжет котрого розгортається як історія трьох поколінь однієї родини» [4, 87]. Опубліковані в останньому семитомному виданні уривки цього ж твору, «Головиха» та «Учителька», підтверджують думку, що автором «був задуманий широкий епічний твір, на сторінках якого передбачалося відтворити складні суспільні явища, що відбувалися в країні безпосередньо перед реформою 1861 року і після неї» [2, 516]. Отже, про «Родину Бородаїв» йдеться як про великий незакінчений твір.

«Як ведеться, так і живеться» здебільшого розглядають як цикл оповідань. Можливо, тому, що сам автор дав підзаголовок «Образки з життя». У Панаса Мирного взагалі виявлялася тенденція до створення завершених частин твору, щоб вони мали самостійне значення. Так, у зв'язку з роботою над романом «Повія» він писав: «Кожну частину маю надію виготувати так, щоб всяка мала свою самостійність або цільність» [3, 370]. Та далеко не завжди це вдавалося, що стосується, зокрема, й «образків». Коли, наприклад, «День на пастівнику» або «Батьки» сприймаються як окремі завершені оповідання, то про всі інші цього не скажеш. «Як ведеться, так і жи-

веться» у сукупності всіх частин скоріше — велике епічне полотно на певному етапі його створення. Ще Іван Франко назвав цикл «просторим оповіданням», «повістю», а окремі «образки» — її розділами» [5, 200]. У примітках до першого тома семитомника творів Мирного дається таке підсумкове твердження М. Є. Сиваченка: «Перед нами один з тих великих творчих задумів письменника, які так і не дочекались «слухного часу» і залишились незавершеними» [2, 551]. Академік О. І. Білецький назвав частини цього твору «етюдами» «циклу зв'язаних картин під спільним заголовком» [3, 41]. Термін «етюд» вказує, що йдеться про частини органічно єдиного цілого.

Цілком можливо, що цей твір був задуманий письменником навіть ще ширше і ґрунтовніше, що «Родина Бородаїв» і «Як ведеться, так і живеться» — дві паралельно створювані лінії, які мали зійтись. Таке слухне припущення висловлював ще О. І. Білецький [3, 41]. Невипадково, очевидно, частини, які зараз подаються під назвою «Родина Бородаїв», залишалися без загального авторського заголовка, бо вони мали бути розділами «Як ведеться, так і живеться». У примітках до першої публікації циклу зауважується, що ці твори, можливо, становлять розділи великого твору, а «писались вони під безперечним впливом відомих нарисів М. Є. Салтикова-Щедріна з циклу «Благонамеренные речи», що публікувалися в 1872 р. в журналі «Отечественные записки», а пізніше об'єднані автором у великий роман «Господа Головлевы» [3, 1, 371]. Те ж саме маємо у примітці до твору «Як ведеться, так і живеться». Думається, що в образі Якова Бородая також своєрідно реалізується ідея «винародовлювання», яка є провідною в «образках». А в постатях представників демократичного просвітительського руху на Україні учительки Олександри Петрівни Погрібної та слідчого (фрагмент «Учителька») мала реалізуватися теза Мирного, висловлена у листі до М. П. Старицького з приводу «образків»: «Тільки освіта посліднього часу знову довела внуків до того погляду, що вся робота батьків була одна тяжка помилка, і як вони привернулись до народу» [3, 5, 362]. Є в обох циклах також окремі спільні образи, як, наприклад, чиновник Гусак.

Але такий синтез був можливий при умові великої напруженої роботи письменника. Перехід від окремих «образків» до роману вимагав певного групування характеристик і подій відповідно до чітко окресленої провідної думки, багатоплановості структури, а в зв'язку з цим написання нових розділів, змін, вдосконалень. Якщо всі «образки» обох циклів були написані в 70-ті роки, а у 1881 р. Мирний мав уже новий роман («Повія»), хоч і остаточно ще не викінчений, то зрозуміло, що всі сили і час письменника були переключені саме на «Повію».

Одночасне здійснення двох таких великих полотен, як «Повія» і «Як ведеться, так і живеться», було справою нереальною. Очевидно, останній твір і залишився невивершеним саме тому, що був задуманий і мав здійснюватися як великий багато-плановий епічний твір. Автор опублікував тільки ті його частини, що були виготовлені і могли сприйматися як незалежні твори.

Та «Як ведеться, так і живеться» в семи його відомих частинах також становить значний інтерес як незавершений великий твір, що вже набирав окремих романних рис, котрі проявлялися у широті охоплення життєвого матеріалу, проблемності, в образній системі, психологічній розробці окремих образів, структурі твору в цілому.

В розв'язанні поставленого питання не останнє місце посідає визначення дати створення «Як ведеться, так і живеться». Відомо, що датування багатьох творів Панаса Мирного є справою проблематичною; це стосується й «образків».

У примітках до першого тома останнього зібрання творів письменника зазначена орієнтовна дата створення «образків» — кінець 70-х років [2, 556—557], що видається переконалівішою, ніж друга половина 80-х років, як твердилося у попередньому виданні [3, 392]. По-перше, свідчення І. Франка, що два образки «були готові у автора ще 1878 року», підказують, що працював над ними письменник десь у 1876—78 роках, очевидно, після завершення роботи над романом «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» По-друге, повідомлення Мирного у листі до М. Старицького від 26 березня 1882 р. про те, що у нього є «обрисків зо два», що він «не залишив зовсім сії своєї праці, оже на який час все-таки її одкинувся» [3, 362], дає підставу думати, що від часу другої половини 70-х років письменник не брався до образків, але мав намір продовжити над ними роботу. «Чи одібрали Ви, добродію, мої два обриси з життя «День на пастівнику» і «Батьки»? — питає він пізніше М. П. Старицького у листі від грудня 1883 р. і продовжує: «Коли вони не погодяться до «Ради», то Ви зашліть їх назад до мене. Вони згадуться до моїх ще за гаданих праць» (розрядка наша. — Л.Б.) [3, 363].

Що ж ставало на заваді до завершення «Як ведеться, так і живеться»? Звичайно, робота над «Повією». Починаючи з 1881 р. у листах Мирного йдеться в основному про роботу саме над цим твором. Письменник скаржиться на брак вільного для літературної роботи часу. А коли такий час видається, він витрачається на «Повію»: «Другого нічого і не розпочинаю, все коло неї копаюся» [3, 363]. Про «образки» лише згадує, пропонуючи надрукувати їх замість другої частини «Повії». Так, у листі до М. Старицького від 26 березня 1882 р.

Мирний точно не вказує, скільки є у нього «образків»: «У мене є невеличкі обриски з життя».

Далі викладається задум, а потім є уточнення, яке і настановує на думку, що автор на той час мав їх не два, а вибрав два з кількох: «А проте є, кажу, у мене обрисків зо два...» [3, 363]. Форма «зо два», а не категорична просто «два» може вказувати саме на те, що Мирний в даному випадку, очевидно, прикидає в думках, що викінчених образків серед кількох у нього є «зо два». Крім того, очевидно, не випадково вказується й на розмір двох образків («аркушів на два або й більше друкованих»), щоб зорієнтувати Старицького, чи можна «ними заткнути дірку замість другої частини «Повії» [3, 363]. Всі наступні «образи» написані так, що кожний окремо не становив закінченого цілого, є згадані два і за станом завершеності і за розміром найбільш підходили для такої заміни.

Після першої публікації двох «образків» у «Раді» до 900-х років вони не включалися до збірок творів письменника. Лише у лютому 1899 р. у листі до Я. В. Жарка Мирний сповістив про задум видати свої твори кількома випусками, в першій з них планувалося включити знову ті ж відомі «День на пастівнику» і «Батьки». На початку 900-х років цикл вже не згадується. Вся увага приділяється «Повії», хоча паралельно Мирний працював і над іншими творами. Очевидно, аби він мав намір завершувати кожний з «образків» як самостійну одиницю, ця робота могла бути реалізована і в першій половині 80-х років. Здійснення ж «Як ведеться, так і живеться» в романній формі в цей час було неможливим.

Щодо другої половини 80-х років, то про цей період життя і літературної діяльності письменника відомо значно менше. З двох опублікованих листів 1886 і 1888-го років дізнаємося лише про деякі авторські оцінки. Що ж до планів і задумів — про них не йдеться у листах. Здавалося б, логічно припускати, що саме в цей період, другої половини 80-х років, яким майже нічого з творів письменника не позначено, він міг працювати над циклом «Як ведеться, так і живеться». Та логіки тут не досить. Не можна не враховувати того факту, що на цей період припадає влаштування Мирним свого сімейного життя. Отже, цілком імовірно, що в цей час, коли письменник і працював, то лише над «Повією». «Повія» і поглинає частково окремі образи і епізоди «образків», які в романі розроблені ґрунтовніше і психологічно глибше. Це передусім стосується образу Оришки. Не поступається перед образом Ратієва («Як ведеться, так і живеться») образ лихого кріпосника, пана Мар'ї («Повія»), хоч і постає лише з її розповіді.

Та залишилося незачепленим основне ядро твору — образи Параски і Василя, які потребували подальшої ґрунтовної розробки. Центральною постаттю «образків» є, безумовно, Ва-

силь, досить своєрідний, оригінальний за своєю соціальною суттю образ. Створення його передусім засвідчує, що «образки» були написані після роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». У першому соціально-психологічному романі головна увага письменника зосереджена на лихові давньому; кріпаччина зображується як об'єктивна реальна дійсність, ґрунтовно і повно, в багатьох виявах протягом всього історичного періоду її існування. Характери зумовлені безпосередньо обставинами кріпосницької дійсності. Вперше в українській прозі так ґрунтовно і глибоко розкривалася, так докладно і послідовно ґрунтовувалася соціальними причинами психологія селянина.

У пізнішому романі «Повія», кріпаччина фігурує лише в конкретизації долі окремих персонажів — Пріськи, Мар'ї, Оришки, відтворюється у формі їх спогадів, у об'єктивному сприйманні згаданих персонажів, що є ознакою майстерності психологічного аналізу досвідченого романіста. В «образках» же кріпосницька дійсність подається здебільшого епізодично, не розгортається, а лише вкrapлюється, хоча основа «винародовлювання» корениться в кріпаччині. І одночасно є окремі картини, подані від імені автора, але без тієї ґрунтовності і широти, що характеризують «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Порівняно з першим романом відчувається вже досвідченіша, вправніша рука у сюжетобудуванні<sup>1</sup>, хоча до рівня «Повії» ще далеко.

В «образках», які за життя письменника не публікувалися, особливо останніх, головна увага зосереджена на розвиткові головного образу, Василя, і тільки за допомогою своєрідного образу Ратієвщини тримається зв'язок з першопричиною «винародовлювання». Характер Василя формується вже в нових соціальних умовах, хоча початки його морального зіпсуття успадковані, пов'язані з Ратієвщиною. В цілому він — породження нової епохи. Коли Параска пишається, що в її жилах ратієвська кров, ненавидить мужиків, тягнеться до панства — це пряме породження кріпаччини. Мати розбещує і сина, прищеплює і йому зневагу до праці, до простих людей. Але найсуттєвіша риса Василя — прагнення будь-якою ціною стати хазяїном Ратієвщини, збагатитися, що є типовою ознакою представника капіталістичного суспільства. Думається, що створення такого нового соціального типу, як Василь, є показником нового етапу в реалістичній творчості Панаса Мирного.

Простежуються також і інші ознаки того, що автор «образків» мав певний досвід романіста. Вони засвідчують певну спільність манери автора «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»

<sup>1</sup> При порівнянні береться до уваги, звичайно, не остаточна редакція роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», що неодноразово піддавався переробці, доробці, шліфуванню, а проміжні робочі редакції.

і «Як ведеться, так і живеться». Маємо на увазі характер зображення соціальних явищ, ґрунтовність і докладність описів, генеалогічні екскурси, деякі особливості композиції<sup>1</sup>. Ці спільні риси вказують як на проміжну позицію «Як ведеться, так і живеться» між першим романом письменника і «Повією», так і на його окремі жанрові романи ознаки.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. «Киевская старина», 1883, червень.
2. П. Мирний. Твори в 7 томах. «Наукова думка», К., 1968.
3. П. Мирний. Твори в 5 томах. Вид-во АН УРСР, К., 1954.
4. М. Є. Сиваченко. Корифей української прози. «Наукова думка», К., 1967.
5. І. Франко. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Львів, 1910.

### ІСТОРИЧНІ РОМАНИ ЕРКМАНА—ШАТРІАНА ТА ЇХНЕ МІСЦЕ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

*Л. О. Жукова*

Лютнева революція 1848 р. у Франції повалила Липневу монархію і привела до влади замість фінансової верхівки всю буржуазію в цілому. Буржуазній республіці 1848—1851 рр. уже не загрожувала реставрація феодального ладу, але в неї з'явився новий супротивник — пролетаріат. Революційні виступи робітників тонули в морі крові. У грудні 1851 р. Луї Бонапарт, спираючись на реакційну буржуазію й використавши бонапартистські ілюзії селянства, здійснив державний переворот і через рік оголосив себе імператором Наполеоном III. В історії Франції почався період, який назвали Другою імперією. Це була одна з найреакційніших епох за часи існування держави, коли біля урядового керма стояв авантюрист, який ховав «своє банально-огидне обличчя під залізною маскою мертвого Наполеона» [1, 115].

Бонапартистський уряд розгромив усі демократичні організації, скасував свободу друку, заборонив опозиційні газети та журнали, а решту поставив під суворий контроль поліції.

Друга імперія безперервно вела війни в інтересах фінансистів, промисловців та інших ділків, а також з метою зміцнення тронного становища Наполеона III. «Історична традиція породила містичну віру французьких селян в те, що людина

<sup>1</sup> Названі вище жанрові романи ознаки «Як ведеться, так і живеться» і такі, як система образів-персонажів, ступінь їх психологічної розробки, композиція твору, розглядатимуться автором у II-й частині роботи.

на ім'я Наполеон поверне їм усі втрачені блага» [1, 197]. Тому імператор вважав переможні війни необхідною умовою існування своєї імперії.

Намагаючись підкорити собі культурне життя країни, Наполеон III віддав під нагляд поліції театри, пресу, літературні гуртки. В театрах другої імперії йшли апологетичні п'єси Олександра Дюма-сина, Еміля Ожье та інших авторів, які прославляли буржуазний здоровий глузд і міщанську мораль. Твори типу «Роман бідної молоді людини» Октава Фейе проголошували ідеалом добродісного юнака, що досяг успіху завдяки добрій поведінці.

Охоронній літературі протистояли письменники, котрі не бажали миритися з дійсністю. Великий вплив на сучасників мали твори Віктора Гюго, непримиренного ворога бонапартистського режиму. Його сатиричний памфлет «Наполеон Малий», полум'яні вірші «Відплати» потрапляли до Франції нелегально й вивчалися напам'ять республіканськи настроєною молоддю.

У 60-ті роки зросло незадоволення мас політичним ладом Франції. Робітники, дрібна буржуазія, а також передові верстви буржуазної інтелігенції виступали проти уряду. Ожила й набула помітного політичного впливу буржуазно-демократична преса. «Ліхтар» Анрі Рошфора, який таємно розповсюджувався у Франції, висміював і викривав уряд і династію Бурбонів. Велику роль у розвінчуванні культу Наполеона III, бездарного політика й пихатого кар'єриста, відіграли історичні романи Еміля Еркмана (1822 — 1899) та Олександра Шатріана (1826 — 1890).

Все своє життя письменники перебували в самому вирі подій, беручи активну участь у демократичному русі. У період реакції після державного перевороту 1851 р. була заборонена республіканська газета, яку Еміль Еркман видавав у Страсбурзі, а його самого було занесено до списку підозрілих осіб за участь у лютневих подіях у Парижі. Згодом, коли Еркман і Шатріан, об'єднавшись для спільної творчості, вирішили написати серію романів, присвячених червневим дням, «генеральна коаліція всього, що було офіційним, з урядом на чолі заборонила здійснення цього проекту» [9, 7].

Ідея створення серії «національних романів» виникла у письменників наприкінці 50-х років і була блискуче здійснена в наступному десятиріччі. Майже всі романи присвячені епосі Великої французької буржуазної революції й наполеонівських війн, цим найяскравішим і найповчальнішим сторінкам історії французької держави.

Еркман і Шатріан причиною всіх лих вважали неосвіченість народних мас. Саме неписьменність, затурканість, невігластво селян зробили їх опорою ненависного Наполеона. Від-

давши себе справі виховання мас, письменники задумали написати твори виразні й дохідливі найтемнішому селянинові з найглухішого сільця Франції. Вдаючись до часів революції, вони намагалися відродити її ідеали й героїку для сучасників, викривали культ Наполеона I, показували, до чого можуть привести пиха й зажерливість Бонапартів.

Еркман і Шатріан перетворили історичний роман на зброю, яка допомагала їм боротися проти невігластва й фанатизму, проти захоплення військовою славою й загарбницькою політикою, відстоювати свободу й мир для простих трударів. В царині історичного роману «вони відкрили зовсім незайманий куточок [10, I — II], їхні твори значно відрізнялися від романів, що їх звичайно відносили до цього жанру. Відзначаючи особливості, які характеризують справжнього художника, І. С. Тургенев сказав: «Важливо в літературному... а втім, я гадаю, й у всякому таланті, те, що я наважився б назвати своїм голосом... В цьому і є головна відмінна риса живо-го оригінального таланту» [8, 712 — 713]. І чим потужніший цей «голос», тим яскравіша творча індивідуальність письменника, тим вагоміший його внесок у мистецтво. Саме такий «свій голос» мали Еміль Еркман і Олександр Шатріан.

Що ж являв собою історичний роман XIX сторіччя і які вимоги до нього висувалися?

У розвитку як французької, так і світової літератури історична тематика посідає значне місце. Протягом віків вона набувала різноманітних форм у залежності від епохи. На матеріалах історії створювалися й деякі романи преціозників (Оноре Дюрфе, «Астрея», 1610), і психологічний роман «Принцеса Клевська» (1678) Марі де Лафайет, і «археологічний» роман XVIII сторіччя. Адже зразки справді художньо-історичних творів було написано лише в XIX в., коли французькі читачі познайомилися з творчістю Вальтера Скотта.

Незважаючи на велику кількість праць як у минулому сторіччі, так і в XX, викінченої теорії історичного роману не існує. Визначення його як жанру належить до найспірніших проблем історії літератури. На початку XIX ст. зразками такого жанру вважалися твори Вальтера Скотта. Із принципів, що їх було покладено в основу вальтерскоттівського роману, впливали й вимоги, які ставилися перед всіма історичними романами. Насамперед треба було змальовувати дуже далеке минуле. Сам Вальтер Скотт вважав історичним романом не «Уеверлі», а «Айвенго», дія якого відбувається наприкінці XII сторіччя.

З історії вибиралися моменти гострого конфлікту. Це були або революційні виступи, визвольна боротьба, або політичні змови. В такі часи люди найповніше розкривають свої риси, а долі світської й духовної знаті переплітаються з до-

лями бідноти. «Колорит країни й сторіччя, їхні звичаї й уподобання виступають з кожної риси історичного роману, хоча й не є його метою. І тому історичний роман скидається на точку, в якій історія як наука зливається з мистецтвом; є доповненням історії, її іншим боком [2, 41 — 42].

І нарешті, в романі конче мали діяти історичні особи, бо саме в їхніх портретах містився основний сенс роману. Але роль головного героя надавалась вигаданому персонажеві, який обов'язково повинен зустрітися з відомими історичними діячами або десь удома, щоб дати останнім можливість продемонструвати свої слабості й звички, або на полі бою, щоб почути слова, які ввійшли в історію чи легенду.

Варто зазначити, що французькі історичні романи того часу, якщо не рахувати творів, написаних у традиціях XVIII сторіччя, мали під собою твердий національний ґрунт і не були сліпим наслідуванням Шотланцеві. Нікому не спадало на думку називати Альфреда де Вінії чи Віктора Гюго «французьким Бальтером Скоттом».

Же наприкінці 20-х років зникла необхідність змальовувати сиву давнину, бо події недавнього минулого хвилювали читачів значно більше. Тому коли Бальзак приніс до видавців рукописи двох романів, один з яких відтворював події буремного XV сторіччя, а другим були «Шуани», то перевагу надав останньому.

Зазнав змін і головний герой. Ідеальна молода людина, яка уособлювала в собі величезну кількість фізичних і моральних принад, вийшла з моди. Читачі вимагали, щоб у романах діяли живі люди, а не маріонетки в музейному вбранні. Разом з цими змінами став правдивішим і роман.

Події 1830 р. покляли край гегемонії історичного роману. Суспільна боротьба висунула нові проблеми, які, здавалося, не могли бути розв'язані в цьому жанрі. Після «Собору Паризької богоматері» (1831) протягом тридцяти років не з'являлось більш-менш значних історичних романів. Щоправда, в цей час величезної популярності набули історично-пригодницькі романи Олександра Дюма-батька, але їх варто віднести до окремого авантюрно-пригодницького жанру. У 1859 р. вийшов у світ роман Гюстава Флобера «Саламбо». Та все ж це був настільки своєрідний твір, що його не можна рівняти до історичного циклу Еркмана—Шатріана. Можна лише сказати, що якщо для Флобера його «Саламбо» здавалася можливістю відійти від сучасності й зануритися в стародавність, то твори Еркмана—Шатріана щонайтісніше пов'язані саме із сучасністю.

Чим же різняться твори цих письменників від інших історичних романів? Що нове внесли вони в цей жанр?

До цього історія ніколи не висвітлювалася в літературі з точки зору народу й участі народних мас в історичному процесі. І ніколи ще про історію Французької буржуазної революції не розповідалося так демократично. Вперше політичні перевороти, війни, соціальні зміни описувалися так, як бачив і оцінював їх простий селянин. «В усіх цих романах автори мають перед собою одне й те ж завдання. Вони намагаються поглянути на великі історичні події знизу, очима тієї звичайної безголосої й покірної маси, яка майже завжди й майже скрізь мовчить і терпить, платить податки й віддає в розпорядження світових геніїв достатню кількість гарматного м'яса» [7, 398].

Автори показують, як визріває протест проти нестерпного гніту феодальних порядків, досліджують, як прокидається й росте революційна свідомість народу. Досі «безголоса й покірні маса» стає могутньою силою, яка здатна змести будь-які перепони. «Ці романи розвивають у своїх читачах здатність поважати народ, надіятися на нього, замислюватися над його інтересами, дивитися на події, що відбуваються, з точки зору цих інтересів, називати злом все те, що приспляє, а добром все те, що будить народну самосвідомість» [7, 402].

Поновлюючи події 90-х років XVIII сторіччя, автори вчать народ пильності, вчать розпізнавати ворогів свободи. і не дозволяти, щоб влада перебувала в руках нехай і великих, а все ж авантюристів. Глузуючи, описують Еркман і Шатріан газетний гвалт, що його було знято навколо імені Наполеона I. Для них це людина, «яка заради своєї вигоди убиває великі ідеї свободи, рівності, людяності, яка проливає кров своїх співгромадян, щоб возвеличити себе й свою батьківщину, й зводить собі постамент з кісток двох мільйонів п'ятисот тисяч французів» [3, 428]. Весь шлях Наполеона до влади, роки його правління, загарбницькі війни змальовано на відміну від істориків, що вихваляли Першу Імперію з метою викриття бонапартистських замахів нового Наполеона.

Надаючи такого важливого значення викриттю культу Наполеона I, Еркман і Шатріан все ж не показують його на сторінках своїх романів. Вони вважали маловірогідним, щоб хтось з їхніх героїв, тобто селянин чи учень годинникаря, міг опинитися в товаристві імператора, який у своєму намаганні піднятися над простими смертними перевершив короля. Їхні герої перебувають серед тих, кому за всі роки війни пощастило побачити разів зо два-три великого Бонапарта і вигукнути: *Vive l'Empereur!*

Еркман—Шатріан не вводили історичних осіб у роман, за що зазнали докорів з боку деяких критиків. Дійсно, «для того, щоб у історичному романі було відбите життя всієї нації

У важливий момент історії, необхідно показати зверху донизу її «верхи» й «низи» в їхній взаємодії й стосунках у русі історії» [6, 313], але хіба Еркман і Шатріан не створюють образи короля та їхнього оточення, не вдаючись до явної вигадки, не зазираючи до кабінетів і снелень розкішних палаців і не підслуховуючи історичні діалоги. «Мова недаремно нарікає одним словом «герой» і людину, яка творить подвиги, і головну особу літературного твору. Герої в літературі бувають різні, далеко не всі роблять подвиги, але важливі питання життя завжди так чи інакше розв'язуються в їх долі, розкриваються в їхніх характерах» [5, 10].

Герої Еркмана — Шатріана не могли стати свідками зрадницьких переговорів Марії-Антуанетти і Людовика XVI, але вони знали з газет про обурливу розкіш, в якій живе королівський двір, вони могли стати свідками примусового повернення короля-втікача, знали з розповідей свідків про зарозумілу й нахабну поведінку королівського подружжя під час Генеральних Штатів. Крок за кроком окреслювався в їхній свідомості справжній образ монарха, й зростала ненависть до нього.

Таке зображення історичних постатей диктувалося ще й тим, що всі «національні романи» Еркмана — Шатріана написані від першої особи. Автори розповідають лише про ті історичні події, які були відомі всьому народові й справді могли ввійти в життя героя. В цьому і полягає реалізм романів Еркмана — Шатріана.

Розповідь від першої особи мала ще іншу мету: автори прагнули завдяки цьому досягти найбільшого порозуміння з тими найбіднішими верствами селян і робітників, в яких вони, за словами Еміля Еркмана, відкрили новий клас читачів. Їм пощастило досягти цієї мети, для чого «необхідне чудове знання реальної дійсності, вміння розбиратися в шляхах, якіми вона рухається і має рухатися вперед, особиста дуже глибока симпатія до всього життя трудового селянства й уміння користуватися художнім методом, який справді прийнятний, дійсно переконливий для селянської маси» [4, 492].

Мова творів Еркмана — Шатріана проста, виразна й дохідлива. Вона не захарашена ні пишними, химерними фразами, ні діалектизмами. Та одночасно в ній немає й іншої крайності — вульгаризації. Простота і жвавість викладу в поєднанні з документальністю романів, в яких використано велику кількість справжніх документів епохи, відзначають твори Еркмана — Шатріана. Реалізм історичних романів письменників виявився також і в тому, що вони зреклися традиційної фабули, сповненої захоплюючими пригодами. Життя їхніх героїв цілком реальне, в ньому могли впізнати себе тисячі французів.

Ці риси забезпечили романам Еркмана — Шатріана великий успіх як у Франції, так і за її межами, особливо серед трудящих і дрібної буржуазії. Робітники передплачували газети, в яких друкувався черговий роман Еркмана — Шатріана, що читався вголос у майстернях, цехах. З тиражами їхніх творів не міг конкурувати в ті часи жоден роман, вони більші навіть, аніж сучасні французькі видання. Читали їх усі верстви суспільства, вони були відомі у найвіддаленіших куточках провінції. «Від півтора мільйона примірників «Історії одного селянина», що їх продав Етцель, дрожаки пройшлись по спині в Наполеона Малого» [13].

Імператорська цензура, яка прихильно ставилась до перших творів Еркмана — Шатріана, почала чинити їм перешкоди. Французькі реакціонери-роялісти й бонапартисти — звинувачували авторів у відсутності патріотизму, а французькі шовіністи вбачали в них ненависників німців. Офіційна критика називала їх «регіональними письменниками», підкреслюючи, що їхні романи про Ельзас і лише для ельзасців, але, за словами відомого сучасного письменника та критика Андре Вюрмсера, «національні романи розповідають одночасно історію ельзаського населення і всієї французької нації, історію захисту та розповсюдження демократичної свободи» [11, XXI].

Вікторові Гюго подобався стиль авторів «Національних романів». Відзначаючи заслуги письменників, Еміль Золя сказав про «Історію рекрута 1813 року»: «Я не знаю кращої звинувачувальної промови проти війни» [9, 289].

До кінця XIX ст. імена Еркмана й Шатріана не сходили зі шпальт газет. Одні критики захоплювалися героїкою та патріотизмом їхніх творів, другі дорікали за відсутність цих рис, треті підкреслювали реалізм творів, четверті — зайву ідеалізацію патріархального селянства і т. д. Найрізноманітніші думки висловлювалися відносно мови, стилю, методу. Потім — забуття, але забуття, за словами Юбера Жюена, «навмисне, організоване, спеціальне» [12]. Лише біографічний нарис Еміля Гінзеліна у 1922 р. та дисертація М. Шумахера, видана філологічним факультетом Страсбурзького університету у 1933 р., нагадували про творчість письменників.

В атмосфері панування декадентських настроїв ставлення до історії стає надто суб'єктивістським. Історію почали розглядати як хаос, єдиний сенс її вбачали в історії самодостатньої особи. Невелика кількість історичних романів, написаних наприкінці XIX і в XX ст., позначена впливом символізму та інших нереалістичних течій у літературі. Історизм як правдиве відбиття в художньому творі конкретно-історичних характерних рис дійсності, підміняється в цих творах культом особи, що штучно возвеличується. Природно, що за таких обставин глибоко народні романи Еркмана — Шатріана забуваються.

Нині ми спостерігаємо «відродження» цих чудових письменників. 1959 року було видано в Парижі роман Еркмана — Шатріана «Пані Тереза» з передмовою Андре Вюрмсера. Відомий французький критик відводить авторам почесне місце в історії літератури. «Ті, хто твердить, що світ кепський і що нема будь-якої надії його змінити, буркотять: «Рожева література!» Залиште! Потворність смаку примушує їх віддавати перевагу всілякій мерзенності... Їхня творчість ясна, як чиста вода, корисна, як молоко, й тонуюча, як вино» [11, 11].

Повне зібрання творів Еркмана — Шатріана, яке вийшло в Парижі 1963 року, містило монографію Бенуа-Гійо «Еркман — Шатріан». У цій праці детально освітлюється життєвий шлях письменників і наводяться дані про головні романи, однак глибокого літературознавчого аналізу автори не дають.

У радянському літературознавстві взагалі немає праць, які б досліджували творчість цих французьких майстрів слова. Короткі передмови до скорочених видань деяких романів Еркмана — Шатріана, які виходили у світ після 1917 року, не дають уяви про творчість письменників. Найповнішою є передмова Н. А. Дорогової до «Історії одного селянина».

З усього сказаного випливає, що творчість Еркмана — Шатріана ще потребує свого досліджувача, зокрема питання відбитку в їх романах подій Французької буржуазної революції.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. К. Марксі Ф. Енгельс. Твори, т. 8.
2. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 5, 1954.
3. Эркман—Шатриан. История одного крестьянина, т. 2, М., 1967.
4. А. В. Луначарский. Собрание сочинений в 8 томах, т. 2, М., 1964.
5. В. А. Назаренко. Язык искусства, Л., 1961.
6. С. М. Петров. Русский исторический роман XIX в. М., 1964.
7. Д. И. Писарев. Сочинения в 4 томах. М., 1956.
8. Русские писатели о литературном труде, т. 2, Л., 1955.
9. Erckmann—Chatrion. Oeuvres complètes, v. XIV, Paris, 1963.
10. Jules Claretie. Celebrités contemporaines, t. 2. Paris, 1883.
11. Erckmann—Chatrion. Madame Tnérese, Paris, 1959.
12. Hubert Juin. Le vieux conteur. — «Les Lettres Françaises», 5 fevrier, 1964.

### ДО МЕТОДОЛОГІЇ ОЦІНОК ХАРАКТЕРУ НАРОДОВОЛЬЦЯ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 80-х РОКІВ

М. Л. Гомон

У російському визвольному русі не було моменту більш героїчного за своїм змістом та більш трагічного за своїми нас-

лідками, аніж короткочасний період (1879—1881 рр.) смертельної сутички з царським самодержавством незначної кількості революціонерів, що належали до організації «Народна воля». Небачене напруження духовних і фізичних сил народовольців, їх надзвичайна самопожертва і відвага «викликали подив усього світу» [2, 23, 223].

Революціонер-народоволець — одне з найвеличніших явищ російської пореформеної дійсності. За героїзмом та самопожертвою йому немає рівних у допролетарській добі революційної боротьби. Очевидно, без усвідомлення найважливіших особливостей характеру революціонера-народовольця не можна правильно уявити собі як історію російського народу, так і саму суть російського національного характеру. Болючі шукання народовольців, їх окремі перемоги та остаточно поразка, нарешті, їх суспільно-моральне обличчя дають уявлення про ті глибинні процеси, які відбувалися в російському житті в часи, коли «все перевернулось» (Л. М. Толстой) і російська революційна думка напружено шукала правильну теорію. По суті, революціонер-народоволець являє собою найтиповішу постать періоду другої революційної ситуації в Росії, в його характері концентровано виявлялися духовні та громадські цінності передової особи тієї перехідної пори.

Цілком закономірні тому спроби зображення революціонерів-народовольців у творчості цілого ряду російських письменників 80-х років (І. С. Тургенев «Порог», задум роману «*Natalia Karpowna*» [8, 259—268] та не знайдений до цього часу рукопис роману про народовольця П. С. Поливанова; Г. І. Успенський — «Выпрямила»; К. М. Станюкович — «В места не столь отдаленные»; Д. Н. Мамін-Сибіряк — «В худых душах...»; В. Г. Короленко — «Чудная»; П. В. Засодімський «Три дороги»; А. Й. Новодворський (Осипович) — «Роман»). Трагедія «Народної волі» знайшла своє яскраве відображення в алегоричних оповіданнях В. М. Гаршина (насамперед «*Atta-lea princeps*» і «Красный цветок») <sup>1</sup>. Пафос народовольчої боротьби, з одного боку, песимізм та безвихідність — з другого, виразно відчуваються в деяких віршах 80-х років С. Я. Надсона, Л. М. Трефолева, К. М. Фофанова та ін. <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В. М. Гаршин мріяв відтворити образи мужніх революціонерів-народовольців без всякої алегоричності (див. Й. Й. Попов. Минувшее и пережитое. «Academia», М.-Л., 1933, стор. 45).

<sup>2</sup> Пізніше до зображення народовольців звернулися Л. М. Толстой («Воскресенье»), А. П. Чехов («Рассказ неизвестного человека»), М. Г. Гарин-Михайловський («Студенты»), В. І. Дмитрієва («Червоний хутор») та ін. Героїка «Народної волі» звучить також у ряді віршів Лесі Українки та Акакія Церетелі. Відгукнулися на боротьбу народовольців і багато передових письменників Заходу і не лише Заходу. Докладніше про це див. Н. А. Троицкий. Константин Фофанов и «Народная воля». — «Русская литература», 1970, № 1, стор. 168; Н. А. Троицкий. Народоволец в рассказе Мопассана. — «Вопросы литературы», 1970, № 7, стор. 253—254.

Особливий інтерес, що цілком природно, викликають твори, написані безпосередніми учасниками революційної боротьби кінця 70-х — початку 80-х років. Саме в них найбільш вірогідно та повно відбилися благородні образи героїв та мучеників «Народної волі» (С. М. Степняк-Кравчинський — «Подпольная Россия», «Андрей Кожухов», «Домик на Волге», «Степан Халтурин», «Ольга Любатович», «Дело Гартмана»; М. О. Ашкіназі — «Жертвы царя»; Л. О. Тихомиров — «Заговорщики и полиция»; вірші П. П. Якубовича, В. М. Фігнер, М. О. Морозова, П. Л. Лаврова, Г. О. Лопатіна, М. О. Сабліна, П. С. Поливанова та ін.).

З'ясування того, як втілилися найбільш типові риси характеру народовольця в творчості тогочасного чи іншого письменника 80-х років, неможливе без визначення загальних принципів оцінки соціальної і психологічної природи типу революціонера-народовольця в світі численних зауважень К. Маркса, Ф. Енгельса і В. І. Леніна як відносно народовольців взагалі, так і відносно ставлення до їхньої боротьби.

Визнаючи секрет величезної популярності народовольців, запоруку деяких блискучих успіхів їхньої революційної діяльності, дослідник неминуче повинен дійти думки, що справа не лише в тому, що об'єктивні потреби політичного розвитку Росії, які полягали в необхідності знищити царське самодержавство, збіглися з суб'єктивними спрямуваннями народовольців, але й у тому, що особисті моральні якості цілої когорти діячів мали в даному випадку також величезне, якщо не вирішальне, значення. «І що за яскраві, сильні індивідуальності! Трибун і оратор А. Желябов, такі змовники-організатори, як О. Д. Михайлов, М. М. Ошаніна, В. М. Фігнер, С. Л. Перовська та ін. Усі — сміливі, стійкі, сильні волею, самовіддані. Залізо і кремій, безстрашність і безпощадність у боротьбі. Найкращі сили тодішнього революційного середовища, відбір найбільш випробуваних. Усі захоплені єдиним поривом, єдиним настроєм, єдиною метою. Цей настрій — глибока, невикоренима зненависть до царизму, ця мета — боротьба не на життя, а на смерть з ним, в ім'я політичної свободи, — як найбільше досягнення цієї боротьби», — писав О. В. Аптекман [9, 7]. Ці палкі слова важливі не лише самі собою: вони належать чорнопередільцеві, тобто ідейному супротивникові народовольців.

Проте прогресивна у своїй головній спрямованості діяльність народовольців все ж виявилась обмеженою через нерозвиненість тогочасних суспільних відносин. Внаслідок цього тип революціонера-народовольця в порівнянні з революціонером-марксистом позначений певною однобічністю, бо в терористичній боротьбі (в якій лише й міг виявитися народовольчий ха-

рактер) надто великого місця набрав елемент утопії і навіть авантюри. Відзначаючи позитивне значення героїчної боротьби народовольців проти самодержавства і тому називаючи «величною» спробу захопити владу «з допомогою терору, що застрашує» [2, 5 460], В. І. Ленін, разом з тим, розглядав їх діяльність історично, вказуючи на те, що «своєї безпосередньої мети, пробудження народної революції, вони не досягли і не могли досягти» [2, 23, 223].

Безумовно, народовольцям не можна робити закид в тому, що вони не змогли у своїй боротьбі спертися на широкий революційний рух [3, 262], оскільки останній тоді був відсутнім. Не провина, а швидше трагічна біда народовольців полягає в тому, що багато з них впали у відчай в обставинах жорстоких переслідувань, в умовах нерозвиненості революційної самосвідомості народу<sup>1</sup>. Як наслідок, народовольці не могли мати міцної опори в народних масах не тільки у своїй революційній боротьбі, але й у моральному відношенні. «Вони так і залишились революціонерами-інтелігентами за своїми суспільно-моральними рисами, за методами організації своєї боротьби. І жили вони і боролися з постійною гіркою думкою про свою ізольованість» [10, 16].

Таким чином, проблема народовольчого характеру як певного соціального явища, спричиненого умовами пореформеної визвольної боротьби, постає як проблема в усіх відношеннях надзвичайно складна, що потребує нових рішень, не задовольняючись вже одержаними в минулому однозначними відповідями: з одного боку — канонізація народовольців в дусі іконопису, що спостерігається в мемуарах деяких діячів «Народної волі»<sup>2</sup> та в роботах деяких радянських істориків (І. О. Теодорович [15, 7 — 57], частково, М. Г. Седов [11]), а з другого боку — нігілістичне, відверто негативне ставлення до народовольців, яке мало місце в нашій науці протягом довгого періоду, починаючи з середини 30-х років.

Будь-яка крайність щодо оцінок діяльності народовольців, їхнього громадського та морального обличчя спрощує і, таким чином, спотворює розв'язання проблеми. Потрібне враху-

<sup>1</sup> На наш погляд, найбільш правим чином ленінський діалектичний підхід щодо народовольців трактується у виступах В. Ф. Захаріної (Проблеми історії революційного народництва 1870—1880-х гг. Обзор литературы, вышедшей в 1963—1966 гг. — «История СССР», 1967, № 1, стор. 160—177), а також у роботах В. О. Твардовської «Кризис «Земли и воли» в конце 70-х годов». — «История СССР», 1959, № 4, стор. 61—74; Социалистическая мысль в России на рубеже 1870—1880-х годов. «Наука», М., 1969.

<sup>2</sup> Про тенденційність народовольських спогадів говорив Г. В. Плеханов (див.: С. С. Волк. Народная воля 1879—1882. М.-Л., «Наука», 1966, стор. 41). Мемуари як історичний документ завжди викликали обережне ставлення вчених, проте ненадійність джерела не означає, що його зовсім не треба враховувати.

вання всіх сторін — позитивних і негативних, щоб усвідомити характер народовольця як складний і своєрідний тип суспільної поведінки, обумовленої тією історичною епохою, як цілісну й оригінальну єдність, де всі елементи знаходяться в діалектичному взаємовідношенні та взаємодії.

Звичайно, методологічною базою в розв'язанні зазначеної проблеми повинні стати неодноразові висловлювання класиків марксизму-ленінізму як відносно історичного значення боротьби «Народної волі», так і щодо моральних якостей кращих її представників. Кожне з цих висловлювань має розглядатися не ізольовано, а в усій сукупності, виходячи з принципів історичного матеріалізму. Тим паче, що точка зору К. Маркса, Ф. Енгельса, В. І. Леніна на боротьбу «Народної волі» неминуче пов'язувалася ними з певними конкретно-історичними завданнями та перспективами визвольного руху, а також з постановкою ними цілого ряду інших важливих проблем теоретичного і практичного плану.

Ця особливість підходу класиків марксизму-ленінізму до народовольців іноді не враховується навіть у серйозних дослідженнях. Так, у роботі М. Г. Седова «Героический период революционного народничества» увага акцентується лише на тих висловлюваннях К. Маркса, Ф. Енгельса, В. І. Леніна, в яких підкреслюється позитивне значення боротьби народовольців і, власне кажучи, випадають з поля зору інші їхні зауваження відносно історичної обмеженості як діяльності «Народної волі», так і самого типу революціонера-народовольця. Два останніх розділи монографії С. С. Волка «Народная воля. 1879—1882» являють у цьому відношенні дещо протилежне: головну увагу дослідник зосереджує саме на тих висловлюваннях і оцінках класиків марксизму-ленінізму відносно діяльності народовольців, в яких підкреслюються моменти, так би мовити, негативного, історично ущербного.

Певна річ, нас не можуть задовольнити як перша, так і друга постановка питання.

Будучи сучасниками народовольців, гаряче вітаючи їхню самовіддану боротьбу, К. Маркс і Ф. Енгельс не поділяли ілюзій щодо результатів революції, яка мала відбутися в Росії. Однак це не заважало їм бачити у народовольчій боротьбі велике історичне значення. Знаменний у цьому аспекті такий відзвук Ф. Енгельса про народовольців: «Припустимо, ці люди думають, що можуть захопити владу, — ну то що ж? Нехай тільки вони зроблять пролом, який зруйнує загату, — потік сам швидко покладе край їхнім ілюзіям» [1, 36, 246]. Очевидно, Ф. Енгельс мав на увазі, головним чином, загальну перспективу та об'єктивний зміст боротьби народовольців, не закриваючи очі при цьому і на слабкі сторони її. Ідея відкритої політичної боротьби, беззавітна мужність, постійна готов-

ність звершити подвиг в ім'я високого ідеалу революції — ось що перш за все приваблювало ватажків європейського пролетаріату в народовольцях. «Цих людей, яких було яких-небудь кілька сот чоловік, але які своєю самовідданістю і відвагою довели царський абсолютизм до того, що йому довелося вже думати про можливість капітуляції і про її умови, — цих людей ми не потягнемо до відповідальності за те, що вони вважали свій російський народ обраним народом соціальної революції», — писали вони [1, 22, 428].

К. Маркс і Ф. Енгельс вказували на міжнародне значення «Народної волі», яка підривала російський царизм зсередини, ослабляючи його як реакційну силу: «Під час революції 1848 — 1849 рр. не тільки європейські монархи, але й європейські буржуа вбачали в російському втручанні єдиний порятунок проти пролетаріату, який щойно почав пробуджуватись. Царя проголосили главою європейської реакції. Тепер він — військово-полонений революції, якого тримають у Гатчині<sup>1</sup>, і Росія являє собою передовий загін революційного руху в Європі» [1, 19, 294].

Відомо, що К. Маркс і Ф. Енгельс особисто були знайомі з багатьма народовольцями, листувалися з деякими із них. Величезний інтерес становлять спогади народовольця М. О. Морозова про зустрічі з К. Марксом у 1880 році [13, 292 — 294]. К. Маркс якнайвище оцінював моральні якості народовольців, страчених Олександром III у квітні 1881 року: «Це дійсно тямущі люди, без мелодраматичної пози, прості, ділові, героїчні» [1, 35, 142]. Він вважав своїми друзями російських політичних емігрантів — Л. М. Гартмана, Г. О. Лопатіна, П. Л. Лаврова [4], тісно пов'язаних з діяльністю «Народної волі». Англійського соціаліста Г. Гайндмана здивувало те, що під час його бесіди з К. Марксом служниця подала візитну картку народовольця Л. М. Гартмана і славнозвісний вождь пролетаріату негайно запросив його. На зневажливе зауваження Г. Гайндмана щодо зовнішнього вигляду російського революціонера К. Маркс відповів: «Вони діють у будь-якому вигляді» [5, 440].

Таким чином, ставлення К. Маркса і Ф. Енгельса до народовольців суворо історичне: визнаючи надзвичайну вагу їхньої боротьби в умовах відсутності масового революційного руху (звідси неодноразові виступи К. Маркса проти «Чорного переділу»), вони вбачали й історичну безперспективність терористичної боротьби. Ось чому після 1881 року, коли мужні революціонери, за висловом В. І. Леніна, «вичерпали себе»

<sup>1</sup> Після вбивства народовольцями Олександра II (1 березня 1881 р.) Олександр III, який заступив на російський престол, побоюючись нових терористичних актів, переїхав із Зимового Палацу в Гатчину.

[2, 5, 39], Ф. Енгельс більш стриманий у своїх оцінках народовольців. Високо ставить він у цей період діяльність групи «Визволення праці». Але й тоді Ф. Енгельс не забував підкреслювати «запал і енергію героїчних російських передових борців» [1, 22, 428]. Неважко помітити в цьому засновок ленінського ставлення до народовольців.

Досить високі оцінки самовідданої боротьби та суспільно-морального обличчя народовольців часто зустрічаються у В. І. Леніна. «Не можна бути марксистом, не почувавши якнайглибшої поваги до великих буржуазних революціонерів...», — писав він і згадував поряд із Гарібальді і Робесп'єром ім'я народовольця Желябова [2, 21, 188]. В. І. Ленін говорив про народовольця як про «корифеїв революційної практики в Росії» і мав надію, що у «соціал-демократів знайдеться не менше самовідданості...» [2, 2, 312].

Не поділяючи утопічних поглядів і методів боротьби діячів «Народної волі», В. І. Ленін високо розцінював сам тип революціонера-народовольця, характерною рисою якого була беззавітна сміливість і рішучість. Взагалі, говорячи про формування революційного характеру самого В. І. Леніна, треба враховувати поряд із революціонерами-демократами 60-х років також і народовольців. Н. К. Крупська не виключала впливу на юного В. Леніна цих героїчних попередників марксистського етапу революційної боротьби. Більше того, на її думку, В. І. Леніну «довелось пережити велику внутрішню боротьбу, щоб ідейно звільнитися від їх впливу і піти іншим шляхом, шляхом марксизму» [7, 497]. Це свідчення не треба розуміти в тому значенні, що В. І. Ленін прагнув будь-що цілковито позбавитися народовольства, відкинути його як щось зайве. Навпаки, він жадібно вбирав все краще, цінне в старому революційному русі<sup>1</sup>. Варте уваги ще одне свідчення Н. К. Крупської: «З усієї нашої групи Володимир Ілліч краще за всіх був підкований у справах конспірації: він знав прохідні двори, умів чудово обдурювати шпигунів, навчав нас, як писати хімією в книгах, як писати крапками, ставити умовні знаки, придумував усякі клички. Взагалі у нього відчувалась хороша народовольська виучка. Недарма він з такою повагою говорив про старого народовольця Михайлова, який дістав за свою конспіративну витримку кличку «Дворник» [14, 240].

Самопожертва, байдужість до матеріальних благ, огида до гонитви за ними, суспільний та моральний ригоризм, що відзначали народовольців, у значній мірі були притаманні та-

<sup>1</sup> «Від старого героїчного руху проти царизму, від героїв «Народної волі»... від них успадкував наш рух готовність боротися до кінця», — писала Н. К. Крупська (Педагогічні твори в десяти томах, т. 5. «Радянська школа, К., 1964, стор. 307—308).

кож вдачі В. І. Леніна. Великий вплив на нього мав старший брат Олександр — продовжувач справи народовольців.

Ставлення В. І. Леніна до народовольців надзвичайно почвально: визнаючи історичну обмеженість їх трагічного єдиногоборства з російським самодержавством в умовах відсутності масового руху, він не залишав поза увагою об'єктивний зміст цієї боротьби, її величезну роль у вихованні революційних борців, оцінюючи їх не за помилками, а за тим новим, цінним, що вносили вони в справу визволення народу від гніту царизму. Наводячи відомі слова Ілліча про те, що марксистську революційну теорію «Росія справді вистраждала піввіковою історією нечуваних мук і жертв, небаченого революційного героїзму, неймовірної енергії і беззавітності шукань» [2, 31, 9], сучасний дослідник цілком слушно зауважує, що в даному разі «мова йде і про теоретичні шукання, революційний героїзм народників» [12, 82]. Величезної методологічної ваги набирає в цьому відношенні вказівка В. І. Леніна на те, що не можна «оцінювати окремого революціонера з точки зору тих жертв, зовнішньо марних, часто безплідних, які він приніс, залишаючи осторонь зміст його діяльності і зв'язок його діяльності з попередніми і наступними революціонерами...» [2, 29, 302].

Об'єктивна оцінка типу революціонера-народовольця важлива не тільки для з'ясування принципів побудови його характеру в російській літературі 80-х років: без неї неможливе створення дійсно наукової історії російського літературного процесу другої половини XIX століття.

Разом з тим, правильний методологічний кут зору щодо оцінки народовольчого характеру передбачає по-справжньому плідне вивчення революційного народництва в цілому і має безпосереднє відношення до ряду проблем, що стоять перед сьогочасним міжнародним комуністичним і національно-визвольним рухом.

## ЛІТЕРАТУРА

1. К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори.
2. В. І. Ленін. Твори.
3. В. Ф. Антонов. Революционное народничество. «Просвещение», М., 1965.
4. С. С. Волк. К. Маркс и русские общественные деятели. «Наука», Л., 1969.
5. С. С. Волк. Народная воля. 1879—1882. «Наука», М.-Л., 1966.
6. И. Зильберштейн. Страницы последнего романа Тургенева. — «Литературная газета». 7 серпня 1968 р.
7. Н. К. Крупська. Ленін і Чернишевський. — Зб. «Ленін про літературу». «Дніпро», К., 1970.
8. Литературное наследство, т. 73, «Наука», М., 1964.
9. Памятники агитационной литературы. т. 1, ГИЗ, М.-Пг, 1923.

10. Н. И. Пруцков. Преемственность революционных идей и поколений. — «Русская литература», 1969, № 4.
11. М. Г. Седов. Героический период революционного народничества. «Мысль», М., 1966.
12. Н. И. Соколов. В. И. Ленин о народничестве и проблемы истории русской литературы. — «Вестник Ленинградского университета», серия истории, языка и литературы, вып. 2, 1961, № 8.
13. Спогади про Маркса і Енгельса. Держлітвидав, К., 1957.
14. Спогади про В. І. Леніна в 5 томах, т. 1. Вид-во політ. літератури, К., 1969.
15. И. А. Теодорович. Историческое значение партии «Народная воля». — «Каторга и ссылка», 1929, № 8—9 (57—58).

## М. С. ЛЕСКОВ І М. М. ГЕ

*О. В. Анкудінова*

Тема «Лесков і Ге» дуже важлива для з'ясування художніх позицій Лескова в 90-і роки. Історія знайомства і творчих стосунків письменника і художника, що припадають на роки їх художньої зрілості, допомагає уявити своєрідність і спільність їх творчих шукань. Окрім того, вивчення ставлення Лескова до живопису Ге та до особистості художника, що в 90-х роках перебував під великим впливом толстовських ідей, допомагає уточнити проблему толстовства у творчості самого Лескова.

Можна припустити, що знайомство Лескова і Ге почалося на ґрунті спільного для них захоплення Л. М. Толстим. Письменника цікавила цілісна особистість художника, що увібрив у себе багато від Толстого. Чимало спільного у Лескова і Ге у розвитку творчої мислі. Пройшовши піввіковий життєвий шлях у своїх пошуках моральної основи життя, у неприйнятті повсюдної брехні, вони обидва приходять до Толстого. Але знайшовши у ньому велику підтримку і моральну підпору, М. С. Лесков і М. М. Ге лишилися художниками самобутніми, з великою самостійною силою, що далеко не в усьому відповідала релігійно-естетичному заповітові яснополянського мислителя, й у цій несхожості були схожими один на одного.

Духовну спорідненість із художником Лесков відчуває, розглядаючи його картину «Що є істина», під враженням від якої він пише синові: «Это первый Христос, которого я понимаю. Так только и мог написать друг Толстого Ге» [3, 463].

Прекрасний знавець евангелія, Лесков давно і не випадково цікавиться ідеями християнського подвижництва. Звертання Лескова у 80-ті—90-ті роки до релігійно-християнських і, зокрема, до біблійних тем було пов'язане зі своєрідною спробою письменника знайти у християнському гуманізмі ті моральні основи, ті позитивні моральні начала у житті людини,

яких усе більше бракувало письменникові у сучасній йому соціалній дійсності. Захоплення альтруізмом древнього християнства було реакцією на «адміністративні грації» тогочасного державного апарату і брехливі догми російського православ'я. Тому не випадково у художній практиці самого письменника у 90-ті роки тема християнського гуманізму то ускладнюється сатиричними випадками проти стовпів сучасного суспільства («Фигура», «Полунощники»), то служить прозорою оболонкою для розвінчання всевладної цариці-неправди у королівстві Доброхота<sup>1</sup>, то врешті поєднується зі скептично-здоровими судженнями з приводу сучасного стану розумових шукань («Зимний день»). Не випадково і «Сказка» і «Зимний день» не сподобалися Толстому.

Таким чином, трагедія спалюженого Христа, захисника істини, для Лескова, як і для Ге, — тема не біблійних часів, вона сучасна. Вона співзвучна роздумам письменника, який на краю могили створює трагічну фантазмагорію горобинної ночі («Заячий реміз»), коли гинуть Добро і Глаголь — остання надія божевільного і наївного шукача правди.

Письменникові хочеться побачити Ге, поговорити з ним, «насладиться общением, потому что дух наш и мысли сродны», — пише він художникові у лютому 90 року, одразу після відкриття виставки [5, 327—328]. «Картину Вашу видел и много ею утешен, лицо Христа превосходно отвечает его характеру и выражает его. Вся моя жизнь я искал такого лица и, наконец, увидел его на Вашей картине. Вы писали его, значит, с истинным вдохновением, которое и обрадует людей, ищущих и любящих истину» [5, 328].

Лескову, очевидно, близька і зрозуміла духовна сила християнського вчення про спокутну силу страждань Ісуса. Адже і письменник, що досліджував потенціальні можливості чорноземного Телемака, переконувався у духовній величі «зачарованого мандрівника», якому «за народ очень помереть хочется». Але і трагічна приреченість біблійного філософа співзвучна з умонастроями письменника 90-х років, який під кінець життя бачив лише тупу безвихідь «зачарування», що затяглася на невизначений період («Продукт природы», «Юдоль», «Загон»). Ідеї Клавдіньки («Полунощники») і Лідії («Зимний день») — симпатичні письменникові, але надто хиткі і нерезальні у світі сильних Пілатів; зрештою, ці ідеї уподібнюються Лесковим «Чаплиним яйцям», з яких кожен за своєю болотяною купиною хоче вивести жар-птицю («Заячий реміз»).

<sup>1</sup> Зміст казки «Час воли божьей» значною мірою розкривається в кінці розповіді: людина владна робити добро, але ця істина, прибрана у золото й парчу, захована у темний льох, під сім замків.

«На этом старая (виділення наше. — О. А.) сказка и кончена», — зауважує Лесков [1, 9, 31].

Трагічний крах свідомості у передсмертному творі письменника неминучий. Так і в Ге Лесков побачив спаплюжену правду. Йому, людині з яскраво вираженими демократичними симпатіями, дуже важливо, що правда відкрилася не посланцеві божому, а людині серед людей, змордованому й упослідженому страдникові у дранті.

Тому, гаряче підтримуючи турне картини по країнах Європи й відзначаючи «самий разумний прием у европейской публики», письменник із задоволенням повідомляє читачів «Недели» про успіх картини у Гамбурзі: «Христос в картине Ге необыкновенно трогательно действует на посетителей выставки из беднейшего класса...» [2]. Лесков протиставляє свою позицію захисника критичного реалізму естетичному снобізмові буржуазної критики, яка, зосередивши свою увагу на «недостатках письма», суворо засудила картину «за реализм изображенных на ней фигур» [2].

Близька творчій манері Лескова мальовничість біблійного сюжету у Ге, яскрава обстановність фону картини, графічна чіткість малюнку, гострота і природність композиції, що чітко окреслюють головну ідею картини, наче перекликаються з ритмічністю художньої мислі Лескова у його легендах із життя древніх християн (зазначимо, що легенди створювалися письменником у кінці 80-х років, тобто саме в той час, коли була задумана й виконана картина Ге). У цих творах письменника, як і в Ге, ясність морально-філософської ідеї поєднується з «обстановною» виразністю у змалюванні життя патрициїв і плебей, смислова чіткість характерів — із живописною достовірністю їхніх портретів.

Характерно, що Толстой, приймаючи картину «Що є істина», неодноразово пояснював її соціально-філософський зміст, справедливо проєкціюючи біблійний сюжет у сучасну дійсність, але при цьому він жодного разу не торкнувся мальовничості форми.

Неувага до яскравості зображення не випадкова: Толстой негативно ставився і до «художності» лесковських легенд, яка здавалася йому надмірною й, отже, такою, що затемнювала морально-дидактичний зміст християнських сюжетів; у народних оповіданнях самого Толстого превалювання релігійного моралізму над суворою правдивістю зображених картин очевидне. М. М. Ге, незважаючи на свою прихильність і любов до Льва Миколайовича, на абсолютну погоджуваність із його моральними догмами й намаганням дотримуватися їх у житті, зберіг індивідуальність у найголовнішому — у творчості, і зокрема, у картинах останнього періоду.

Відчуття трагічності життя знайшло своє вираження перш за все у портреті головної особи художніх полотен Ге — в образі Христа. Саме тут починаються розходження художника

з толстовським трактуванням біблійних сюжетів. Толстой не згоден із жорстокістю пензля у зображенні Ісуса і радить художникові переписати Христа у картині «Повинен смерті», «сделать его с простым, добрым лицом и с выражением сострадания» [6, 150]. А втім етюди до цієї картини, що зображують голову Христа, якраз і свідчать про те, що Ге увесь час працював, підкреслюючи в Ісусі реальну сучасну людину з яскраво вираженою національною індивідуальністю. Природно: людське для Ге важливіше за Євангельське.

Саме злободенність сюжету приваблює Лескова: «Картина Ге исполнена мысли и содержания, — пише він Пешковій-Толіверовій. — Осудили не особенного человека, а обыкновенного. Сделали то, что до сих пор делается. Это «не в бровь, а в глаз» [7]. Думка про необхідність виразити у біблійному сюжеті живе, реальне начало не раз висловлена Ге у його листах до Толстого, який, підтримуючи задуми художника, усе ж застерігає: «Только бы Христос не был бы исключительным и даже исключительно уродлив, каким он на последней картине» [6, 169]. Але трагічність життя перемагає євангельську примиренність, і на полотні Ге зображує обличчя Христа спотвореним від жаху мук, які чекають на нього.

Драматичний сюжет обирається художником для останнього варіанта «Розп'яття». Довгий час Ге вагався між зображенням євангельських подій за Матфеєм і Марком, де розказується: «Разбойники, распяты с ним, поносили его» (Євангеліє від Матфея — гл. 27, від Марка — гл. 20), чи за Лукою, де оповідається про торжество взаємної любові і прощення перед смертю.

Лескову особливо подобався саме цей, останній драматичний варіант. Він із задоволенням приймає інтерпретацію картини Протопоповим: «Протопопов принимает картину за верное изображение по Матвею [17, 14] и Марку [15, 32], у которых сказано, что оба разбойника поносили его, а не по Луке, который сам дела не видел и правдоподобием не стеснялся. Оба поносят, и он умирает, буквально оставленный всеми и совсем не имея надежды сейчас перенестись в рай и пригласить туда вежливого соседа. Он оканчивает свою эпопею любви к людям полнейшим «героизмом», поносимый всеми; а его немногочисленные друзья молчат, как мы «страха ради иудейска». Мне кажется, что это суждение верно» [4, 200].

Лист характерний типово лесковським прагненням до «правдоподібності» навіть у євангельському сюжеті. Не поминув письменник співвіднести трагедію усіма покинутого Христа з боягузливим фарисейством своїх сучасників («а его немногочисленные друзья молчат, как мы «страха ради иудейска»). І, врешті, виклад Лесковим протопоповської версії цікавий з точки зору характеру цього викладу. Тут немає ні краплі

релігійної улесливості, і, навпаки, драматизм біблійної ситуації начебто інтересує письменника сам собою й інтерпретується у поєднанні з характерним лесковським гумором (чого ніколи не зміг би допустити Толстой).

За спогадами сучасників, картина справила величезне враження і на Толстого, але для свого евангелія письменник узяв версію Луки.

Отже, розходження Ге і Толстого, очевидно, не випадкові. Знаменно, що, перебуваючи під впливом тяжкої звістки про смерть Ге, Толстой признається у своєму щоденникові 2 липня 1894 року: «Я его очень — не хочу говорить, любил, очень люблю, но все-таки мне кажется, что он хотя далеко не кончил в смысле христианского движения. Страшно писать это. Но это казалось мне» [8, 500].

«Незакінченість» християнського розвитку завжди була притаманною і художній творчості Лескова. Язичество письменника, його любов до земних радощів, відчуття плотського начала, раціоналізм умонастроїв — зрештою приводили до неприйняття Толстого-мораліста. Те, що невидимою гранню розділяло Толстого і Ге, значно чіткіше було представлено у художній практиці Лескова, зближуючи Ге і Лескова в їх особистих і творчих стосунках.

Як і попередню роботу, картину «Розп'яття» на виставку 1894 р. не допустили. П. І. Бірюков згадує: «Президент Академии Художеств великий князь Владимир Александрович посмотрел на картину, отвернулся и произнес: «Это бойня». Этого слова было достаточно, чтобы картину сняли» [6, 38]. За свій жорстокий реалізм у зображенні вмерлого Христа картина Ге була сприйнята як виступ проти страти. Недарма Л. Толстой оцінює її зміст: «В первый раз все увидели, что распятие — казнь и ужасная казнь» [6, 47].

Проти страти як жорстокої і несправедливої міри покарання, яку виносив царський суд, в 90-ті роки виступало багато російських письменників. Характерна повна згода у цьому Толстого, Лескова і Ге в оцінці поглядів Жуковського, який розглядав страту як засіб виховання християнської любові.

Веселитська, що відвідала Ясну Поляну у травні 1893 р., згадує, з яким обуренням говорили Толстой і Ге про Жуковського: «...зубрят (в школах — О. А.) о Жуковском, который был за смертную казнь», — передає письменниця слова обурення Толстого і продовжує розповідь про те, як «Ге с негодованием стал подсказывать, что Жуковский придумал даже ритуал для смертной казни чуть ли не с музыкой. — И это при таком сентиментальничаньи», — сказал с презрением Лев Николаевич» [4, 26 — 27].

Напевно, Толстой не пам'ятає точно вказаного Ге місця із статті Жуковського, але воно його хвилює довгий час. Як

видно з листа-відповіді Лескова від 15 грудня 1893 р., Толстой, очевидно, звернувся до письменника з проханням чи порадою знайти це місце, звернути на нього увагу, а можливо, і скористатись у роботі. У всякім разі, лист Лескова звучить як відповідь-довідка Толстому: «Сентиментальное<sup>1</sup> место у Жуковского о смертной казни я нашел: это в 6-м томе издания (1869 г.), начиная с стр. 611. — Приспосабливаюсь «этим воспользоваться» [1, 11, 570]. І справді, в «Заячьем ремизе» тема страти, «согласно наставлению поэта Жуковского», є разом різкого викриття суспільних «бетизів» реакції<sup>2</sup>.

Так мотив страти стає спільним для Толстого, Лескова і Ге. Прямий відгук доля картини Ге «Розп'яття» знаходить і в іншій повісті Лескова «Зимний день». У світській вітальні відбувається розмова: «Но постойте, господа, я видел картину Ге. — Опять яичница?

— Нет, это просто бойня. Это ужасно видеть-с» [1, 9, 431].

Думка великого князя цього разу повторена устами героїв лесковської повісті. Письменник явно висміює обскурантизм світської балаканини з приводу мистецтва. Але справа не тільки в цьому. Повість «Зимний день» — складний полемічний твір, викликаний гострими суспільними проблемами, у тому числі і толстовством. Вважається, що Лесков беззастережно висміює у ній «непротивленшею». Це не зовсім точно. Лесков справді досить твердо переконаний у тому, «что не все, сделанное с успехом одним человеком, хорошо всем проделывать до обморока» [1, 9, 589], та стріли лесковської сатири не меншою мірою спрямовані і проти «сопротивленцев». Один із героїв оповіді, що користується явним співчуттям письменника, каже: «...Непротивленыши», или «малютки», все чему-то противятся, а мы, которые думаем, что мы **сопротивленцы** и взрослые, — мы на самом деле ни на черта не годны, кроме как с тарелок подачки лизать» [1, 9, 432].

Цьому різкому звинуваченню, кинутому на адресу дворянської інтелігенції, передує розмова між героями про незграбну фігуру художника Ге. Авторіві цей епізод важливий, щоб протиставити, з одного боку, меркантилізм, нікчемну пихатість і глупоту світських дам, що тішаться з толстовців, а з другого — благородство і незалежність художника, який знехтував не лише світську думку про свою зовнішність, а й власне благополуччя й успіх можливої кар'єри. Фігура толстовця Ге для автора «Зимнего дня» стає моральним критерієм для тих, хто годен лише «с тарелок подачки лизать».

<sup>1</sup> Порівняй елова Толстого за Микулич: «...при таком сентиментальничаньи».

<sup>2</sup> Вказівка Лескова «приспосабливаюсь этим воспользоваться», свідчить, що над повістю «Заячий ремиз» він працює (чи почав працювати) у грудні 1893 року.

Отже, спільність поглядів Лескова і Ге виявилась по-різному. Їх споріднює не тільки приналежність до реалістичного напрямку в мистецтві, але і схильність до своєрідної релігійно-філософської форми розв'язання складних соціальних питань. Протиставляючи життєвій неупорядкованості морально-етичні ідеали християнства, письменник і художник розглядали їх не ізольовано від сучасної їм епохи, а у зв'язку з найпекучішими її проблемами. У художній творчості кожного з них ці ідеали відтворювались по-своєму. Але спільною для них залишалась життєва основа мистецтва, яку вони вбачали не в аскетизмі християнської моралі, а в гострому драматизмі художніх ситуацій, співвідносних з трагічністю реального життя, у глибокому психологізмі індивідуальних характеристик, у конкретно-чуттєвому сприйнятті зображуваних персонажів (навіть у сюжетах біблійної історії).

Посилення критичного ставлення до дійсності фактично привело і Лескова і Ге до заперечення християнського смирення (у творчості Ге — «Розп'яття», у Лескова «Заячий ремиз»).

Спільність творчих позицій, духовна єдність письменника і художника — свідчення їх вірності російському реалістичному мистецтву, яке неухильно йшло шляхом художнього освоєння вищої правди законів історичного розвитку.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11 томах.
2. Н. С. Лесков. Картина проф. Ге за границей. — «Неделя», 1890, № 44.
3. А. Лесков. Жизнь Н. Лескова. Гослитиздат. М., 1954.
4. В. Микулч. Встречи с писателями. Л., 1929.
5. В. Стасов. Н. Н. Ге, его жизнь, произведения, переписка. М., 1904.
6. Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. *Academia*, М.—Л., 1930.
7. Отдел рукописи ИРЛИ. Архив А. М. Пешковой-Толиверовой. Ф. 227, од. зб. 62, арк. 136.
8. Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 20 томах, т. 19. Изд-во худ. лит-ры, М., 1965.

ПРО АРХІТЕКТОНІЧНУ ФУНКЦІЮ СПОЛУЧНИКА *НО*  
В ЛІРИЦІ О. БЛОКА

Є. М. Ткаченко

Під архітектонічною функцією сполучника ми розуміємо його «...функцію у великому контексті закінченої мови» [2, 151]. Архітектонікою ж закінченої мови, як вважає Е. Г. Різель, є «...її поділ на складові частини, більше чи менше закінчені в смисловому та формальному відношенні... В поезії ці складові частини називаються строфами, в художній прозі — абзацами, главами» [2, 152]. В лінгвістичній літературі майже немає робіт, присвячених питанню, що нас цікавить, крім статті Е. Г. Різель «Про так звану архітектонічну функцію мовно-стилістичних засобів», яку ми цитуємо. В статті розглянуто використання деяких синтаксичних засобів: архітектонічних (анафори, епіфори, градації, паралелізм, питання-відповіді) та фонетичних: наголосу та паузи.

Для лірики О. Блока, сповненої почуттям катастрофічності буття, повній суперечливості світосприймання, використання *но* в архітектонічній ролі досить типово. Так, в цілому ряді поезій («Как старинной легенды слова...» [1, 359], «В болезни сердца мысля о Тебе...» [1, 391], «Там сумерки невнятно трепетали...» [1, 175], «Прости, я холодность заметил...» [1, 517], «В фантазии рождаются порой» [1, 342], «Тебя скрывали туманы...» [1, 195], «Неотвязный стоит на дороге...», [1, 145], «Две любви» [1, 345], «Все так же бродим по земле...» [II, 318], «Маска открыла...» [II, 326], «Война» [II, 316], «Второе крещение» [II, 216], «Моей матери» [II, 57], «Передвечернею порою...» [II, 189], «Идут часы, и дни, и годы...» [III, 30], «Все это было, было, было...» [III, 131], «Флоренция, ты ирис нежный...» [III, 107], «Милая девушка, что ты колдуешь...» [III, 370] и др.) початкове *но* в кінцевій строфі пов'язує її з усіма останніми строфами і виконує архітектонічну роль. В таких випадках *но* або протиставляє заключну строфу іншій частині вірша, або підсумовує сказане раніше, наближаючись значенням до сполучника *и*, або означає розв'я-

зання сумнівів, емоційного напруження попередніх строф. В усіх цих трьох випадках архітектонічна роль сполучника *но* полягає в тому, що протиставний сполучник, відзначаючи синтаксичну опозицію, що часто не підтримується тематично та інтонаційно, сприяє деякому відокремленню каданса, відстороненню його від попередніх строф, від чого останній стає виразнішим.

Приймаючи поезію як лінгвістичний контекст, вважаємо, що архітектонічна функція сполучника не витісняє стилістичної, тому часто спостерігаємо семантичне ускладнення *но* в аналізованих прикладах.

Одним із значень *но* в його архітектонічній функції є протиставлення заключної строфи попереднім. В цьому разі *но* реалізує найпоширеніше своє значення — протиставне. Але сполучник тут протиставляє не два речення, а частини вірша: кінцеву строфу попереднім, тобто опозиція — на контекстуальному рівні. Сполучник, що виконує роль синтаксичної скріпи при протиставленні, набуває додаткової ваги, і не лише смислової, але й архітектонічної, бо каданс, що протистоїть завдяки сполучникові іншим строфам, виділяється.

Звернемося до прикладів [1].

#### АНТВЕРПЕН

Пусть это время далеко,  
Антверпен! — И за морем крови  
Ты памятен мне глубоко...  
Речной туман ползет с верховий  
Широкой, как Нева, Эско.

И над спокойною рекой  
В тумане теплом и глубоко,  
Как взор фламандки молодой,  
Нет счета мачтам, верфям, докам,  
И пахнет снастью и смолой.

Тревожа водяную гладь,  
В широко стелющемся дыме  
Уж якоря готов отдать  
Тяжелый двухмачтовый стимер:  
Ему на Конго путь держать...

А ты во мглу веков глядись  
В спокойном городском музее:  
Там царствует Квентин Массис;  
Там в складки платья Саломей  
Цветы из золота вплелись...

Но все — притворство, все — обман:  
Взгляни наверх... В клочке лазури,  
Мелькающем через туман,  
Увидишь ты предвестье бури —  
Кружащийся аэроплан.

[III, 153]

Перші чотири строфи тематично єдині, заключна протиставляється їм. Опозиція підтримується лексично (протиставленням слів позитивної семантики в перших чотирьох строфах: «спокойная река», «взор фламандки молодой», «мачты», «доки», «пахнет снастью», «стелющийся дым», «цветы из золота» та ін. лексиці кінцевої строфи: «притворство», «обман», «предвестье бури») та синтаксично (опозиція, що виражається сполучником *но*). І роль протиставного *но* в цьому разі вирішальна, бо він оформлює тематичну та лексичну опозицію кадансної строфи першим чотирьом, обособлюючи її, надаючи особливої ваги її змісту — протиставленістю кадансу Блок завершує картину сучасного йому капіталістичного міста, підкреслюючи відчуття катастрофічності навколишнього світу. Сполучник, реалізуючи опозицію в межах цілого вірша, виконує певну архітектонічну роль.

Ще приклад — поезія «О, нет, я не хочу, чтоб пали мы с тобой».

О, нет, я не хочу, чтоб пали мы с тобой  
В объятья страшные. Чтоб долго длились муки,  
Когда — ни расплести сцепившиеся руки,  
Ни разомкнуть уста — нельзя во тьме ночной!

Я слепнуть не хочу от молнии грозовой,  
Ни слушать скрипок вой (неистовые звуки!),  
Ни испытать прибой неизреченной скуки,  
Зарывшись в пепел твой горящей головой!

Как первый человек, божественным сгорая,  
Хочу вернуть навек на синий берег рая  
Тебя, убив всю ложь и уничтожив яд...

Но ты меня зовешь! Твой ядовитый взгляд  
Иной пророчит рай! — Я уступаю, зная,  
• Что твой змеиный рай — бездонной скуки ад.

[III, 55]

Опозиція, що виникає між першими трьома строфами і кінцевою, підтримується лексично: «не хочу, чтоб пали мы с тобой... чтоб долго длились муки», «слепнуть не хочу», «ни слушать скрипок вой... ни испытать прибой неизреченной скуки» —

в перших трьох строфах, і ні одного дієслова із запереченням в четвертій: «зовешь», «уступаю». «Я уступаю» протистоїть — «я не хочу» — лексична опозиція підтримує синтаксичну, що виявляється сполучником *но* і реалізується в межах цілої поезії. Тому і роль протиставного сполучника певною мірою архітектонічна, тому що саме сполучник сприяє оформленню четвертої строфи в опозиційний каданс.

Ми розглянули випадок з ясно вираженою архітектонічною функцією *но*, коли реалізації його протиставного значення сприяє і лексика, і зміст поезії, коли значення сполучника не ускладнене.

Перейдемо до більш складних випадків.

Відомо, що «синтаксис в поезії є явище не тільки фразеологічне, а й фонетичне: інтонація, що реалізується в синтаксисі, відіграє в поезії роль не менш важливу, ніж ритм та інструментовка...» [3, 329]. Услід за Б. Ейхенбаумом ми розглядаємо інтонацію «не як явище мови, а як явище поетичного стилю» [3, 331], беремо до уваги тому лише її композиційну роль.

Архітектонічну функцію може виконувати *но* з ускладненою семантикою, значення якого — підсумкове протиставлення, тому що в цьому випадку на протиставне значення сполучника накладається значення едального *и* — «и тогда», «и поэтому».

Кінцева строфа в поезіях з таким *но* змістовно являє собою результат роздумів, підсумок сказаного раніш.

Я надел разноцветные перья,  
Закалил мои крылья — и жду.  
Надо мной, подо мной — недоверье,  
Расплывается сумрак — я жду.

Вот сидят, погружаясь в дремоту,  
Птицы, спутники прежних годов.  
Все забыли, не верят полету  
И не видят, на что я готов.

Эти бедные, сонные птицы —  
Не взлетят они стаей с утра,  
Не заметят мерцанья денницы,  
Не поймут восклицанья: «Пора!»

Но сверкнут мои белые крылья,  
И сомкнутся, сожмутся они,  
Удрученные снами бессилья,  
Засыпая на долгие дни.

[1, 242]

Напруження руху інтонації починається з другого рядка першої строфи. В першій строфі це створюється: синтаксичною епіфорою — відділенням останнього слова (або двох) кожного рядка, крім першого: «и жду», «недоверье», «я жду», причому епіфора ускладнюється повтором дієслова «жду», повторами на різних рівнях: конструкції **прийменник+займенник**: «надо мной», «подо мной», дієслова в минулому часі: «я надел», «закалил», слів одного семантичного плану: «перья», «крылья».

В першому реченні другої строфи (два рядки) напруження спадає, з тим щоб знову підсилитись в третьому та четвертому рядках системою повторів однорідних присудків: «забыли», «не верят», «не видят». Повтор заперечних присудків захоплює і третю строфу, підсилюючись синтаксичною анафорою («не взлетят», «не заметят», «не поймут»), що робить третю строфу інтонаційним апогеєм.

Напруження інтонації спадає в кадансі. Після нагнітання заперечних дієслів присудки четвертої строфи звучать як розлив інтонації, як спад. Це підтримується і асонансом на *с-м-кн-т*: «сверкнут» — «сомкнутся» — «сожмутся».

Тематично заключна строфа — підсумок роздумів ліричного Я. Дія в кінцевій строфі більш завершена, що виявляється лексично: мотив сну, наприклад, в перших трьох строфах передається словами «сонные», «погружаясь в дремоту», а в кадансі — «сны», «засыпая», тобто словами, що означають дію та стан більш концентровані.

Таким чином, інтонаційно та тематично каданс — висновок сказаного, тобто являє собою тематичну концентрацію при інтонаційному вирішенні. На підсумкове значення кадансу на шаровується, завдяки протиставному *но*, відтінок протиставлення. Опозиція строф (кінцевої та попередніх), лексично підтримується протиставленням дієслів з *не* («не верят», «не видят», «не взлетят», «не заметят», «не поймут») та дієслів позитивної дії в кадансі («сверкнут», «сожмутся», «сомкнутся»), хоч протиставлення тут не повне, оскільки якщо «сверкнут» може протистояти дієсловам з *не* (якщо припустити, що він означає «взлетят»), то два інших дієслова знімають опозицію: ні, не злетять, а — «сомкнутся», «сожмутся».

Якщо синтаксична опозиція, що виражається *но*, впливає на зміст заключної строфи, то її підсумкове значення, в свою чергу, накладає відбиток на сполучник, згладжуючи протиставність, що він виражає. Синтаксично підсумкове значення повинно передаватись сполучником *и*, а оскільки в кадансі не *и*, а *но*, це *но* сполучає обидва значення: своє, протиставне, та підсумкове.

Функцію *но* слід вбачати не тільки в тому, що він сполучає декілька значень, а й в його архітектонічній ролі, тому що *но* з'єднує частини поезії, і відсвіт протиставлення падає

на каданс, хоч і не робить його зовсім опозиційним (цьому заважає підсумкове значення кадансу), а дещо відсторонює від інших строф, надаючи ваги підсумковому завершенню в ньому. В поезіях «Идут часы, и дни, и годы», «Моей матери», «Передвечернею порою», «Второе крещение», «В болезни сердца мыслю о Тебе», «Война», «Все это было, было, было» *но* в кадансі має таке ж значення.

Розглянемо третє значення *но* — розв'язувальне. Як приклад беремо поезії трьох- та чотирьохстрофні.

У трьохстрофних віршах каданс являє собою не стільки несподіваний зворот, скільки закінчення, природне розв'язування емоційного напруження перших двох строф. Емфатична інтонація підсилюється в другій строфі, в кадансі йде на спад, і каданс є своєрідною кодою для всієї поезії. Рух інтонації може починатись і з другої половини першої строфи, наприклад, у поезії «Там сумерки невнятно трепетали»:

Там сумерки невнятно трепетали,  
Таинственно сменяя день пустой.  
Кто, проходя, души моей скрижали  
Заполонил упорною мечтой?

Кто, проходя, тревожно кинул взоры  
На этот смутно отходящий день?  
Там, в глубинах, — мечты и мысли скоры,  
Здесь, на земле, — как сон, и свет и тень.

Но я пойму и все мечтой объеблю,  
Отброшу сны, увижу наяву,  
Кто тронул здесь одну со мною землю,  
За ним в вечерний сумрак уплыву. [1, 175]

Почуття розвитку інтонації дають: сусідство високих частин (два кінцеві рядки першої строфи та два перші рядки другої строфи, що складаються з питальних речень), анафора «кто, проходя» в останньому реченні першої строфи і в першому реченні другої строфи, повтор «там» в першій та в другій строфах.

Каданс являє собою своєрідний вузол, де сходяться теми всієї поезії, що знаходить відображення в лексичній кореспонденції його з останніми строфами: «мечта», «сны», «здесь», «земля». При цьому *но*, незважаючи на своє протиставне значення, не протиставляє каданс усім останнім строфам. І роль його тут, уявляється, менш за все протиставна. Сполучник виконує в цьому випадку не стільки синтаксичну роль, скільки архітектонічну — робить каданс більш виразним, дещо відсто-

ронюючи його, визначаючи дистанцію між ним і всім вищесказаним.

Майже те саме знаходимо в поезії «Прости, я холодность заметил», де інтонаційний рух також починається з другого речення першої строфи, друга строфа — інтонаційний апогей і третя — інтонаційне розв'язування, смислове завершення — каданс. Рух інтонації і в цьому разі багато в чому визначається анафорою («о, если б»), що повторюється тричі. Лексична кореспонденція кадансу з останніми строфами свідчить про тематичний зв'язок його з ними. І так, як у попередньому прикладі, *но* в першому рядку кадансу сприяє його виразності, виділяючи синтаксичною співставленістю (ні тематичної, ні лексичної співставленості немає) з попередніми двома строфами.

У чотирьохстрофних поезіях інтонаційне об'єднання строф інше, ніж у трьохстрофних (див. «Мелодику лирического стиха» Б. Эйхенбаума). Об'єднання може бути 2+2 та 3+1. Особливо показова архітектонічна роль *но* в першому рядку кадансу, коли три перші строфи об'єднуються тематично та інтонаційно, кадансуюча строфа збирає всі теми, інтонаційно являючи собою спад, що свідчить про завершеність строфи.

Все так же бродим по земле —  
Ты — ангел, спящий непробудно,  
А я — незнающий и скудный,  
В твоём завернутый крыле.

Слепец ведет с собой слепца,  
Но чаще вдруг мелькают стрелы,  
И я рукой оторопелой  
Храню взаимные сердца.

Но, если ангел-лебедь никнет,  
Что я могу в его крыле?  
Стрела отринет и проникнет  
И пригнетет к родной земле.

Но будем вместе. Лебедь сонный  
И я — поверженный за ним —  
Как дым кадильный, благовонный,  
К началам взнесшийся своим.

[II, 318]

В кадансі сходяться теми Я і Ти («ангел», ангел-лебедь», «лебедь»), лексично каданс кореспондує з попередніми трьома строфами («я» — в усіх строфах, «лебедь» кадансу через «ангел-лебедь» третьої строфи — з «ангел» першої строфи), а анафорична конструкція **сполучник** + «я» (*а я — и я — что я — и я*) зв'язує ще однією ниттю каданс з усією поезією. Ка-

данс тут — тематичне, логічне та інтонаційне завершення вірша. Разом з тим, завдяки *но* в першому рядку, каданс стоїть дещо відокремлено від перших строф, дещо відсторонено, оскільки сама наявність протиставного сполучника дозволяє чекати протиставлення, його немає, а *но* виконує суто архітектонічну роль — підкреслює каданс.

Поезії з п'ятьма строфами і більше не дають нічого принципово нового у визначенні архітектонічної ролі *но* в першому рядку кадансу порівняно з поезіями трьох- та чотирьохстрофними.

Отже, для О. Блока характерно використання початкового *но* в першому рядку кадансу. Семантика сполучника кожного разу залежить від змісту та інтонації поезії, але спільним для всіх розглянутих випадків є архітектонічна функція початкового *но*, що зумовлює більшу виразність кадансу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах, Гос. изд-во худ. лит-ры, М.-Л., 1960.
2. Э. Г. Ризель. О так называемой архитектурной функции языково-стилистических средств. — «Уч. записки I МГПИ ин. яз.», 1956, т. X.
3. Б. Эйхенбаум. О поэзии. СП, Л., 1969.

### ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД СЕМАНТИКОЮ СЛІВ ПІЛНОСТЬ, ПІЛНИЙ, ПІЛНО, ПІЛНЕ В ЛІТОПИСІ С. ВЕЛИЧКА

Я. П. Ніколенко

1970 року виповнилось трьохсотліття від дня народження Самійла Величка, одного з найвизначніших представників українського письменства початку XVIII ст., та 250 років з часу завершення ним монументальної праці — відомого «Літопису»<sup>1</sup>, яким автор зробив не тільки значний крок у розвитку тогочасної вітчизняної історичної науки, але й вніс помітний вклад у розвиток лексичної системи, виразових засобів та інших аспектів української книжної мови.

Як і його славетні земляки-полтавці — Г. Граб'янка, Г. Сковорода, І. Котляревський, С. Величко був добре обізнаний з життям і побутом свого «козако-руського» народу, чудово

<sup>1</sup> Літопис С. Величка, як видно з тексту, закінчується 1700 роком, хоча в II томі згадуються події аж до 1723 року. Проте у заголовку зазначається дата — 1720.

На жаль, громадськість не відзначає цих знаменних дат, пов'язаних з ім'ям нашого видатного історика-літописця, великого співця визвольної війни українського народу (1648—1954 рр.) та його возз'єднання з братнім російським народом.

знав його мистецькі та духовні скарби і мову. Видатна праця С. Величка разом з творами Г. Сковороди завершує етап давнього українського письменства і являє собою те джерело мовною майстерністю якого, як відомо, скористалися основоположники нової української мови І. Котляревський і Т. Шевченко.

Вивченням цієї пам'ятки української літописної літератури займалися визначні вчені історики М. Максимович, М. Костомаров, О. Бодянський, М. Погодін, С. Соловйов, В. Іконников, Д. Багалій, В. Антонович та ін. І лише П. Житецький у праці «Енеїда» Котляревського у зв'язку з оглядом української літератури XVIII ст. (К., 1919)» вперше звернувся до мови козацьких літописів і, зокрема, Літопису С. Величка.

Та справжнім об'єктом дослідження мова його твору стала лише за радянських часів [7]. Особливо великий інтерес дослідників привернула вона в останні десятиріччя [5; 15; 21; 23; 11; 20; 25; 3; 19; 14], а лексика цієї важливої для історії української літературної мови пам'ятки ще й до сьогодні залишається малодослідженою.

Метою автора даної статті є спостереження над семантикою слів *пилність*, *пилний*, *пилно*, *пилне* у Літописі С. Величка.

У переважній більшості випадків лексема *пилність* використовується літописцем у непрямих відмінках і в семантичному аспекті становить неабиякий інтерес. Так, наприклад, у формі з *пилністю* це слово використовується для передачі понять, близьких до сучасних *послідовно*, *справедливо* (розв'язати якесь питання тощо): «...Король з сенаторами сеймъ пом'єненій учинить и дѣла з Россиянами надлежащими до щасливого постараеться з *пилністю* на оном привести skutку» [9, 190].

В такій же лексико-граматичній формі зустрічаємо цю лексему в значенні *напружено*, *зосереджено*: «...и под арест Хмельницкого уже повелѣнно ест, тимъ борзѣй з *пилністю* началъ мислити о правах королевских у Барабаша хранимых» [9, 190].

*Пилний*<sup>1</sup> С. Величко використовує у значеннях *строгий*, *суворий*: «Шведи всю Польшу опановавши, люба *пилними* библи інспекторами над Поляками...» [9, 135]. Це слово вживається в Літописі і в значенні *швидкий*, *невідкладний*, причому в невластивому сучасній українській мові словосполученні: «...Хмельницький чинил *пилний* *поспѣх* въ своей дорозѣ ...» [9, 28]. У сучасній українській мові найближчим відповідником цього словосполучення було б «...Хмельницький... *дуже* *поспішав*...».

<sup>1</sup> О. Преображенський фіксує це слово як старослов'янське *пилнѣ eximius* у розглядуваному значенні, вказує на невідоме його походження і висловлює здогадку, що воно в російські діалекти потрапило з польської мови через українську [22, 59].

У поодиноких випадках зустрічаємо це слово у значенні *доброзичливий, щирий*<sup>1</sup> «...по той же ласцѣ, за *пилним* брати нашей старанем... витати будемъ... [10, III, 345]. Це слово також вживається літописцем і в сучасному значенні *пилний* (рос. *бдительный*): «Хмельницький... приказал значную и *пилную* держать сторожу...» [9, 30]. Саме в цьому значенні часто зустрічається *пилно* в прислівниковій формі: «...Дорошенко... приказал въ городах... старшинамъ смотрѣти того *пилно*...» [10, II, 341], «...приказал полковнику Полтавському *пилно* смотрѣти на подкидки письмъ вражих прелестныхъ» [10, III, 119].

Розглядувана лексема використовується здебільшого в таких значеннях, у яких сучасна українська літературна мова її не вживає. Наприклад, *строго, суворо* (наказати, вимагати). — «...приказуем *пилно*, абисте всѣ... люде плевосѣятелей и смутителей межи собою постерѣгали...» [10, III, 111]. Або: (Хмельницький) «...приказалъ, *пилно* своим енераломъ и по провинциях убернаторомъ так амунѣцію войсковую споражати»<sup>2</sup> [9, 121]. Чи з іншими семантичними відтінками — *обгрунтовано, переконливо, наполегливо*: «...Хмельницький послалъ... справного челоуѣка... научивши его, аби при показанню знаковъ посылаемых: шапки и хустки Барабашевой *пилно* и неотступно упоминался у Барабашихи о видане себѣ привилеовъ королевскихъ... [9, 16], *дотримувати неухильно* (рос. *соблюдать неукоснительно*): «...я сам оной нѣ в чимъ ненарушеной под присягою моею королевскою *пилно* стерегти и держати обѣщаю и повиненъ буду... нѣ в чомъ ненарушене держати» [9, 217], в протилежному значенні — *не додержуватися* (у формі дієприслівника): «...Гетман польский, складаючи на нихъ вину, же *не пилнуючи* военного дѣла за своими от обозу своевольне розехалися промислами и здобичами» [9, 118].

У сучасному значенні *пилно, уважно* літописець використовує лексико-граматичну форму *пилне*: «Люде... *пилне* ся припатруючись<sup>3</sup> нашли на крилцях ихъ лѣтери малюваній...» [10, III, 91].

Аналіз вживання досліджуваних слів свідчить про те, що С. Величко досить добре володів виразовими лексико-семантичними засобами сучасної йому літературної і народної мови і з майстерністю справжнього митця користувався ними.

<sup>1</sup> Цікаво відзначити, що у С. Величка в окремих контекстах у цьому ж значенні вживається слово *ретелне*: «Листи... тіе... тебѣ, любопытствующий чителнику, *ретелне* тут предлагаются».

<sup>2</sup> У цьому ж значенні слово *пилно* фіксує в своєму словнику і П. Білецький-Носенко [6, 281].

<sup>3</sup> До речі, *припатруючись* у даному контексті семантично споріднене з поняттями *пилно дивитися, уважно спостерігати* [6, 274].

Будучи високоосвіченою людиною з неабиякими лінгвістичними знаннями, вільно володіючи, крім української, російською, білоруською, грецькою, латинською, польською і церковно-слов'янською мовами, С. Величко у своєму слововжитку спирався на традиції старослов'янської, давньоруської та староруської мов.

Так, до нього відповідні однокорінні слова знаходимо, наприклад, у «Лексисі» Л. Зизанія [17, 27]: іменник *пилность* (у значенні *бодреніє, чу(й)ность, осторожность*) та прикметник *пилний* у словосполученні *пилное старанье* із значенням *попеченіє* [17, 67, 1]. С. Величко вживав наведені слова значною мірою саме в такому ж значенні.

Досить широко представлені слова цієї лексико-семантичної групи (*пилно, пилную, пильнуючий* та ін.) у «Лексиконі...» П. Беринди (початок XVII ст.) і в «Синонімі славеноросской» невідомого лексикографа XVII століття [4, 17], а також в літописах Самовидця та Г. Граб'янки [18, 13].

Слід відзначити, що вказана лексика застосовувалась в мові не тільки літописних пам'яток (як жанру історико-документального) та офіційно-ділових документів, але й жанрів художньо-літературного і поетичного, щоправда в останньому дуже обмежено, зокрема, у творчості Климентія Зіновієва — поета кінця XVII — початку XVIII ст.:

І потреба із солю бочку натрусити,  
И всего, що ведеться там *пилно* засмотрити  
або:

Зачим бурлакам (:торским):  
покладаю:  
И працю їх і *пилний* дозор похваляю [28, 252].

Із досліджуваного семантичного ряду слів у колосальному лексичному багатстві творів Т. Г. Шевченка знаходимо лише прислівник *пильно*, вжитий двічі саме в сучасному значенні [26, 66]:

Знов очі відкрила,  
*пильно, пильно* подивилась —  
сльози покотились [30, I, 424].

Якщо ж зважити на те, що й у «Енеїді» І. Котляревського [8] ці слова вживаються лише шість разів, в тому числі п'ять — у прислівниковій і раз — у дієслівній формі, то стане зрозумілим, що вони несприятиманні поетичному стилеві мови, бо, як говорив про подібні слова Т. Шевченко, «не вбгаю в віршу цього слова» [26, I, 62].

Л. Українка, І. Франко, М. Коцюбинський та<sup>4</sup> ін. вживають *пильний, пильна* у значенні *невідкладний, нагальний, невідкладна, нагальна*: «Став тут лицар і — ні слова. Щось ніяк не починалась тая *пильная* розмова» (Л. Українка); «У такі часи він, коли не мав *пильної* роботи, замикався в своїм покою, читав, думав» (І. Франко), «І трапилось так, що треба було когось послати йому в далеку дорогу у *пильній* справі» (М. Коцюбинський)<sup>1</sup>.

У сучасній українській літературній мові у вищенаведеному значенні це слово використовується рідше. Замість нього частіше зустрічається *невідкладна* (справа, розмова тощо).

Із попереднього аналізу і дослідження вживання слів *пильність, пильний, пильно* тощо в сучасній українській літературній мові ми помічаємо (що засвідчують і теперішні лексикографічні українські праці) звуження семантики окремих слів цієї групи. Тепер вони передають головним чином такі значення: *уважність*, саме *пильність* (рос. *бдительность*), *зіркість*, *неослабність*: «Задерши голову, майор *пильно* стежив за обережними, точними і чіткими ривками Черниша вверх по камінню (О. Гончар), «піхотинці *пильно* розглядали артилеристів» (В. Кучер), «Перебуваючи в тилу у противника, комсомольці ні на хвилину не забували про *пильність* (М. Шеремет); «Синів твоїх (Вітчизни) мільйони і мільйони На подвиги виходять трудові. Не сплять на рубежах і на кордонах Твої солдати — *пильні* вартові» (П. Дорошко).

Проаналізований нами фактичний матеріал, частина якого подається і в цій статті, уможливило зробити такі узагальнення:

1. Літопис С. Величка становить велику цінність не тільки як історична пам'ятка, але разом з тим як невичерпне джерело для вивчення лексичного складу сучасної української літературної мови<sup>2</sup> з точки зору його походження.

2. Семантика досліджуваних нами слів і сфера їх уживання у Літописі С. Величка значно ширші, ніж це спостерігається у відповідній лексиці сучасної української літературної мови. Це пояснюється звуженням семантики окремих слів у процесі розвитку східнослов'янських мов, що виявилось, зокрема, в тому, що певна їх частина втратила деякі смислові нюанси, характерні, скажімо, для книжної староукраїнської мови. Наприклад, тепер *пильний, пильно* у значенні *строгий, суворий, послідовний, справедливий*, як у Величка, не вживається.

<sup>1</sup> У цьому ж значенні вживає це слово М. І. Костомаров у листі до Т. Г. Шевченка: «Ще раз кажу тобі, щоб ти не гуляв у Чернігові, коли нема *пильного* казенного діла». Цит. з М. К. Чалый. Жизнь и произведения Тараса Шевченко. К., 1882, стор. 60.

<sup>2</sup> Адже С. Величко був не тільки істориком, а й визначним письменником свого часу. Тому не випадково акад. Д. Багалій відносить його до істориків-письменників XVIII ст. [2, 1].

Що ж до лексичного складу сучасної російської мови, то в ній цих слів зараз взагалі немає<sup>1</sup>. У білоруській мові *пільна*, *пільнасць*, *пільны* використовуються з тією ж семантикою, що й в українській мові [24, 27]. Відомі ці слова й деяким іншим слов'янським мовам і діалектам, наприклад, польській (*pilny, pilnować*), чеській *pile, pileti, pilny*) тощо [22, 59].

3. Слід зазначити, що досліджувані слова протягом останніх чотирьох віків (від Л. Зизанія й до нашого часу) вживаються у позитивному значенні, наприклад, *пилни як пильний* (С. Величко, П. Беринда, К. Зіновієв, І. Котляревський, Т. Шевченко, О. Гончар та ін.), *невідкладний* (*нагальний, спішний*), (С. Величко, Л. Українка, М. Коцюбинський, І. Франко та ін.), *строгий* (С. Величко, П. Білецький-Носенко, В. Даль), *обгрунтований, переконливий* (С. Величко). «Толковий словарь...» В. Даля реєструє *пилно*, крім інших форм, у значеннях: *спішно, потрібно, швидко, хутко, сумлінно, чутко, запонадливо, ретельно, з напруженою увагою, строго, зірко, сторожко* [12, 111].

У «Матеріалах...» І. Срезневського прикметник цього лексико-семантичного ряду в єдиній формі *пиленъ* подається в значеннях *выдающийся, превосходящий других*. У наведеній ілюстрації з пам'ятки Кирила Єрусалимського «*Въ злым быти пиленъ*» [27, 931] та грецького й латинського відповідників зміст цієї фрази тлумачиться приблизно так: «*выделяющийся, превосходящий других во зле*», що має, як видно з контексту, негативний смисловий відтінок. Це наводить на думку, що досліджуване слово або було вузько-локальним і вживалось, можливо, тільки в конфесіональному стилі мови з негативним відтінком, через що не потрапило в наступні світські літературно-художні пам'ятки, або ж із часом втратило своє первісне значення, оскільки в аналізованих нами пам'ятках воно з негативним змістом, крім вказаного єдиного випадку, нам не зустрілося.

4. Таким чином, порівняльний аналіз лексики цієї групи у джерелах довеличкового періоду, його Літописі, а також у низці творів найвидатніших митців українського письменства наступних століть показує, що Величко не тільки використовував лексику у традиційному значенні, спираючись на досвід своїх попередників, але й творчо ставився до рідної мови, використовуючи її виразові засоби, розширюючи семантично-стилістичний діапазон окремих слів та сферу їх вживання. Як зазначає акад. І. К. Білодід «...і в синтаксисі і в лексиці та фразеології Літопису С. Величка виразно проступають нові риси, нові тенденції розвитку на основі народно-розмовної української мови [16, 122].

<sup>1</sup> Хоча у В. Даля і О. Преображенського ці слова наводяться як діалектні в наріччях Курської, Орловської, Смоленської, Калузької губерній.

На жаль, рамки даної статті дозволили подати лише найкоротший аналіз дуже малої частини дослідженого нами матеріалу щодо семантики лексичного складу мови знаменитого Літопису.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Актові книги Житомирського міського уряду кінця XVI ст. (1582 — 1588). «Наукова думка», К., 1965.
2. Д. Багалій. Нарис української історіографії. Джерелознавство, вип. 2, К., 1925.
3. С. Б. Бевзенко. Спостереження над синтаксисом українських літописів XVII ст. — «Наукові записки Ужгородського ун-ту», 1954, т. 9.
4. П. Беринда. Лексикон... К., 1961.
5. І. К. Білодід. Українська літ. мова другої половини XVI, XVII, XVIII ст. — Курс історії української літ. мови, т. 1, К., 1958.
6. П. Білецький—Носенко. Словник української мови, «Наукова думка», К., 1966.
7. Л. А. Булаховський. Історичні коментарії до української літ. мови. — «Наукові записки КДУ». 1946—1947. Виникнення та розвиток літературних мов. — «Мовознавство», т. IV—V, К., 1947.
8. В. С. Ващенко, Ф. П. Медведєв, П. О. Петрова. Лексика «Енеїди» І. П. Котляревського. Вид-во ХДУ. Харків, 1955.
9. С. Величко. Сказаніє о войнѣ козацкой з поляками. Т. I, К., 1826.
10. С. Величко. Лѣтопись событій в Юго-Западной России в XVII в. К., 1851.
11. О. Т. Волох. Із досліджень фонетичних особливостей мови літопису С. Величка. — «Учені записки Харківського ун-ту», т. III. Труды філологічного ф-ту, вип. 9, 1960.
12. В. Даль. Толковый словарь..., т. III, М., 1955.
13. Дѣйствія презьльной брани Богдана Хмельницкого, гетмана запорожского съ поляки... Григорія Грабянки. К., 1854.
14. Ярослав Дзира. Творчість Шевченка і Літопис Величка. — «Вітчизна», 1962, № 5.
15. М. А. Жовтобрюх. Із досліджень фонетики укр. літературної мови першої половини XVIII ст. — «Наукові записки Київського пед. ін-ту», т. 7. Філологічна серія, № 2, 1948.
16. Курс історії української літ. мови, т. I, К., 1958.
17. Лексис Лаврентія Зизанія. Синоніма славеноросская. «Наукова думка», К., 1964.
18. Лѣтопись Самовидца. К., 1878.
19. А. А. Москаленко. Синтаксис простого речення давньоруської української мови. Одеса, 1959.
20. О. Я. Петренко. Нариси з історії гіпотактичних сполучників в укр. мові. — «Мовознавство», т. 12, 1953.
21. П. П. Плющ. Нариси з історії укр. мови. К., 1958.
22. А. Преображенский. Этимологический словарь, т. III, М., 1959.
23. В. М. Русанівський. Значення і взаємозв'язок граматичних категорій виду і часу в укр. мові XVI—XVIII ст. К., 1959.
24. Русско-белорусский словарь. М., 1953.
25. І. І. Слинько. Синтаксис Літопису Величка. Автореф. канд. дис., Львів, 1954.
26. Словник мови Шевченка, т. II, «Наукова думка», К., 1964.
27. И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. II, Спб., 1893.

28. Українсько-російський словник, т. III. Вид-во АН УРСР, К., 1961.  
29. Хрестоматія давньої укр. літератури (до кінця XVIII ст.), упор. ак. О. І. Білецький. К., 1967.  
30. Т. Шевченко. Повне зібрання творів в 10 томах. Вид-во АН УРСР, К., 1949—1963, ч. I.

## ПРО ОДНУ ОСОБЛИВІСТЬ СЛОВОРОЗМІЩЕННЯ В АТРИБУТИВНИХ КОНСТРУКЦІЯХ З ПРИСВІЙНИМИ ЗАЙМЕННИКАМИ В СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ

Ф. Ф. Нехайчик

Порядок слів в атрибутивних словосполученнях з присвійними займенниками в сучасній російській літературній мові характеризується значною своєрідністю. На відміну від інших означальних конструкцій, їй властиві більша рухомість позиції зазначених займенників по відношенню до визначуваного слова, залежність від місця словосполучення в реченні, від синтаксичної ролі визначуваного слова, від складності словосполучення, від стилю мови, нарешті, від наголосу на кінцевому складі визначуваного слова.

На останній особливості ми й зупинимося докладніше.

При дослідженні художньої прози I половини XIX ст. нами було встановлено, що позиція присвійних займенників залежить від наголошування кінцевого складу визначуваного слова: постпозиція вживається, як правило, в тих випадках, коли кінцевий склад є під наголосом.

Зазначена особливість зустрічається як у простих, так і в складних атрибутивних конструкціях з узгодженими та неузгодженими присвійними займенниками. Наведемо кілька прикладів для ілюстрації.

1. Злобная мысль мелькнула в уме моем.

Пушкин, Выстрел.

2. Приезд его сильно не понравился Савельичу.

Пушкин, Капитанская дочка.

3. Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои.

Лермонтов, Герой нашего времени.

4. В глазах ее выразилась недоверчивость и желание убедиться.

Там же.

5. ...и она не будет знать, где лежат брошенные тела их.

Гоголь, Тарас Бульба.

6. Палки выпали из рук его.

Достоевский, Униженные и оскорбленные.

Досить цікавим є той факт, що в переважній більшості випадків вживання постпозиції при наголошенні останнього складу визначуваного слова припадає на авторську мову. Так, з 73 постпозитивних конструкцій в кінці речення, взятих з творів М. В. Гоголя, 70 припадає на авторську мову і лише 3 на діалогічну. Ця обставина здається нам зовсім не випадковою. Вона проливає світло на ті причини, які обумовили пізніше (примірно з II половини XIX ст.) різке скорочення вживання постпозиції в кінці речення: такі форми не були властиві в означеній позиції мови розмовної, діалогічної.

Наведені факти і спостереження підтверджують припущення академіка Л. А. Булаховського в його праці «Русский литературный язык I половины XIX ст.»

«Этот порядок слов («их». — Ф. Н.) производит впечатление сохранныго по преимуществу как ритмического. Формы личного местоимения 3-го лица, как и притяжательные, легко энклитизируются и потому естественно оказались использованными в эпоху, еще очень любившую напевность фразы с характерными, чаще всего — диалектическими, клаузулами синтаксических отрезков» [1954, стор. 433].

Наші спостереження показують, що зазначена особливість — залежність позиції присвійних займенників від наголошеності кінцевого складу визначуваного слова — властива художній прозі і наступних періодів розвитку російської літературної мови (II половина XIX ст. — XX ст.) з тією лише різницею, що вона (ця особливість) почала закріплюватись в основному за початковою синтагмою речення. Вживання постпозиції присвійних займенників в кінці речення в цей час різко скоротилось під впливом ритмомелодики речення розмовної мови, якій не була властива співучість фрази.

На початку речення постпозитивні присвійні займенники, крім ритмомелодичної функції, виступають як засіб членування речення на синтагми.

Наведемо приклади для ілюстрації.

1. Лицо его было красно и имело озябший вид.

Чехов, Степь.

2. Отец его выпрямился во весь свой огромный рост и загремел.

Горький, Дело Артамоновых.

Ці факти, на наш погляд, можуть служити ілюстрацією до таких важливих тенденцій розвитку сучасної літературної російської мови, як зближення мов літературно-книжної і розмовної, та тенденції диференціації значень мовних засобів.

Якщо раніше, в кінці XVIII ст. та I чверті XIX ст., постпозитивні форми присвійних займенників зустрічались як в кін-

ці, так і на початку речення, то, починаючи примірно з II половини XIX ст., вони закріплюються в основному за початковою синтагмою, набуваючи в зв'язку з цим додаткового значення — граматичного: вони виступають як засіб актуального членування речення.

Велика рухомість позиції присвійних займенників відносно означуваного слова дає їм можливість запобігати безпосередньому сусідству наголошених складів суміжних слів; на необхідність врахування подібної ситуації звертав увагу ще М. В. Ломоносов в своїй «Риториці». Такі факти зустрічаються не так вже й рідко.

Так, наприклад, у повісті А. П. Чехова «Степ» нараховується близько 20 таких випадків.

1. Во рту его стало холодно и запахло болиголовом.  
Чехов. Степь.
2. Чернота ее точно от тяжести, склонилась вправо.  
Там же.
3. И на лице его выразилась досада.  
Там же.

Наведені дані та спостереження дають підставу стверджувати, що присвійні займенники в сучасній російській літературній мові становлять досить своєрідний розряд слів серед інших знаменних частин мови. Вони виступають не тільки у функції ритмомелодичних регуляторів, а також і як засіб членування речення на синтагми, як засіб їх інтонаційного оформлення.

## ВИПАДКИ ПОРУШЕННЯ СЕМАНТИЧНОГО ПАРАЛЕЛІЗМУ МІЖ ДІЄСЛОВАМИ ТА ВІДДІЄСЛІВНИМИ ІМЕННИКАМИ НА -КА

Л. О. Бикова

Поява в імені на **-ка** вторинного предметного значення, яке виводиться за суміжністю з процесуального значення іменника, не порушує їх семантичного паралелізму: *плавить металл — плавка металла — первая плавка; выпечь хлеб — выпечка хлеба — новая выпечка; зацепить нитку — зацепка нитки — зацепка (пристосування) — зацепка (перешкода).*

Існує кілька типів такого співвідношення дієслів та імен на **-ка**, коли іменник із значенням процесуальності відсутній, повний семантичний паралелізм дієслова та імені порушується і визначити тип значення іменника, спосіб переносу назви вже важче.

I тип. Імена на **-ка** втрачають дієслівне керування, отже, і здатність вживатися у процесуальному значенні, але спосіб переносу назви зрозумілий з вихідного значення дієслова: не *заколка кого? чого?*, а предметне значення дієслова *заколоть* (так само: *загадать — загадка, загородить — загородка, повязать — повязка, заявить — заявка, записать — записка, выдержать испытания — выдержка* в значенні «характер», в усіх важливих значеннях: *стоять — стойка, отговариваться — отговорка, взять — взятка*).

II тип. Предметні іменники на **-ка** можуть не співвідноситися з відповідним дієслівним значенням і, природно, не мати у цьому випадку ланки із значенням процесуальності: пор. *зарядить* (у різних значеннях) — *утренняя зарядка, выходит* (у різних значеннях) — *дерзкая выходка* тощо. Проте більший чи менший смисловий зв'язок з іншими значеннями цього дієслова існує.

Випадок А. Семантично відокремленому імені на **-ка** формально відповідає дієслово, яке має безпосередньо співвідносні з ним «свої» імена на **-ка** у процесуальному або предметному значеннях: *установить агрегат — установка агрегата* (дія) — *установка* (агрегат) і *установка* (принципові вказівки); *выкладывают вещи — выкладка вещей* (за даними СУ) — *выкладка* (умовивід).

Випадок Б. У наявних дієслівних значень зовсім немає «своїх» імен на **-ка** (ні у процесуальному, ні у предметному значеннях). Пор., наприклад, значення слів: *сделать, выходит, вылазить, заметить* і відокремлені від них значення імен на **-ка**: *сделка, выходка, вылазка* (вихід з фортеці, колективна прогулянка), *заметка* (нотатки).

Можна припустити, що те значення дієслова і процесуального імені, якому безпосередньо відповідає це слово, втрачене (напр., *вылазить* в значенні «виходить» — за даними словника Срезневського) і ім'я на **-ка** виявляє смисловий зв'язок з існуючим, більш чи менш близьким значенням дієслова і розшифровується переносно.

Може бути, що така проміжна ланка й не обов'язкова: в різних, навіть одночасно в кількох значеннях дієслова є елементи, що формують предметні значення, які безпосередньо не співвідносяться з дієслівними.

Так, можливо, походження слова *выходка* з'ясовується такими значеннями дієслова, які ілюструються в СУ: «*выходить из ряда вон*», «*выходить из терпения*»; походження слова *заметка* — такими значеннями слова *заметить*: «*звернути увагу*», «*запам'ятати за якимись ознаками*» (ССРЛЯ).

III тип. Співвідношення предметного імені на **-ка** з дієсловом порушується внаслідок відсутності у сучасній мові дієсло-

ва у цілому. Віддієслівність імені в цьому випадку доводиться лише встановленням похідного дієслова: *загвоздка* від старого *загвоздить*, *загнетка* — від *загнести*, *взбучка* — від *взбучить*, *острастка* — від *острастить* (за даними словника Даля).

## ДО ПИТАННЯ ПРО СТРУКТУРУ ПРОСТОГО РОЗПОВІДНОГО РЕЧЕННЯ У СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ МОВІ

А. Я. Опришко

Традиційна теорія структури простого речення, згідно з якою виділяються два головні члени речення — підмет і присудок, містить у собі ряд протиріч і непослідовностей. Передусім слід вказати на еkleктичний характер сучасного визначення головних членів, в якому штучно поєднуються логічний і формально-граматичний критерії. Це фактично приводить до своєрідного «фетишизування» номінативу, який, без урахування його суб'єктного чи об'єктного значення, вважається «відправним пунктом» смислових і формально-граматичних відносин у реченні.

Не претендуючи на вичерпний характер викладення нашої концепції у цій статті, пропонуємо виділяти головні члени речення (як елементи статичної структурної схеми) у співвідносності не з логічними категоріями суб'єкта і предиката, а з реальними означуваними в реченні відносинами агента — дії (стану і т. д.) — об'єкта. Домінуючим у структурі речення є присудок. Він самостійно виражає значення часу, модальності і особи, які складають категорію предикативності. В залежності від свого типового значення, а також протиставлень у плані афірмативності присудок визначає форму вираження агента і об'єкта, а тим самим і структурний тип простого розповідного речення. Таким чином, виділяємо три (а в деяких типах два) головні члени речення — агент, присудок і об'єкт.

Виділяємо такі структурні різновиди простого речення в сучасній російській мові<sup>1</sup>.

1. Речення з активним присудком. Формула 1:  $A(N/X) + P^a + O(Z/P)$ . *Мальчик читает книги. Мальчик не читает книг. Много мальчиков читало книги. Мальчик идет.*

2. Речення з пасивним присудком. Формула 2:  $A(Or) + P^p + O(N/P/X)$ . *Книги читаются (были читаны) мальчиком.*

<sup>1</sup> Умовні позначення: А — агент; О — об'єкт;  $P^a$  — активний присудок;  $P^p$  — пасивний присудок;  $P^0$  — присудок буття;  $P^c$  — присудок сприйняття;  $P^{ст}$  — присудок стану; Н — називний відм.; Д — давальний відм.; З — знахідний відм.; Р — родовий відм.; Ор — орудний відм.; Х — приїменниково-відмінникова або незмінювана форма.

*Книг не читалось (не читано) мальчиком. Мало книг читалось мальчиком.*

3. Речення з присудком буття. Формула 3:  $P^6 + O(N/P/X)$ .  
*Была книга. Не было книги. Было мало книг.*

4. Речення з присудком сприйняття. Формула 4:  $A(D) + P^c + O(N/P/X)$ .  
*Мне был виден дом. Мне не был виден дом. Мне не было видно дома. Мне было видно много домов.*

5. Речення з присудком стану. Формула 5:  $A(D) + P^{ct} + O(3/P/X)$ .  
*Мне было жаль сестру. Мне не было жаль сестры. Мне было жаль (тратить) много денег. Мне холодно.*

Наведені тут п'ять типів не вичерпують кінечний список різновидів простого речення в сучасній російській мові.

Обмеженість об'єму статті не дозволяє нам також подати подальші докази щодо викладеної концепції. Переваги системи синтаксичного аналізу, що пропонується, перед традиційним полягають передусім у тому, що операції провадяться не над чисто формальною категорією номінатива, а над реальними, семантично значимими категоріями агента і об'єкта у зв'язку з різноманітними формами їх вираження. По-друге, виявляються зв'язаними в одну систему і, таким чином, зрозумілими структури, які звичайно вважаються «загадковими» і не можуть знайти переконливого пояснення (*Книги были — Книг не было; Мне скучно было сидеть — Сидеть мне было скучно та ін.*).

## ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ДАВНЬОАНГЛІЙСЬКИХ ДИФТОНГІВ

С. Ю. Комісарчик

Розглядаючи особливості одиниць, які позначаються короткими диграфами *ea, eo, io, ie* та їх місце у системі фонем давньоанглійської, а також питання про те, належать такі одиниці до дифтонгів чи монофтонгів, цілком природна спроба уточнити якоюсь мірою поняття дифтонга. Зазначимо, що давньоанглійські дифтонги важко підвести під визначення, яке звичайно подається у літературі [1].

Значні труднощі, на які вказують багато дослідників, зумовлені суперечливістю такого явища, як дифтонг і з точки зору фонетики, і з точки зору фонології [31, 71], а також тим, що з обох точок зору значення терміна «дифтонг» може бути доволі різним [2, 280]. Тому не дивно, що, аналізуючи дифтонги у різних мовах, дослідники не приходять до єдиних рішень [27, 70; 4, 51; 3, 37—42 та ін.].

Основними труднощами при інтерпретації дифтонга є хисткість меж дифтонга і монофтонга. Із теорій, які розглядають фонетичний рівень [34; 22], впливає, що дифтонги характери-

зуються єдністю у межах складу і неоднорідністю, що найчастіше зводиться до двоголосності. Останнє знаходить своє непряме підтвердження у письмі, особливо для молодописемних мов, у яких диграфи важко пояснити традиційністю. Двоскладність дифтонга доводить Менцерат [26] експериментальними дослідженнями над зміною дифтонга з усуненням і поєднанням його компонентів. Єдність дифтонга підтверджується дослідженнями по вивченню реакції мовця на дифтонг при зворотному прочитуванні слів (*Reversed speaking*). У цих дослідах показано, що носії мови, як правило, не поділяють дифтонги на складові частини, а дифтонг сприймається як єдине ціле, наприклад, *рум. deal* при зворотному прочитуванні стає *lead*, а не *laed* [30, 123]; при цьому довші слова, що не мають дифтонгів, легко і «правильно» відтворюються у зворотному порядку.

Визначення єдності й двоскладності дифтонга не усуває труднощів, пов'язаних із його трактуванням: існує ще проблема нерівнозначності компонентів. Ненаголошений компонент дифтонга часто трактується як звук, проміжний між голосним і приголосним [27, 71], або як напівголосний чи напівприголосний [5]. Така точка зору іноді доводиться до кінця, і ненаголошений компонент дифтонга розглядається як приголосний звук [25, 81]. Із проблемою нерівнозначності, напевно, пов'язане різне трактування деяких звукових сегментів, наприклад, *франц. [wa]* і *[ai]* у словах *moi, travail* одні лінгвісти трактують як висхідний і низхідний дифтонги [23, 256—257], а інші — як поєднання сонанта і голосного [19].

Існуючі класифікації дифтонгів мало допомагають у з'ясуванні їх фонетичної сутності. Вони годяться для однієї мови, але незастосовні для іншої. Так, поділ на низхідні і висхідні не можна поширити на рівноважні дифтонги, а поділ на розширювані і звужувані — на дифтонги зі змінюваним тембром.

З фонологічної точки зору дифтонги становлять одну з найскладніших проблем [5, § 186], фонологічна інтерпретація дифтонгів залишається неясною до нашого часу. Під дифтонгом розуміють не просто поєднання звуків, а особливу складну одиницю, функціонально аналогічну простим одиницям — монофтонгам [13, 81—82]. У термінах диференціальних ознак можна сказати, що дифтонгом є фонетична одиниця, для якої непостійність тембру (відкритості) є релевантною [17, 134]. Монофтонг також може характеризуватися такою непостійністю, але для нього ця ознака не є суттєвою. Останнє стосується дифтонгоїдів [19, § 40; 5]. Основною характеристикою дифтонга у фонетичному плані є функціонування його як простої фонемі, тобто його монофонемність. Хоча, напевно, єдиним можливим критерієм того, що ми маємо справу з дифтонгом, є фонематичне групування [28, 19], усе ж між фонетичними властивостями дифтонга і його фонематичним статусом повинен існу-

вати певний зв'язок. Єдність і двоголосність дифтонга проявляється і на фонематичному рівні і відповідає монофонемності, з одного боку, і складності фонемі і тому, що ця складність релевантна у системі голосних мови, — з другого.

У зв'язку з тим, що лише монофонемні дифтонги являють собою особливі одиниці, були спроби змінити як позначення, так і сам термін для них. Ще Шміт [29, 73] вважав, що графічно монофонемний дифтонг повинен передаватися не сполученням двох голосних букв, а одним знаком. Мелоун [23, 257] пропонує позначати його цифрою (тут, правда, йдеться про транскрипцію, а не про написання). Інші дослідники, враховуючи неоднорідність звуків мови, вважали невиправданим позначення деяких із них диграфами, якщо за ними немає подвійного звука, тобто біфонемного дифтонга.

Висуваються також заперечення проти використання терміна «дифтонг» і для однофонемних одиниць поряд із застосуванням його до двофонемних дифтонгів. Для однофонемного дифтонга пропонуються терміни *глайд* [23], *дифтонгоїд* [12, 19] та ін. Хоча диференціація термінів доволі-таки бажана, термін *глайд* не видається вдалим, бо він багатозначний і при цьому уже має закріплені за ним значення на фонетичному рівні [35]. Не досить вдалим вважаємо і термін *дифтонгоїд* [12, 19] для однофонемного дифтонга, бо застосовується він, як правило, для простого неподільного звука. Невиправданим виявляється уживання терміна *дифтонгоїд* на фонематичному рівні, тобто на рівні конструктів, оскільки аналогічні терміни характерні для рівня спостереження, пор. *диферентоїд*, *фонемоїд* й ін. [18, 89]. Через брак точнішого терміна можна зберегти й за однофонемною складною одиницею термін *дифтонг*, застерігаючи, де потрібно, його однофонемність, як це робиться у більшості робіт з історичної фонетики й фонології германських та інших мов.

Давньоанглійські дифтонги (у тому числі короткі) мають ряд особливостей, які відрізняють їх від дифтонгів інших мов. Можливо, ці особливості були однією із причин того, що за короткими дифтонгами давньоанглійської часто не визнається статус самостійних фонем [6].

Хоча монофонемність давньоанглійських коротких дифтонгів сприймається, звичайно, як щось само собою зрозуміле, вона не є очевидною і потребує доказу: ні походження з однієї фонемі, ані той факт, що короткі диграфи трактуються деякими дослідниками як написання для монофонгів, не можуть служити переконливими доказами монофонемності цих одиниць. Необхідність доведення також впливає з особливостей дальшого розвитку, який розглядається деякими дослідниками як відпадіння другого елемента дифтонга (æa > æ), звідси робиться висновок про двофонемність коротких дифтонгів [23, 256—57, 9, 39—41]. Хо-

ча питання: одна фонема чи дві? — є одне із найзаплутаніших і важких у фонології [10, 17], треба, щоб сукупність критеріїв, висунутих дослідниками, мала певну доказову силу [17, 62—68; 24, 94—103; 13, 81—82, 32].

Для давньоанглійської більшість критеріїв монофонемності при коротких дифтонгах задовольняється. Проте деякі з них не піддаються перевірці. Так, віднесення ознаки кореляції до усього дифтонга не є очевидним. Воно впливає з визначення монофонемного дифтонга і повинно виводитися із виконання інших критеріїв. Справедливість діахронічних критеріїв монофонемності (походження з простої фонемі, подальше перетворення в монофтонг, розвиток перших компонентів, відмінний від розвитку відповідних простих голосних) не викликає сумніву, за винятком останньої ознаки. Справді, перший компонент /æa/, що зберігається й надалі розвивається так же, як і окрема фонема (æ). Однак існує думка, що паралельність розвитку в подібних випадках не доводить двофонемності дифтонга [12, 19]. Отже, якщо вважати, що двоголосність одиниць, позначуваних короткими диграфами якимось чином установлено (див. нижче), то можна дійти висновку, що вони позначали монофонемні дифтонги.

Особливістю давньоанглійських коротких дифтонгів є не тільки їх існування поряд з довгими, а й сама їх структура. Адже звичайно елементи дифтонга характеризуються різним ступенем відкритості, звідси і поділ дифтонгів на звужувальні й розширювальні [1; 27, 18]. Давньоанглійські дифтонги (як короткі, так і довгі) іншого типу: у них обидва компоненти мають однаковий ступінь відкритості (за винятком дифтонга, позначуваного *ie*, місце якого у системі можна знайти, якщо залишити поза увагою всі інші дифтонги), але відрізняються місцем артикуляції, перший — голосний передньої серії, другий — задньої. Незвичайна структура коротких дифтонгів, рідкість їх у мовах, а також мала імовірність наявності у мовах двох рядів дифтонгів, які різняться кількісно, є основними доказами проти визнання їх існування у давньоанглійській мові. Однак ці докази не досить переконливі. Рідкість уживання характерна і для інших видів дифтонгів. Можливість двох рядів дифтонгів, які різняться довготою, не виключається [15, 60]. Що ж до незвичності структури, то ідентичну структуру мали відповідні довгі дифтонги, підстав для сумнівів про існування яких менше.

Інтерпретація графем <y> й <oe> як дифтонгів із задньо-передньою артикуляцією [12, 35—36] здається недостатньо переконливою, тому що наявність в одній вокальній системі двох рядів дифтонгів з протилежним напрямком ковзання навряд чи можлива, особливо для однофонемних дифтонгів. Це суперечило б, зокрема, єдності дифтонга (див. вище).

Фонологами-діахроністами було показано, що сама поява коротких дифтонгів у давньоанглійській мові зумовлена наявністю в системі довгих дифтонгів [21, 151, 8], що підтверджується багатьма схожими рисами виникнення і розвитку коротких і довгих дифтонгів. Зв'язок коротких дифтонгів із довгими виявився не лише у схожості моделей (короткі дифтонги навдивовижу відповідали моделям успадкованих дифтонгів [23, 261]), але також у їхньому місці й у зв'язках у відповідних підсистемах довгих і коротких голосних фонем.

короткі				довгі			
<i>i</i>	<i>y</i>	<i>u</i>	<i>iu</i>	<i><u>i</u></i>	<i><u>y</u></i>	<i><u>u</u></i>	<i><u>iu</u></i>
<i>e</i>	<i>oe</i>	<i>o</i>	<i>eo</i>	<i><u>e</u></i>	<i><u>oe</u></i>	<i><u>o</u></i>	<i><u>eo</u></i>
<i>æ</i>		<i>a</i>	<i>æa</i>	<i><u>æ</u></i>		<i><u>a</u></i>	<i><u>æa</u></i>

Якщо звичайно входження дифтонгів у систему пов'язується з ученням про ознаки відкритості і зображається наочними схемами [17, 133], то включення давньоанглійських дифтонгів у систему фонем забезпечується їх участю в трьох кореляціях: 1) відкритості, 2) кількості та 3) дифтонгізації. Останню дифтонги створюють із монофтонгами і на противагу звичайній кореляції дифтонгізації, пов'язаній зі зменшеною закритістю голосної, у давньоанглійських дифтонгах протиставляються фонемі з постійним переднім/заднім положенням язика (монофтонги) фонемам, що змінюються від переднього до заднього з однаковим ступенем відкритості (дифтонги). Таку опозицію прийнято називати опозицією тембрового ковзання [12, 18]. Якщо короткі дифтонги справді існували у певний період давньоанглійської, то їх становлення, розвиток і подальше зникнення повинно мати причинне пояснення у рамках встановлених звукових змін. (Тут мусить ітись не про просте узгодження, бо розглядувані звукові зміни встановлювалися часто за наявністю диграфних написань, а про з'ясування розвитку системи фонем).

Перед переломленням фонологи вбачають опозицію за огубленістю [33, 149; 16, 136—137; 8, 38—39]. Ця точка зору недавно була піддана критиці [12, 30—32]; при цьому доводилося, що перед *i*-умлаутом існувала не опозиція за огубленістю, а нерозчленована темброва опозиція за рядом і огубленістю. Це не досить переконливо з таких причин. Перш за все, у двокласних чотирикутних системах, а система вокалізму давньоанглійської мови є саме такою, за Трубецьким, пануючою були або лінгвальна або лабіальна кореляція; навпаки, дуже рідкісним для цих систем був еквіполентний тип опозицій, у якому неможливо вичленувати окремі темброві ознаки [17, 111—112]. По-друге, найважливіший аргумент, який висувається проти

тези про релевантність опозиції за лабіалізацією, і який полягає у тому, що у такому разі неможливий палатальний умлаут, бо тоді (*i*), що викликає асимілятивну дію, не може бути фонемою передньої серії, а лише огубленою, не є бездоганим. Адже (*i*) належить до системи ненаголошеного вокалізму, релевантні ознаки якої можуть не збігатися з ознаками системи наголошеного вокалізму. Перша в давньоанглійській є трикутною [14] і має характеризуватися опозицією відкритості, а також нерозчленованою тембровою опозицією, що є пануючою для трикутних систем [17, 112].

(*i/e*)            (*o/u*)

(а)

Тоді фонему /*i*/ з алофонами [*i/e*] треба розглядати як передню нелабіалізовану, отже, вона могла відповідно асимілювати, впливати на голосну попереднього складу, дія, що передують так званому фонологічному *i*-умлауту, за терміном Н. Д. Андреева, який розрізняє фонетичний і фонологічний умлаути [11, 107—110].

Багато дослідників не визнають появи дифтонгів при дифтонгізації після палатальних приголосних. Однак традиційна точка зору, сформульована ще Зіверсом, про те, що при такій звуковій зміні ми маємо справу у більшості випадків із дифтонгами, не була ніким достатньо переконливо спростована. Це стосується перш за все одиниць, які утворилися з передніх голосних, що стояли за палатальними приголосними. Такі одиниці на основі даних про дальший розвиток можна вважати тотожними дифтонгам, які маємо після переломлення, а також із нормального розвитку західно-германських дифтонгів [20]. Якщо вважати необхідною алофонну передстадію, то для даної зміни вона закономірна, бо зміна опозиції відбувається уже після *i*-умлаута, коли до однієї диференційної ознаки, огубленості, додається друга — лінгвальна. Важча справа з велярним умлаутом. Між переломленням і дифтонгізацією після палатальних приголосних, з одного боку, і велярним умлаутом, з другого, існує докорінна різниця. Перші два відбулись у доумлаутний період, тобто до фонологізації ознаки тембрового ковзання у системі коротких, велярний умлаут же виник після *i*-умлаута, коли релевантною ознакою крім огубленості повинно було стати ще положення язика. Тому, якщо вважати необхідною алофонну передстадію, то виникає питання про неможливість утворення алофонів з тембровим ковзанням перед велярним умлаутом, як фонематичною зміною.

Іншими словами, слід відповісти на такі запитання: 1) Як пояснити наявність алофонів з тембровим ковзанням до веляр-

ного умлаута? 2) Чому регресивна асиміляція не зустріла тут опору з боку системи фонем?

Відповідь дати нелегко, але, очевидно, слід урахувувати такі обставини. У випадку веллярного умлаута, синтагматичної фонемної зміни, не відбулося змін у системі голосних фонем давньоанглійської — короткі дифтонги поширилися лише за інші позиції і слова. За таких змін «позиційний варіант, зумовлений регресивною асиміляцією голосних, міг зливатися з фонемою, що вже існувала раніше...» [11, 55—56], тобто регресивна асиміляція могла в такому випадку не зустрічати опору системи фонем, адже алофонне варіювання відбувалося у напрямкові уже існуючих фонем. Нам здається, що така відсутність опору з боку системи фонем може бути пояснена не взагалі, а лише для певних позицій. Важливо, щоб у таких позиціях раніше не було протиставлення фонем, [5, § 193] дифтонгів і монофтонгів.

Вплив системи фонем, можливо, виявився у тому, що зміни за веллярним умлаутом, що мали місце після фонологізації ознаки тембрового ковзання у системі коротких фонем, відбувалися більш інтенсивно у тих діалектах, де така фонологізація відбулась мінімально, у той час як дифтонгізація після палатальних приголосних, яка мала місце до фонологізації ознаки тембрового ковзання, відбулась у тих же діалектах, що і переломлення.

Підтверджується також положення про те, що такий перерозподіл, без виникнення нових фонем, був менш інтенсивним, менш поширеним, ніж той, що був безпосереднім результатом фонологізації будь-якої ознаки і появи нових фонем.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.
2. Г. Глисон. Введение в дескриптивную лингвистику. М., 1959.
3. М. М. Гухман. Готский язык. М., 1958.
4. Л. Р. Зиндер и Т. Н. Строева. Историческая фонетика немецкого языка. М.—Л., 1965.
5. Л. Р. Зиндер. Общая фонетика. Л., 1960, § 185.
6. С. Ю. Комиссарчик. К вопросу о кратких дифтонгах древнеанглийского языка.— Вестник Харьковского университета, сер. филологическая, вып. 2, 1965.
7. Я. Б. Крупаткин. Об аллофонических реконструкциях.— ВЯ, № 4, 1969.
8. Я. Б. Крупаткин. Становление древнеанглийского вокализма. Докт. дисс. Его же. Old English breaking.— Philologica Pragensia, VII, 3, 1966: Его же. Хроникальные заметки.— ВЯ, 1963, № 2.
9. Л. С. Лещенко. Бифонемная трактовка долгих гласных и дифтонгов.— Материалы 19 научной-теоретической конференции. Минск, 1967.
10. А. С. Либерман. О способах образования новых фонем.— ВЯ, 1970, № 3.
11. Материалы I научной сессии по вопросам германского языкознания. М., 1959.

12. В. Я. Плоткин. Динамика английской фонологической системы. Новосибирск, 1967.
13. А. И. Смирницкий. Вопросы фонологии в истории английского языка. — Вестник Московского университета, 1946, № 2.
14. А. И. Смирницкий. Древнеанглийский язык. М., 1955.
15. М. И. Стеблин-Каменский. Очерки по диахронической фонологии скандинавских языков. М., 1960.
16. М. И. Стеблин-Каменский. Скандинавское преломление с фонологической точки зрения. — Материалы II научной сессии по вопросам германского языкознания. М. — Л., 1961.
17. Н. С. Грубецкой. Основы фонологии. М., 1960.
18. С. К. Шаумян. Структурная лингвистика. М., 1965.
19. Л. В. Щерба. Фонетика французского языка. М., 1963, § 81 — 82.
20. A. Campbell. An Old English grammar. Oxford, 1959, § 188.
21. J. Fourquet. Le système des éléments vocaliques longs, en vieil-anglais. Melanges de linguistique et de phonologie F. Mossé in memoriam; Paris, 1959.
22. J. Laziczius. Lehrbuch der Phonetik. Berlin, 1961.
23. K. Malone. Diphthong and glide. Melanges de linguistique et de phonologie F. Mosse in memoriam; Paris, 1959.
24. A. Martinet. Un ou deux phonemes. Acta linguistica, fasc. 2, 1939.
25. A. Meillet. Introduction à l'étude comparative de langues indo-européens. Paris, 1924.
26. P. Menzeratn. Der Diphthong. Bonn—Berlin, 1941.
27. A. Rosetti, ред. Recherches sur les diphthongues roumaines; Bucarest—Copenhagen, 1959.
28. M. L. Samuels. The study of Old English phonology. Transactions of the philological society (1952) London, 1953.
29. A. Schmitt. Akzent und Diphthongierung. Heidelberg, 1931.
30. T. Slama-Cazacu. Experimental reversed speaking, в кн. Recherches sur les diphthongues roumaines.
31. L. Tamás. Du système phonologique de la langue roumaine, в кн. Recherches sur les diphthongues roumaines.
32. B. Trnka. Fonologicky vyvoj germanského vokalizmu. — Casopis pro moderni filologii, XII, No.2. Его же. A phonological analysis of present day Standard English. — Studies in English, Prague, 1935.
33. W. F. Twaddel. The prehistoric Germanic short syllabics. — Language. vol. 24, 1948.
34. J. Vachek. Über die phonologische Interpretation der Diphthonge. — Studies in English, vol. 4, Prague, 1933.
35. J. Vachek. Some remarks on "glides" in phonological analysis. — Travaux linguistiques de Prague, 3, 1968.

## ОСНОВНІ ДІЄСЛОВА МОВЛЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ У ПОРІВНЯННІ З РОСІЙСЬКИМИ СКАЗАТЬ, ГОВОРИТЬ

Г. В. Коптьолова

У високорозвинених мовах, до яких належать англійська і російська, дієслова мовлення завжди становлять велику групу, що пов'язано з роллю комунікації як найважливішої сторони життя людського суспільства. Ця категорія досить неод-

норідна за своїм складом через широту поняття «мовна діяльність», і межі її не завжди чіткі. Але основні дієслова мовлення англійської мови — *to say, to tell* — виступають цілком чітко домінантами даної лексичної мікросистеми, маючи найбільш загальну і широку диференціальну ознаку (ДО) — *говорити, сказати, використати усну мову як засіб спілкування*.

В статті розглядаються основні дієслова мовлення англійської мови — *to say, to tell*, що означають однобічну направленість мовного акту. Дієслова *to talk, to speak* також є дієсловами-домінантами лексико-семантичної групи (ЛСГ) дієслів мовлення, але означають двобічну направленість мови і розглядатимуться окремо. Дієсловами-домінантами ЛСГ мовлення в російській мові є видова пара слів *сказать, говорить*, вони широко вживаються в мові і можуть замінити всі інші дієслова мовлення, звужуючи при цьому конкретне значення і зменшуючи число ДО, властивих слову. Конкретне позначення поняття висловлювання замінюється при цьому загальним для даної ЛСГ позначенням. Як показав матеріал дослідження, такі заміни надзвичайно поширені у міжмовному плані, при перекладі з англійської мови на російську і навпаки. При цьому часто не зберігається загальний смисловий інваріант (набір ДО) і відбуваються, за словами Ю. Найдя («Наука перевода». — ВЯ, 1970, № 4), різноманітні трансформації конкретної семантичної структури дієслова — перерозподіл або скорочення числа ДО. Нижче буде показано, що при перекладі з англійської мови на російську проявляються одні закономірності трансформації, а при зворотному — інші.

Зіставлювальний аналіз здійснювався шляхом координації даних вивчення оригіналів і перекладів і лінгвістичної літератури з окремих питань англійського і російського мовознавства. Мовним матеріалом дослідження є переклади на російську мову творів англійської і американської літератури ХХ ст. і переклади творів сучасних російських авторів на англійську мову (23 книжки англійських авторів — 12600 сторінок, 9 книжок російських авторів — 5000 сторінок). Вибір диктувався як авторитетом автора, так і кваліфікацією перекладача. Зіставлялися репрезентативні масиви паралельних рівнозначних висловлювань (на рівні речень) на двох мовах.

Метою даної роботи є виявлення специфічних рис основних англійських дієслів мови у зіставленні з російськими, тому вихідними при зіставлювальному аналізі були дані англійської мови. Невелика кількість російських оригіналів пояснюється бажанням простежити, як діє система трансформацій при перекладі у зворотному напрямку — при перекладі з російської мови на англійську.

Матеріал дослідження свідчить перш за все про надзвичайно широке вживання *to say, to tell* у порівнянні з іншими

дієсловами мовлення, чого не можна сказати про відповідні російські дієслова — *сказать, говорить*. Дані англійські дієслова відзначені дуже широкою семантикою. Застерегаючи проти змішування таких слів з багатозначними, В. Г. Гак вказує: «Що стосується слова з недиференційованим значенням, то воно означає одне поняття, але настільки широке, що охоплює ряд понять, позначених в іншій мові різними словами» («Беседы о французском слове», МО, М., 1966). Тут криється пояснення того, що *to say* перекладається в текстах дієсловами *сказать* і *говорить* тільки в 50% випадків, а *to tell* — 60%. На російську мову *to say* перекладається, крім *сказать* і *говорить*, 183 іншими російськими дієсловами, а *to tell* — 137. При цьому випадки випущення при перекладі першого з них становлять 15%, а другого — 10%. Відбувається це в таких випадках:

1). При заміні дієслова мовлення у вихідній мові (ВМ) — мові оригіналу — суміжним за значенням іменником у мові перекладу (МП).

Death duties and drink finished off the St. Clairs, Mummy says. (Room, 173).

По словам мамы, налоги на наследство и алкоголь докормили Сент-Клеров. (171).

2). При повній зміні структури речення ВМ у МП:

He himself got out to ask. That fellow never made head or tail of what he was told (Song, 276).

Он сам вышел спросить дорогу, Ригз все равно перепутал бы. (279).

3). При заміні дієслова мовлення ВМ дієсловом, що не належить ні до дієслів мовлення, ні до дієслів примикаючих до них груп: дієслів мислення, волевиявлення, сприймання, почуттів і т. д.

When he had made such resolutions in the past he had never, he told himself, been really serious. (Castle, 527).

Он уже и раньше несколько раз принимал такое решение, но теперь ему казалось, что то было невсерьез. (533).

4). При зміні звернення, направленості дії ВМ в МП, що спостерігається досить часто. Мова сприймається в МП через призму того, хто слухає її, а не говорить, як у ВМ. Ось деякі з зафіксованих відповідностей даного типу:

Do you mind telling me, sir...  
So they say.  
I've been told...

А можно вас спросить, сэр...  
Слышал.  
Я слышала...

I tell you...  
A voice said...  
I thought I'd tell you.

Поверьте мне...  
Послышался голос...  
Я хотел, чтобы ты знал об этом.

5). При перекладі фразеологічної одиниці ВМ, до складу якої входить дієслово мовлення, фразеологічною одиницею, словосполученням або словом МП, де його немає, наприклад:

I dare say...  
You don't say!

Возможно.  
Да что вы!

6). При опущенні в МП слів, що вводять пряму мову у ВМ. Це звичайно відбувається тоді, коли авторська ремарка з'єднує короткі репліки, характер зв'язку між якими ясний і без слів, що вводять пряму мову:

«Fleur's too young», he said.  
Oh, no, sir. We're awfully old  
nowadays. (To Let, 157).

— Флер слишком молода.  
— О нет, сэр. Мы теперь  
очень стары. (486).

7). При опущенні в МП дієслова мовлення у невластній прямій мові ВМ:

He would say that for the  
French their doctors were clever  
enough when you could get them  
to take an interest. (Song,  
124).

Надо отдать справедливость  
французам — доктора у них  
толковые, когда дадут себе  
труд вникнуть в дело. (136).

8). При перекладі англійської конструкції «складний додаток», коли зберігається тільки перший компонент її — дієслово сприймання:

It was easy then because there  
was always one true sentence  
that I knew or had seen or  
had heard someone say. (A  
Feast, 12)

Это было легко, потому что  
всегда находилась одна настоя-  
щая фраза, которую я знал,  
или прочитал, или услышал  
от кого-то. (12).

9). При опущенні вставних слів ВМ, до складу яких входить дієслово мовлення:

And very soon, a flushed, dis-  
tracted — looking youth could  
have been seen — as they  
say — leaping from the train.

(To Let, 97)  
И вскоре можно было видеть,  
как разгоряченного вида юно-  
ша выскочил из вагона. (424)

10). При опущенні дієслова мовлення ВМ, яке вводить непряму мову:

This morning they **had said** they should go to the Corcoran Gallery, where there was a Centenary Exhibition (Interlude, 290).  
Сьогодні утром они собирались в галерею Коркораг, на юбилейную выставку. (12)

Таким чином, основні англійські дієслова мовлення to say, to tell грають значно більшу роль в англійській мові, ніж відповідні їм дієслова в російській, де можливе опущення їх в цілому ряді випадків або заміна дієсловами інших ЛСГ. Ця ж тенденція проявляється ще яскравіше при аналізі фактів зворотного порядку — перекладів з російської мови на англійську, де словами to say, to tell виражаються не тільки дієслова мовлення з різноманітними пучками ДО, але і дієслова інших ЛСГ (іменники, фразеологічні одиниці, словосполучення, вставні слова і цілі речення). Переклади російських книжок, взятих для аналізу, виконані в основному таким висококваліфікованим перекладачем як магістр гуманітарних наук Кембріджського університету Р. К. Дагліш. Вони свідчать про велике поширення і вживання дієслів to say, to tell. Крім ряду вищезазначених моментів, коли ці дієслова випускаються при перекладі з англійської на російську (пункти 1 — 6 справедливо у двох напрямках, тобто дані дієслова вживаються в англійській мові там, де вони відсутні в російській), to say і to tell широко використовуються при перекладі різних типів односкладних, незакінчених двоскладних речень підвищеної емоційності.

1. Вы про меня хлестко... (Гранин, 102) What you **said** about me was pretty harsh. (79)
2. — Ну, что, Кривицкий, — торжествовал Новиков. — Вот вам! (Искатели, 8) «Aha, Krivitsky!» Novikov rejoiced. «What have you **got to say** now!» (7)
3. — Ну, что вы теперь... Могуте ли вы? (Гранин, 103) Well, what **do you say** now? Can I do it? (80)

Таким чином, речення з підвищеною стилістично-експресивною характеристикою перекладаються повними двоскладними реченнями, більш нейтральними у стилістичному плані і з дієсловом to say у ролі присудка. Ця абстрактність форми, зниженість стилістико-експресивної характеристики типові для англійських дієслів мовлення взагалі.

Дієслово to say з'являється також при введенні прямої мови там, де в російській мові вживаються дієслова, що пере-

дають зміст мовного акту, форму мовлення, характер протікання дії, тобто дієслова мовлення з більш складним набором ДО або дієслова інших ЛСГ — руху, жестів, міміки, почуттів і т. д. Для того, щоб зберегти семантичну структуру російського дієслова, перекладач часто змушений передавати її лексично, за допомогою слів-уточнювачів, що конкретизують значення російського дієслова. Такими словами частіше всього бувають прислівники, прийменникові звороти «прийменник + іменник», дієприкметникові звороти, однорідні присудки, що складаються з *to say* і дієслова, яке несе додаткову інформацію, вміщену в російському дієслові, або цілі речення. Ось деякі з виявлених відповідностей:

*прохрипел*  
*удивилсЯ*  
*запетушилсЯ*  
*буркнул*  
*морщитсЯ*  
*засмеяласЬ*  
*улыбнулсЯ*  
*усмехнуласЬ*

said hoarsely  
 said in surprise,  
 said with a belligerence  
 said gruffly  
 says, frowning loftily  
 said and laughed  
 said with a smile  
 said with a touch of sarcasm  
 in her voice.

Як показують приклади, коло дієслів, що вводять пряму мову, в російській мові значно ширше, і ці дієслова більш диференційовані по значенню як в ідеографічному, так і в стилістичному відношенні. (В російській мові ми маємо справу з еліпсом дієслова мовлення, що вводить пряму мову). Те, що дана закономірність не є відображенням суб'єктивного бажання або індивідуальної манери перекладача, підтверджується аналізом дієслів, що вводять пряму мову в перекладах з англійської на російську.

Як уже відмічалосЯ, матеріал досліджених джерел свідчить, що *to say* перекладається, крім *сказать і говорить*, 183 дієсловами, а *to tell* — 137. До їх числа входять: а) дієслова власне мовлення (*рассказывать, произносить, твердить, молвить* і інші) і б) дієслова, що виступають дієсловами мовлення в певному контексті шляхом переносного вживання, частіше всього метафоризації, і дієслова інших ЛСГ. До них належать:

а) дієслова мислення (*подумать, вспомнить, размышлять* і ін.);

б) дієслова почуттів, емоцій, відчуттів (*удивиться, обидеться, взволноваться, изумиться* і ін.);

в) дієслова волевиявлення (*командовать, запрещать, велеть, настаивать, торопить* і ін.);

г) дієслова міміки, жестів (*морщиться, смєяться, улыбаються, поєжиться* і ін.);

д) дієслова руху (*встать, остановиться* і ін.);

е) дієслова сприймання (*выслушивать, слышать, знать* і ін.);

Серед російських дієслів мовлення, що вводять пряму мову, зустрічаються дієслова з різноманітними пучками ДО. Вони характеризують мовлення а) в загальному виді (*высказывать, молвить*); б) його форму (*кричать, бурчат, восклицать, шептать, тараторить*); в) характер протікання мовлення, його початок, кінець (*повторить, продолжит, вставит*); г) зміст мовлення (*утверждать, соглашаться, наставлять, предлагать, поучать, отговаривать*); д) направленість дії (питання-відповідь) — *спрашивать, вопрошать, осведомляться, интересоваться, ответствовать*.

Дієслово *to say* може передавати, таким чином, ДО, властиві російським дієсловам всіх вказаних груп. Сюди належать міркування, повідомлення в загальному виді; мова свідкого і повільного темпу, високої і низької тональності; індивідуальної особливості голосу; чітка і неясна мова; мова, подібна до звуків звірів, птахів і неживої природи, початок, протікання і закінчення мовного акту; значна і незначна інформація, вираз невдоволення, осуду, пропозиції, поради, повчання підбурювання і т. д. Частотою введення питання дієслово *to say* перевершує основне дієслово питання *to ask*.

Російські еквіваленти *to say* складають антонімічні ряди (*спрашивать — отвечать, кричать — шептать, возражать — соглашаться*) і синонімічні (*говорить — произносить — молвить; возразить — протестовать; остановить — перебить*). Вони можуть нести різноманітне емоціонально-експресивне навантаження і вживатися у різних стилях мови (*говорить — гутарить, изрекать — ляпать*).

Постає питання: в чому полягає причина такої надзвичайної широти значення *to say*? Пояснюється це тим, що *to say* зовсім індиферентне до змісту прямої мови в тих випадках, коли воно її вводить. (Треба відзначити, що практика мови спростовує традиційне твердження англійських граматик про те, що пряму мову може вводити тільки дієслово *to say*. В тих випадках, коли є об'єкт мовлення, *to tell* вводить пряму мову нарівні з *to say*, хоч і уступає йому за частотою. Це підтверджується матеріалом як оригінальних текстів, так і перекладів з англійської). Російське дієслово мовлення в якійсь мірі коментує пряму мову; характер і зміст висловлювання впливають на вибір відповідного дієслова, чого не спостерігається в англійській мові.

«I've not paid yet my last quarter's fees», I said. But — Я еще не внес платы за последний квартал, — начал я, —

«All contributions thankfully received», — said Getliffe.

«I'd like to discuss my position», I said. (Time, 263).

— Но вы...

— Мы с благодарностью принимаем всякое даяние», — перебил меня Гетлиф.

— Мне хотелось бы выяснить кое-что в связи с этим, — настаивал я. (274).

Як бачимо, в російській мові вжиті три різних дієслова — *начал*, *перебил*, *настаивал* у відповідності із змістом прямої мови, в той час як в англійській одноманітно повторюється одне й те ж нейтральне дієслово *said*, що ніяк не коментує пряму мову.

After a while he said, «Why! aren't you out playing kick-the-can, Duog?» I didn't say anything, but Mom said, He does, on nights, when you're not here». (The Rocket Man, 41).

Немного погодя он, как всегда, спросил:

— Ты почему не гуляешь, не гоняешь ногами банки, Дуг? Я ничего не ответил, но мать сказала:

— Он гуляет, когда тебя нет дома. (182).

Тут *to say* замінюється відповідно до змісту як прямої, так і непрямой мови і згідно з нормою російської мови при введенні питання і відповіді перекладається *спросил*, *ответил*.

Таким чином, контекст, зміст висловлювання є об'єктивним фактором, що впливає на вибір того чи іншого дієслова мовлення в російській мові замість монотонного для російського вуха повторення *to say*. Інколи цей контекст більш широкий (включає цілий відрізок тексту), але частіше зміст висловлювання ясний з одного речення.

Іншим фактором, що впливає на вибір дієслова мовлення, є сполучуваність, закони якої неоднакові для різних мов. При зіставленні англійських дієслів з російськими з'ясувалось слідує.

У цілому ряді випадків англійському сталому словосполученню з дієсловом мовлення відповідає російський однослівний термін — дієслово мовлення. Наприклад,

*to say good morning* (afternoon) — *здороваться*

*to say how do you do*

*to say farewell*

*to tell fortunes*

*to say something against*

*to say no*

*to tell stories*

*прощаться*

*предсказывать*

*ругать*

*запрещать*

*выдумывать*

to tell tales  
to say thank you

кляузничать  
благодарить

Серед цих англійських виразів є фразеологічні одиниці різних типів. Вони мають сталий характер і відбивають загальну тенденцію англійської мови до вживання аналітичних конструкцій там, де в російській мові вживаються окремі дієслова.

Заміна англійських словосполучень російським однослівним еквівалентом характерна як для сталих, так і для незв'язаних словосполучень, що відмічалось вище. Це явище, яке називають семантичним узгодженням, дуже типове для російської мови, є ще одним фактором, що зумовлює широту значення англійських дієслів мовлення у порівнянні з російськими.

#### УМОВНІ ПОЗНАЧЕННЯ:

1. Room — John Braine. Room at the Top. Moscow, 1961. — Джон Брайн. Путь наверх. Жизнь наверху. М., 1963. Переклад Т. Кудрявцевої і Г. Озерської.

2. A Feast — E. Hemingway. A Movable Feast. Bantam Books, 1965. — Эрнест Хемингуэй. Праздник, который всегда с тобой. М., 1965. Переклад М. Брука, Л. Петрова, Ф. Розенталя.

3. Гранин — Даниил Гранин. Иду на грозу. М.—Л., 1963. — Daniil Granin. Into the Storm. Moscow, 1965. Translated by Robert Daghlish.

4. Time — C. P. Snow. Time of Hope. Moscow, 1964. — Чарльз П. Сноу. Пора надежд. Переклад М. Васильєва і Г. Кудрявцева. М., 1962.

5. Иск. — Д. Гранин. Искатели. М., 1959. — Daniil Granin. Those Who Seek. Translated by Robert Daghlish. Soviet Lt., 1955, 7, 8, 9.

6. Castle — A. G. Cronin. Hatter's Castle. Moscow, 1963. — А. Кронин. Замок Броуди. М., 1956. Переклад М. Є. Абкіної.

---

### ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ПОЕТИЧНОЮ МАНЕРОЮ ПЕРЕКЛАДАЧА МАЯКОВСЬКОГО ГУГО ГУППЕРТА («ВІРШІ ПРО АМЕРИКУ»)

*В. М. Житеньов*

Серед німецьких перекладачів Маяковського Г. Гупперт посідає визначне місце. В наш час у НДР в його перекладах виходить п'ятитомне видання творів Маяковського, яке містить переважну більшість спадщини поета (лірика, поеми, драми, проза, публіцистика) [5].

Безпосередній знавець творчості Маяковського Г. Гупперт є також біографом і невтомним його популяризатором. Разом з тим особливого значення набули його переклади з Маяковського, одностайно схвалені І. Бехером, Б. Брехтом, С. Хермліном, а також німецькою і вітчизняною критикою [1, 407—428].

Нещодавно німецький критик Ф. Мієрау так визначив творчість Г. Гупперта: «Той, хто свою любов до оригіналу розуміє платонічно, позбавляє себе змоги відкрити суто революційне в роботі Гупперта» [6, 157—158]. Ці слова свідчать про складність проблеми порівняльного вивчення перекладу й оригіналу. Справді, як має співвідноситись суто революційне в оригіналі із суто революційним в перекладі?

Не вдаючись до теоретичного розв'язання надто нелегкого питання, ми намагались у рамках даної статті визначити найбільш характерне для перекладацької манери Г. Гупперта. Інакше кажучи, не детальний аналіз перекладів поезій В. Маяковського із циклу «Віршів про Америку», а лише виявлення переважної в них тенденції є остаточною метою спостережень.

Із поезій американського циклу Г. Гуппертом перекладено 16 (цикл вміщує 22), тобто переважну більшість. Серед них такі хрестоматійні твори, як «6 монахинь», «Блек енд уайт», «Бродвей», «Порядний громадянин», «Бруклінський міст», «Виклик» та ін.

Простежимо за деякими моментами процесу «Відкриття Америки», які слідом за автором оригінальних віршованих творів мав повторити перекладач.

Розбіжність мов і поетичних традицій вимагала від Г. Гупперта наполегливих творчих шукань, примушувала його йти, так би мовити, неторованими стежками. Проте, хоча свій метод перекладу Г. Гупперт і визначає як «поетичне відтворення» [7, 10—12] оригіналу, його переклад часом витримує скрупульозний лінгво-стилістичний аналіз. Порівняймо першу строфу вірша «6 монахинь» в оригіналі і перекладі з точки зору лінгво-стилістичного аналізу:

Воздев	Gen Himmel gewandt
печеные	die
картошки личек,	Bratkartoffelgesichter,
черней,	schwärzer
чем негр,	als nie gewaschener
не видавший бань,	Mohr,
шестеро благочестивейших	stiegen sechs
католичек	weibliche Kirchenlichter
влезло	das Fallreep des Dampfers
на борт	«Espagne» empor.
парохода «Эспань».	

Іронія наведених рядків в оригіналі створюється насамперед за допомогою стилістично контрастуючих елементів: «воздев» (високий архаїзм) ... «печеные картошки» (просторіччя) ... «личек» (емоційно забарвлене). Ця ж стилістична властивість спостерігається і в перекладі: «gen» (поетизм) ... «Himmel gewandt» (нейтральне) ... die Bratkartoffelgesichter (складне слово, створене за типом книжної лексики, емоційно забарвлене). Отже, наслідування стилістичної властивості оригіналу і гарантує слушне відтворення іронічної спрямованості цієї строфи. Цінною поетичною знахідкою Г. Гупперта тут є також образ weibliche Kirchenlichter (порівн. «шестеро благочестивейших католичек»).

Взаємовідповідність оригіналу й перекладу не завжди можна перевірити «точними» методами. Принаймні це неможливо у тих випадках, коли треба відтворити невеличкі римовані рядки, вирішальним змістовним елементом яких є насамперед поетична інтонація висловлювання. Як правило, Г. Гупперт добре відчуває і точно передає такого роду «реалії»:

Издай, Кулидж,	Sei Coolidge, erbaut
Радостный клич!	und frohlocke laut!
(«Бруклінський міст»).	

Неабияку трудність для перекладача поезій Маяковського взагалі, і зокрема поезій американського циклу, становлять новотвори, оскільки саме вони нерідко несуть у собі заряд

надзвичайної поетичної сили. Так, неологічне словосполучення «разьюнайтед стетс оф Америка» (із United States of Amerika) створює у вступних рядках вірша «Бруклінський міст» своєрідний образний епіцентр. При повній неможливості повторити прийом оригіналу Г. Гупперт, однак, намагається відтворити заданий ефект:

На хорошее	Was lobenswert,
и мне не жалко слов.	das lobe ich stets.
От похвал	Erröte
красней,	rot wie unser Fahnenstoff,
чем флага нашего материйка,	wenngleich —
Хоть вы	Yankee
и разьюнайтед стетс оф	und United States
Америка.	of...

Якщо Маяковський явно у стилі бурлеску офіційну назву країни американців переводить у клас російських слів — «разьюнайтед стетс оф Америка», то Г. Гупперт, зберігши незмінною, навмисно скоротив її — United States of... якщо неологізмом «разьюнайтед» (читач оригіналу безпомилково відчує тут вираз «такой-растакой» тощо) створюється зовні прихована, але тим відчутніша іронія Маяковського, то у перекладі Г. Гупперта майже аналогічний ефект досягається зіставленням офіційної назви країни та іронічної форми «янки» Yankee und United States of... Отже, у цілому близькими поетичними засобами Г. Гупперту вдається передати специфічну своєрідність цієї строфи. Цікаво, що один з італійських перекладачів В. Маяковського новотвір «разьюнайтед» трактує як disunited [8] (дослівно — роз'єднаний), внаслідок чого у перекладі зовсім губиться заданий оригіналом підтекст. До того ж пряме розуміння оригіналу (disunited — роз'єднаний) нічого не говорить італійському читачеві, але, на жаль, саме цей буквальний зміст зберігається у згаданому перекладі.

Часом, коли це можливо, Г. Гупперт відтворює поетичний образ засобами, навіть формально близькими оригіналові. Так, сатиричну спрямованість заключних рядків вірша «Виклик» він передає за допомогою новотвору.

Обирая,	Rauchend,
лапя	schmausend,
хапая,	sitzt noch beim Mahl
выступает,	— mit der Purpurglorie
порфирой надев Бродвей,	des Broadways
капитал —	gegkrönt —
его препохабие.	Seine Erz — Impertinenz —
	das Kapital.

Новотвір Г. Гупперта, правда, поступається поетичною силою перед знахідкою Маяковського і, позбавлений заданої семантичної багатоплановості, не сприяє відтворенню усїєї повноти поетичної дії оригіналу. Слід визнати, що ефект, досягнутий Маяковським внаслідок такого поетичного переосмислювання водночас з процесом неологізації («препохабие», звичайно, походить з «преподобие»), навряд чи можна повторити вдруге. Тому рішення Г. Гупперта здається найдоцільнішим з можливих тут взагалі.

Однією з виразних ознак перекладу Г. Гупперта є постійна увага до того, що сам Маяковський називав «образішками, які зустрічаються на шляху» [3, 109]. Це зрозуміло. Великою мірою вони, ці «образішки», дають уявлення про характер поетичної манери автора оригіналу, а для перекладача стають пробним каменем на перекладацьку зрілість. Ось, наприклад, Гупперт передає зовні незначну деталь — образ «столетий геолога» (вірш «Бруклінський міст»), що є поетичним визначенням майбутнього вченого, якому начебто доведеться відновлювати по руїнах Бруклінського мосту «дни настоящие»:

...Так	so wird...
с этим мостом	aus dieser Brücke
столетий геолог	durch archäologisches Hexen
сумел	das Antlitz
воссоздать бы	der Gegenwart
дни настоящие.	auferstehn.

Як бачимо, лише відштовхуючись від образних асоціацій рядків оригіналу, Г. Гупперт віднаходить майже єдино можливий і водночас рівноцінний поетичний еквівалент. Щоб показати доцільність рішення Г. Гупперта, наведемо інтерпретацію цього ж місця іншим перекладачем — І. Гюнтером:

so läßt...  
ein uralter Geologe  
aus dieser Brücke grade  
unsere ganze Gegenwart  
einst auferstehn. [4, 93 — 94]

На відміну від Г. Гупперта, І. Гюнтер додержується вербальної точності, та внаслідок цього в його перекладі спостерігається втрата образності. Крім того, І. Гюнтер допустився тут і грубої помилки: ein uralter Geologe — це древній геолог, прагеолог тощо, у всякому разі аж ніяк не те, про що йдеться в оригіналі.

Творчо і послідовно передає Г. Гупперт функціональний характер звукової інструментовки, властивої поетичній манері

Маяковського. Як правило, звукопис (насамперед, алітерація) у перекладах також виступає засобом поглиблення, наголошування, індивідуалізації поетичної думки. Напр.:

Если глаз твой  
врага не видит,  
Пыл твой выпили  
нэп и торг...  
(«Порядний громадянин»)

Verlernte dein Auge  
dein Feind zu fassen,  
versumpfst du in Handel,  
in Börse und Borg...

Інколи алітерація в перекладі здається навіть помітнішою аніж в оригіналі.

По божьим престолом  
похабничают воробы.  
(«Богомольне»)

Spatzen  
spazieren  
auf Hochaltar frech

Чималі труднощі перекладу пов'язані з так званим феноменом розмовності в поезіях Маяковського. Можливо, ці труднощі спричиняються саме тим, що в таких випадках оригінальні твори набувають яскраво вираженого локального характеру, для відбиття якого в перекладі, тобто для його «інтернаціоналізації», потрібне неабияке мистецтво. Таким мистецтвом достатньою мірою володіє Г. Гупперт. Розглянемо переклад наступної строфи з вірша «Блек енд уайт»:

В мире социальном  
те же непорядки:  
три доллара за день,  
на —  
и отвяжись.  
А у Форда сколько?  
Что играть в прятки?  
Ну, скажите, Кулидж,  
разве это жизнь?

Im Sozialen auch:  
ein Wirtwarr, zum Erschrecken.  
Drei Dollar Taglohn —  
nimm  
und troll dich still nach Haus  
Na, und Ford?  
Was spielt mann da Ver-  
stecken?  
Nun, sagen Sie, Herr Coolidge,  
kommt Ihr Mitmensch aus?

За допомогою аналогів, афективно-забарвленої лексики побутового характеру, часток-вигуків, неповних речень у перекладі слушно відтворено ту ж специфічну атмосферу «бесіди» поета з президентом, яку уявляє і читач оригіналу.

Правда, не щоразу Г. Гуппертові вдається так влучно передати інтонаційну своєрідність оригіналу. Інколи ступінь прозаїзації перекладу є значно нижчою від оригіналу, а подекуди можна зустрітися і з елементами багатослів'я (вірш «Додому»). Однак у цілому для Г. Гупперта характерне інше: не перекладання, а творче відтворення оригіналу, звертання «до модуляції, си-

ли і грації живого німецького народного мовлення» [2, 164]. Про це свідчать, насамперед, ті чи інші стилістичні явища, притаманні виключно німецькій мові. Так, використанням у поетичному контексті відокремлених дієслівних префіксів Г. Гупперту вдається передати необхідний ефект оригінального твору:

Вывернулся  
король  
сообразно с ударом,  
выбросил обе перчатки  
и ушел.  
(«Блек энд уайт»)

Schlägt los —  
und wirft,  
noch im Drehschwungselber;  
die Handschuhe ab  
und die Türe zu.

Таким дещо несподіваним вживанням у поетичному контексті відокремлених префіксів при одному і тому ж дієслові немовби підкреслюється і несподіваний наслідок «діалогу» між чорним і білим, несподіваний, зрозуміло, для політично наївного Віллі. Отже, поступаючись перед оригіналом у візуальній точності, переклад залишається вірним психологічній правдивості.

Зробимо декілька загальних висновків.

Успіх німецьких перекладів Маяковського, зокрема перекладів поезій американського циклу, виконаних Г. Гуппертом, обумовлюється двома однаково вирішальними факторами: по-перше, вмінням перекладача правильно прочитати і відчутти оригінал і, по-друге, вмінням донести відчуте до свого читача. Останнє визначає суто революційне в творчості Г. Гупперта.

Перекладач творчо наслідує такий засіб створення сатири та іронії у зазначених поезіях Маяковського, як вживання у мінімальному контексті слів з різним стилістичним забарвленням. Намагається він передати і новотвори Маяковського, які нерідко несуть у собі поетичний заряд надзвичайної сили. Послідовно відтворює Г. Гупперт і звукопис Маяковського, коли це є засобом конкретизації поетичного образу в оригіналі. «Образішки» Маяковського знаходять в його перекладах свій майже єдино можливий, рівноцінний еквівалент.

Творчо ставиться перекладач до рими Маяковського. А. Винокурова, наголосивши в цілому на позитивному в поетичній манері Г. Гупперта, вказує однак і на недоліки в області рими [1, 428]. На нашу думку, А. Винокурова тут водночас і переоцінює роль рими у Маяковського і недооцінює об'єктивні перешкоди на шляху її відтворення в перекладі. Інакше кажучи, такого акценту робити не слід. Ось чому, з свого боку, ми намагалися обмежитись принаймні позитивним матеріалом, оскільки це й уможливило визначення того, що робить Г. Гупперта справжнім перекладачем Маяковського.

## ЛІТЕРАТУРА

1. А. Винокурова. Маяковский в переводах Гуго Гупперта.— «Мастерство перевода», «Советский писатель», М., 1965.
2. Г. Гупперт. Немецкое воссоздание Маяковского. «Интернациональная лит-ра», 1940, № 3—4, стр. 164.
3. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. Гослитиздат, М., 1959.
4. Johannes von Guenter. W. Majakowski. Aus vollem Halse. Berlin, 1950.
5. Wladimir Majakowski. Ausgewählte Gedichte. Herausgegeben von Leongard Kossuth im Verlag Volk und Welt, Berlin, 1966.
6. Fritz Mierau. Hugo Hupperts Poetische Reproduktion, NDL, 1966, № 2.
7. Hugo Huppert. Vom Nachdichten als Poetische Reproductionsakt. Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, 1969, N 3.
8. L'Unita, 16/XII, 1958.

## «ПІСНЯ ПРО СОКОЛА» М. ГОРЬКОГО В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

(Лінгво-стилістичні спостереження)

*В. С. Калашник*

Переклад творів основоположника літератури соціалістичного реалізму на українську мову, за словами академіка І. К. Білодіда [3], потребує справді наукового визначення українських відповідників до їх лексичного і фразеологічного багатства. Необхідне також художнє чуття перекладача, особливо при відтворенні індивідуальних засобів образності. На сучасному рівні теорії перекладу найбільш творчою вважається «концепція функціональної подібності, згідно з якою вивчається інформаційна функція тих чи інших мовних елементів оригіналу і встановлюється, які мовні засоби здатні виконати ту ж саму функцію у перекладі» [8, 415].

Вищезазначені вимоги і покладено в основу даних лінгво-стилістичних спостережень над двома хронологічно близькими українськими перекладами поезії М. Горького «Пісня про Сокола» — А. Хуторяна [5] і М. Бажана [6]. Хоча стиль як система засобів вираження включає всі елементи мовної структури: і звуки, і граматичні форми, і словесний інвентар, і фразеологічні сполучення, і прийоми композиційно-синтаксичного об'єднання всіх цих конструктивних частин, і спільну єдність цілісної споруди [4, 230], обмежимо наше дослідження функціональної подібності лексично-фразеологічними та композиційно-синтаксичними увагами. Певною мірою торкнемося також питання відтворення у перекладах своєрідності ритмомелодики одного з кращих поетичних творів раннього Горького — Буревісника соціалістичної революції.

Для «Пісні про Сокола» (маємо на увазі другу редакцію, 1899 року, тобто текст, який став загальновідомим і яким користувалися при перекладі і М. Бажан, і А. Хуторян) характерна наснаженість революційною ідеєю неминучої перемоги сміливості і відваги, волі до перемоги й оптимізму над песимізмом, боягузством і безсиллям. Дія, що розкриває дану ідею, розгортається на фоні *ущелья* — символу того міщанського середовища, де животіють ситі, самовдоволені обивателі. Горький надзвичайно майстерно змальовує картину цього затхлого світу: *в сыром ущелье, во тьме и брызгах, было душно в ущелье темном и пахло гнилью*. Морок і задуха, супутники міщанського скніння, відтворюються засобом протиставлення — в ущелині вогко і темно в той час, коли *высоко в небе сияло солнце и горы зноем дышали в небо*.

Поетичне чуття і проникнення в суть художнього образу оригіналу підказало М. Бажанові цілком відповідний за змістом, образністю й емоційною наснагою образ **вогкої паді** і дало право навіть на деяке посилення почуття відрази й огиди («стояла в паді тяжка задуха й гнилья смерділо»), бо це не суперечило горьківській ідеї засудження міщанства. У перекладі А. Хуторяна місцем дії виступає **вогка скеля**. Незважно помітити віддаленість даного образу від оригіналу. Перекладач, відчувши слабкість ужитого образу, замінює його у подальшому тексті («було душно в проваллі темнім та пахло гниллю»). Таким чином, у перекладі з'являється невизначеність місця дії (то **вогка скеля**, то **провалля**), чого немає в оригіналі. Щодо контрасту до задухи **вогкої паді**, то в обох перекладах знайдемо ті мовні засоби, які повністю виконують функцію відповідних засобів оригіналу (пор. «горы зноем дышали в небо» — «гори жаром пашіли в небо»).

Задум Горького — протиставити ворожому йому світові нищіння і бездіяльності захоплюючий світ боротьби і подвигу — знаходить втілення вже на початку «Пісні»: «А по ущелью, во тьме и брызгах поток стремился навстречу морю, гремя камнями...» Потік руйнує тепле кубло міщанського благополуччя, розсіює морок старого життя. Відомо, що вибором слів автор виявляє не тільки своєрідність життєвих спостережень, а й свою оцінку зображуваного. Спеціально дібраними словами Горький підкреслює руйнівну силу потоку і цілеспрямованість його руху: «**гремя камнями**», потік «**стремился навстречу морю**» (а не просто **тік, біг, мчав** і т. п.).

Переклади відповідних рядків мають певні відмінності між собою. «А там, в проваллі, у п'їтьмі, в бризках назустріч морю потік кидався й гримів камінням...» (переклад А. Хуторяна).

«З гори по кручах, у п'їтьмі й бризках, навстріч до моря потік котився й гримів камінням...» (переклад М. Бажана).

Не знаходячи повного відповідника в синонімічному ряду дієслів, що означають рух, перекладачі спиняються на двох: **кидався, котився**. Якщо в перекладі А. Хуторяна відтінюється неспокій і поривчастість потоку, то у М. Бажана підкреслено його грізну і навальну силу (пор., наприклад, **покотилася лавина** — у Франка). Як перекладач, М. Бажан не залишає поза увагою і намагається передати засобами української мови кожен відтінок образного мислення автора. Так, цілеспрямованість руху гірського потоку, що є важливим для відтворення ідеї «Пісні», він передає в подальших словах: «в море **ринув**» (в оригіналі «падал в море», в А. Хуторяна — «падав у море»). Функціонально вагомими у перекладі М. Бажана є й інші складові частини даного образу: «**краяв гору**» (в оригіналі — «**резал гору**», у А. Хуторяна — «**розрізав гору**»), «**з виттям сердитим**» (в оригіналі — «с сердитым воем» в А. Хуторяна — «**гнівно гримав**»). Різними лексичними засобами, але в обох випадках близько до духу оригіналу перекладено відокремлені означення-епітети, що передають могутність сил, протидіючих міщанству:

«Весь в белой пене, седой и сильный...» (М. Горький)

«Весь в білій піні, потужний, сивий...» (пер. М. Бажана)

«Весь в шумовинні, він, сивий, дужий...» (пер. А. Хуторяна)

Дані приклади засвідчують як лексичне багатство української мови, так і можливість вибору українських слів-відповідників (**потужний, дужий; в білій піні, в шумовинні**) для відтворення змісту і різноманітних стильових відтінків російського оригіналу.

Провідний мотив «Пісні про Сокола» — презирство до рабів землі і гімн свободі — впливає із зіставлення гордого, сміливого Сокола і нікчемного, обмеженого турботами власного благополуччя Вужа. Вільнолюбство Сокола передано перифразом (Горький називає його «**свободной птицей**», він буде завжди «**призывом гордым к свободе, к свету**»). У перекладах зберігається цей важливий для втілення революційної ідеї перифраз (Сокол — «**вільний птах**», за Хуторяном, «**свободна птиця**», за Бажаном; його героїчна смерть буде «**поривом дужим до волі й світла**», у Хуторяна, «**гордливым кличем до волі й світла**», у Бажана).

Протиставляючи Сокола і Вужа, Горький майстерно користується багатьма мовностилістичними засобами<sup>1</sup>, відтворення яких потребує наполегливих творчих пошуків перекладача. Так, різницю між прагненнями і пориваннями головних образів «Пісні про Сокола» вдало передає незначна, з першого погля-

<sup>1</sup> Р. М. Кагановская. Лингво-стилистические особенности стихотворения А. М. Горького «Песня о Соколе». — «Русский язык в школе», № 5, 1952. Тут і далі, розглядаючи мовностилістичні особливості оригіналу, скористаємось деякими цінними спостереженнями даного автора.

ду, мовна деталь. Сокіл, помираючи, радіє тому, що «славно пожил», бо бачив небо і хоробро бився. На думку Вужа, в небі «пожить **приятно**». Якщо у перекладі Бажана знайдено заміник для відтворення життєвого кредо Сокола («Я жив **на славу**»), то у перекладі Хуторяна високість поривань «вільного птаха» явно втрачена, приземлена, зближена з вужевими здогадками про життя в небі (пор. слова Сокола «жив я добре» і слова Вужа «жить непогано»). Щодо іронії, вкладеної Горьким у вислів «пожить **приятно**» з уст обивателя, то вона втрачається і Бажаном («пожити добре»).

Лексика, якою змальовується Сокіл і його подвиг, романтично забарвлена, піднесена, емоційна: «пал с неба Сокол», «по ущелью повел **очами**», «гордо крикнув», «сверкнул **очами**», бился грудью в **бессильном гневe**» (саме в гніві, а не в злості) і т. д. У перекладах знаходимо:

впав з неба Сокіл,  
і паць вологу **обвів**  
очима, з **гордим криком**,  
**сяйнув очима**, грудьми  
ударив в **безсильнім гніві...**  
(М. Бажан)

впав з неба Сокіл,  
по проваллю **повів очима**,  
**гордо скрикнув**,  
**блиснув очима**,  
грудьми **забився в**  
**безсильнім гніві...**  
(А. Хуторян)

Українська мова не має старослов'янської форми дієслова падати, тому в обох перекладах вжите нейтральне, без відтінку урочистості «впав». Але в цілому романтичний малюнок оригіналу зберігається обома перекладачами. Щоправда, переклад М. Бажана переважає поетичністю вислову і на цій основі більшою відповідністю високому стилю оригіналу (звернемо увагу хоча б на образ «сяйнув очима»). Проте в останній фразі А. Хуторян точніше передає передсмертні конання, трепет вмираючого Сокола; М. Бажан у даному випадку наголошує на вольовому моменті (пор. «бился грудью» — «грудьми **забився**» — «грудьми **ударив**»). У Горького смертельно пораненого Сокола зображено вільним у рухах, що особливо звеличує його порівняно з Вужем («**расправил** крилья», «**вздохнул всей грудью**», «**пошел к обрыву**»). І Бажан, і Хуторян адекватно відтворюють цю вільність гордого птаха, лише зрідка вдаючись до заміників, не відходячи при цьому від змісту і настрою оригіналу (наприклад, «зітхнув **глибоко**»). В уста Сокола автор вклав близький до афоризму метафоричний вислів «О, счастье битвы». Перекладений дослівно, він і українською мовою звучав не тільки яскраво і мальовниче, але й заклично, революційно.

Характерно, що Вуж на відміну від Сокола зображається Горьким без означень (**Вуж** або **він**). Ця стилістична деталь.

зрозуміло, відтворюється і в перекладах. Так само зберігається стилістична забарвленість тричі вжитих «свернувся, свернувшись» — «згорнувся, згорнувшись» (у Хуторяна — також «скрутився»); порівнянь з неживими предметами — «клубком», «кільцем», «наче стрічка»; високопарних фраз, якими Вуж говорить про себе («пізнав падіння»; «створіння земне» — у Хуторяна, «землі творіння» — у Бажана).

Тонка іронія при зображенні спроби Вужа злетіти в небо, вкладена в архаїзми **прянул** и **пал**, у перекладах не зберігається (**стрибнув**, **впав**). Тому виникає потреба відтінити авторську насмішку в іншому місці перекладу. М. Бажану вдається певною мірою досягти цього влучним українським словом **запишавшись**: після довгої, нудної, насиченої надмірним яканням промови — роздуму Вуж, «**запишавшись**, клубком згорнувся» (в оригіналі — «**гордясь** собою», у Хуторяна — «такий **бундючний**»).

Полярність великого життя — подвигу і ситого безтурботного животіння художньо виражена Горьким у знаменитому афоризмі «**Рожденный ползать — летать не может**». М. Бажан, спираючись на традицію вживання старослов'янizmів в українській мові, перекладає майже дослівно («Рожденний **повзати — літати** не може»), А. Хуторян переводить «смысл афоризму у площину моральної оцінки («Той, хто **плазує**, — **літати** не може»). Наявність потрібної емоційної забарвленості у словах **плазувати**, **плазун** дає підстави саме їх відібрати для перекладу даного тексту і можливим варіантом адекватного відтворення авторського фразеологізму вважати й такий переклад: «**Плазун** від роду — **літати** не може».

Рамки статті не дозволяють подати стилістичний аналіз відтворення засобами української мови всіх образно-смыслових значимостей лексики й фразеології «Пісні про Сокола». Найчастіше в обох мовах є рівнозначні відповідники. Але в поетичному (віршовому) творі їх використання ускладнюється багатьма чинниками, і в першу чергу — своєрідністю ритмічної організованості. Так, у виразі «безумство **храбрых**» переклади подають не **хоробрих**, а **смілих**, хоча при цьому доводиться вдаватися до тавтології (крім цього виразу, слово **смілий** тричі вживається в тексті «грізного співу»), до того ж, незважаючи на синонімічність, слова «смілий» і «хоробрий» мають різний ступінь вияву ознаки. Іноді у перекладах спостерігаємо підсилення образного звучання оригіналу, але, так би мовити, у потрібному напрямку (наприклад, **гордливим кличем** — у М. Бажана). Хоча трапляється й таке посилення, від якого втрачаються художні тонкощі оригіналу. Так, нездатність Вужа до сильних почуттів М. Горький підкреслює дієсловом **смущать**: «Зачем такие, как он, умерши, **смущают** душу...» Українська мова має в своєму лексичному складі близьке за зна-

ченням слово **бентежити**, яким і користуються обидва перекладачі. Але російське **смущать** позначає слабке почуття, принаймні, слабше того, що передається українським **бентежити**; таким чином, важливий художній штрих оригіналу до українського читача переклади не доносять.

Не вдаючись у порівняльний аналіз словесного багатства і барвистості прозового обрамлення віршового тексту «Пісні про Сокола» та їх відтворення у перекладах, зауважимо лише про високу поетичну культуру Бажана — перекладача і відсутність «чистоти» чудожного відтворення у перекладах Хуторяна. (Пор. «в общей гармонии плеска», «сухой и мудрый старик», «унылым речитативом», «дивной музыкой откровения»; Бажан — «в загальній гармонії плюскотіння», «сухий і мудрий дід», «сумовитим речитативом», «чудесною музикою одкровення»; Хуторян — «в загальній гармонії хлюпання», «сухий і мудрий старий», «журним речитативом», «дивною музикою відкриття»).

Ми розглянули лише найважливіші, з нашого погляду, випадки відтворення у перекладах взаємодіючих лексичних значень слів, через які передаються образні уявлення й естетичне відношення до них. Але створення словеснообразної інформації залежить і від інших начал, серед них — «особливість кожного письменника у побудові синтаксичних структур, фраз, періодів у відповідності зі змістом окремих частин і всього твору в цілому, послідовність в розміщенні частин, від якої залежить також напрямок асоціацій при передачі образних уявлень і через них думок і почуттів автора» [10, 78]. Для синтаксичної структури «Пісні про Сокола властива настанова на ораторський, емоційно піднесений тон [8]. У цьому плані найхарактернішими є такі особливості:

1) використання анафори, зокрема анафоричного і («**И** дрогнул Сокол **и**, гордо крикнув, пошел к обрыву», «**и** подошел он, **и** — вниз скатился», «**и** сам, как камень, скользая по скалам, он быстро падал»);

2) інверсія з підметом між кількома присудками (див. вищеведений перший приклад);

3) паралелізм у побудові речень з використанням єдинопочатку («**дрожали** скалы от их ударов, **дрожало** небо от грозной песни»);

4) повтори словосполучень з метою їх логічного наголошення (тричі повторене «безумство храбрых» в заключній частині «Пісні»).

Перекладачі намагаються зберегти відзначені особливості горьківського синтаксису, проте в окремих випадках цьому протидіє ряд моментів, зокрема вимога ритму, наявність лексичних розбіжностей, деяка відмінність у побудові українських мовно-синтаксичних структур (так, не повністю дотримано анафори, випущено перше «і» в реченні «Здргнувся Сокіл і...»;

замінено єдинопочаток і змінено синтаксичну структуру: «**тремтіли** скелі від їх ударів, і грізна пісня **стрясала** небо» — пер. Бажана, «**двигтіли** скелі від хвиль ударів, **тремтіло** небо у грізнім співі» — пер. Хуторяна). Різні переклади останнього речення засвідчують відмінність творчої манери двох перекладачів. Бажан, дбаючи про те, щоб «внутрішнє перевідного твору відповідало внутрішньому життю оригінального» [2, 436], відтворює передусім «дух» оригіналу, а Хуторян прямує шляхом дослівності (**тремтіло небо** — слабкий образ, саме **стрясала небо** грізна пісня про «безумство смілих»). Синтаксична реконструкція Бажаном останнього речення є цілком виправданою.

Емоційно насажений, ораторськи організований мовний матеріал Горький використовував для вираження пристрасного заклику до боротьби, до свободи і світла. Не випадково «Пісня про Сокола» відразу після появи в друку була підхоплена на щит більшовицькою пропагандою: її читали з естради, цитати з неї ставали епіграфами до більшовицьких прокламацій [1, 261].

Ритм у «Пісні», призначеній для читання вголос, має смислове навантаження — він допомагає передати життєствердуючі ідеї й революційну спрямованість поезії. Особливо чітким є ритм рядків, що характеризують Сокола, потік, море. Ритмічна довершеність цих віршів потребує від перекладача не тільки технічної поетичної вправності, а й справжнього художнього таланту. Ось як перекладено схвильовану, сповнену багатозначних пауз та інтонацій, мову гордого Сокола, в якій він виражає свою заповітну мрію:

— О, хоч би в небо ще раз злетіти!... Я до грудей би... врага притиснув... він захлинувся б моєю кров'ю!... О, щастя битви!... (пер. Бажана)

— О, якби ще раз злетіти в небо!.. Я притиснув би ворога свого... до ран кривавих, він захлинувся б моєю кров'ю!... О, щастя битви!... (пер. Хуторяна)

Заміна слова **врага** на нейтральне **ворога**, а також аритмія підкреслених слів у перекладі Хуторяна дещо знижують як романтичність Соколових устремлень, так і поетичну вартість даного уривку. Якщо у плані ритмомелодики переклад Бажана можна вважати бездоганим, то другий перекладач нерідко допускає порушення ритму (або ж робиться невластивий для української мови наголос у деяких словах: **блиснѹв** очима, згорнувшись **кільцем**, не видно **було** і т. п.). Ритмічно не витримується Хуторяном і висока тональність заключних лафосних рядків «Пісні про Сокола». Бажанові, гадаємо, вдалося досягти потрібного ефекту, по-горьківськи сильного романтичного звучання тексту:

Безумство смілих — життєва мудрість! О, смілий Сокіл! У битві з лихом хай ти загинув... Та час настане — гарячі краплі твоєї крові, як іскри, блиснуть в життя темряві, багато смілих сердець запалять жагою світла, жагою волі.  
(пер. Хуторяня)

Безумство смілих — ось мудрість людства! О, смілий Сокіл! В бою тяжкому зійшов ти кров'ю... Та час настане й гарячі краплі твоєї крові сяйнуть, як іскри, в життєвій пільмі — і в багатьох серцях сміливих запалять спрагу свободи, світла!  
(пер. Бажана)

Зіставлення підкреслених моментів у двох перекладах кульмінаційної частини «Пісні» показує поетичну перевагу Бажанового перекладу. Сокіл загинув **в бою тяжкому**, а не **в битві з лихом**, краплі його крові, як іскри, **сяйнуть**, а не **просто блиснуть**, бо інакше — це вже не Горький, тому що втрачається величний пафос боротьби за свободу, а сама ідея **безумства смілих** зводиться до звичайної **життєвої мудрості**. Як бачимо, сумлінний і досвідчений перекладач А. Хуторяня іноді припускається невиправданого калькування, на що вказував свого часу, розглядаючи його переклади, М. Рильський [9, 42]. Бажан творчо переосмислює окремі деталі оригіналу, розглядаючи їх крізь призму твору в цілому.

Дані спостереження аж ніяк не претендують на всебічність порівняльного лінгво-стилістичного аналізу текстів оригіналу й перекладів. Вони лише підтверджують ту думку, що для якісного художнього перекладу недостатньо лише знання мов, хай навіть бездоганного, що художній переклад — це творчий процес по відшукуванню того «одного слова для позначення предмета, одного епітета для його означення, одного дієслова для вираження дії» [11, 136 — 137], про які писав колись Флобер. Щодо перекладу поетичного твору, то він під силу тільки поетові.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. С. Балухатый. Песня о Соколе. — «М. Горький. Материалы и исследования», т. III, АН СССР, М. — Л., 1941.
2. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 2, АН СССР, М., 1953.
3. І. К. Білодід. Питання розвитку мови української радянської художньої прози. АН УРСР, К., 1965.
4. В. В. Виноградов. О задачах русского литературного языка преимущественно XVIII — XIX вв. «Вести АН СССР, отделение литературы и языка», т. V, вып. 3, 1946.
5. М. Горький. Оповідання. Держлітвидав. К., 1948.
6. М. Горький. Твори у 16 томах, т. 1. Держлітвидав, К., 1952.
7. Иржи Левый. Состояние теоретической мысли в области перевода. — 36. «Мастерство перевода 1969». «Советский писатель», М., 1970.

8. Л. Перльмуттер. Язык и стиль «Песни о Соколе» и «Песни о Буревестнике» М. Горького. — «Литературная учеба», 1937, № 6.
9. М. Т. Рильський. Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу. АН УРСР, К., 1958.
10. А. И. Федоров. Семантическая основа образных средств языка. «Наука», Новосибирск, 1969.
11. Г. Флобер. Собр. соч. Письма. 1831—1854. ГИХЛ, М. — Л., 1933.

### З ІСТОРІЇ РОСІЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ «ДОН ЖУАНА» БАЙРОНА

*В. М. Шевелєв*

«Дон Жуан» Дж. Г. Байрона, цей, за словами Гете, «безмежно геніальний твір з ненавистю до людей, яка доходить до самої суворой лютості, з любов'ю до людей, яка доходить до глибини самої ніжної прихильності» [1, 67], в російському перекладі з'явився значно пізніше інших видатних творів великого англійського поета. Можна вважати, що повний переклад цієї гостро сатиричної поеми (без пом'якшень і купюр) був опублікований тільки після Жовтневої революції.

Довгий час російські читачі мали можливість судити про вартість нині найвідомішого твору Байрона лише за невеликими уривками або вільними перекладами і наслідуваннями, які часто абсолютно перекидали ідейно-образний зміст поеми. Це пояснюється кількома причинами. По-перше, останній великий твір Байрона, який наприкінці життя значною мірою перейшов на позиції реалізму, є відвертим, різко висловленим протестом поета проти устоїв сучасного йому суспільного ладу: проти релігії, деспотизму, війни і моралі панівного класу. Значне місце в поемі відведено безпосередньо Росії — (пісні VII—IX, початок X). В умовах найжорстокішої цензури Миколаївської епохи публікація тих частин поеми, де зображені жахи воєн Катерини II і звичаї при її дворі, була взагалі неможливою.

По-друге, поема Байрона складністю своєї художньої структури, яскравістю, легкістю і витонченістю поетичної форми, нарешті обсягом являла собою значну трудність за існуючого тоді рівня теорії і практики художнього перекладу. Слід відзначити і той факт, що при загальному захопленні романтизмом у цей час (20-ті роки XIX ст.) перекладачі Байрона прагнули висунути на перший план романтичні мотиви його поезії, представити його в першу чергу як поета-романтика. З цієї причини найохочіше і частіше перекладалися твори раннього періоду, а для перших перекладів із «Дон Жуана», надрукованих різними журналами у 1826 — 1830 рр., були вибрані невеликі уривки з тих частин поеми, де сатиричне поступається романтичному або ліричному.

Це стосується перекладів О. Ротчева [16], М. Маркевича [15], І. Козлова [12]. Ідейно-естетичні погляди цих авторів були далекими від поглядів Байрона, що не могло не позначитися на якості їхньої роботи. Перший прозаїчний переклад XIV пісні, опублікований у журналі «Московський телеграф» у 1829 р. [14], являв собою по-ремісницькому виконаний підрядник, який не давав ніякого уявлення про художню цінність оригіналу.

Невдача перших перекладів із «Дон Жуана» і цензурні обмеження приводять до того, що протягом майже 20 наступних років у Росії ніхто не звертався до цього найзначнішого твору Байрона. Тільки у листопаді 1846 р. цензор О. В. Никитенко підписує до друку одразу дві нові роботи: М. Жандра [2] і В. Любич-Романовича [9].

І пісня поеми у перекладі М. Жандра також мала значні вади, хоч він і прагнув донести до читача ідейно-художню своєрідність оригіналу. Зрідка Жандру вдавалося правильно передавати нарочиту недбалість, легкість і реалістичну точність стилю Байрона (строфи CXLV — CLVII). Але в цілому російський варіант важкуватий, текст містить у собі багато неточностей, спрощень, пропусків. Очевидно, з цензурних міркувань були пропущені строфи XIV, XVI — X, VII і інші, в яких мали місце антирелігійні випадки автора. М. Жандр випустив і ті місця, які, на його погляд, звучали занадто грубо, наприклад, строфи CXXX, CXXXI, рядок із строфи CXIV<sup>1</sup> і т. п.

В. Любич-Романович зробив спробу передати російською мовою «Дон Жуана» повністю [8]. Але вряд чи можна назвати його роботу перекладом взагалі. Ще в передмові він оговорює своє право на вільне поводження з текстом оригіналу. Ця «вільність» розповсюджується перш за все на місця, особливо гострі своєю антимонархічною і антирелігійною спрямованістю. В. Любич-Романович повністю переробляє пісні VII — VIII, де зображено здобуття Ізмаїла військами Суворова, за його словами, «прагнучи подати їх по можливості в дійсному вигляді, погоджуючись при цьому з історичними фактами» [9, 1, VIII]. А насправді він зовсім усуває із твору гнівне засудження воєн як джерела народних страждань — один із основних напрямків байронівської сатири. У такий же спосіб перероблено IX і X пісні, присвячені пригодам Дон Жуана при дворі Катерини II.

В. Любич-Романович додав до офіційної цензури свою власну і цим самим абсолютно вихолостив ідейний зміст твору Байрона, залишивши лише зовнішню канву розвитку дії (причому, в тих випадках, коли окремі епізоди уявляються пере-

<sup>1</sup> У повному зібранні творів Жандра (Спб, 1888, т. 2) вміщено переклад 2-ї пісні і кількох уривків з інших пісень, але повний переклад «Дон Жуана» цьому перекладачеві не вдалося здійснити.

кладачеві недостатньо логічно пов'язаними, він дописує нові сцени і навіть розділи). «Вільність» поширюється і на поетичну форму: дзвінки, чіткі октави Байрона замінені в'ялими 12-рядковими строфами. Таким чином, в цьому виданні втрачені і сатирична спрямованість поеми, і своєрідність художніх засобів автора. Робота В. Любич-Романовича являє собою один із найгірших зразків так званого «приємного» перекладу.

У кінці 50-тих — початку 60-тих років минулого століття в умовах піднесення суспільного руху в Росії інтерес до творчості Байрона значно зростає. З'являються нові уривки з «Дон Жуана», перекладені Д. Міном [13], а 1862 року виходить у зарубіжному виданні ще один переклад І пісні, зроблений М. Маркевичем [11]. Робота останнього не становить ніякої художньої вартості. М. Маркевич явно не справився з труднощами відтворення виразних і містких образів оригіналу, виявив повну беспорядність у пошуках художніх засобів російської мови, здатних передати лаконізм і своєрідність поетичної мови Байрона (октави трансформуються іноді у Маркевича в 26—28 рядків), текст має численні пропуски. Переклади Д. Міна відзначаються вищим художнім рівнем, хоч і він далеко не завжди передає природність інтонацій і багатство поетичної мови Байрона.

У 60-ті роки до творчості Байрона звертається відомий перекладач і поет некрасовської школи Д. Д. Мінаєв [10]. Його «Дон Жуана» можна вважати першим відносно повним російським перекладом поеми (невеличкі скорочення в IX та X піснях зроблені з цензурних міркувань).

Д. Мінаєв прагнув перш за все найповніше донести до читача ідейний зміст поеми, її реалістичність, політичну спрямованість — риси, які були дуже близькі демократам-різничникам 60-х років. Ті місця, які свідомо (через цензуру або самоцензуру) приглушувалися, пом'якшувалися попередніми перекладачами, у Мінаєва починають звучати майже так само різко й гнівно, як у оригіналі. Інстинктивно відчуваючи своєрідність невимушеного, часто розмовного стилю авторської мови (Д. Мінаєв не знав англійської і працював за прозаїчним підрядником), він прагнув передати її в російському тексті. На жаль, ця особливість оригіналу іноді утрирується Д. Мінаєвим і невимушеність переростає, за словами Г. Шенгелі, в «разухабистість», тобто надмірну розв'язність. Сучасна критика відзначала й інші хиби цього перекладу: спрощення, пропуски деталей, неточну передачу байронівської октави. Ці причини примусили видавця Н. В. Гербеля в II і III виданнях творів Байрона (1874—1877 і 1883—1884 рр.) замінити його прозаїчним перекладом О. Соколовського. Робота Соколовського, хоч автор і прагнув якнайточніше передати зміст поеми, не була кроком уперед порівняно з тим, що зробив Мі-

наев: останній все ж таки давав російському читачеві деяке уявлення про дух оригіналу.

У 1889 р. з'явився новий переклад «Дон Жуана», що належав П. С. Козлову [8]. Він на кілька десятиліть витіснив усі інші російські варіанти цього твору. Сучасна критика одностайно схвалила роботу П. С. Козлова. Відзначалися тільки незначні вади, окремі неточності, порушення розміру, а взагалі робився висновок, що «читання перекладу залишає в цілому таке враження, як і читання оригіналу» [6, 159]. Проте навіть поверхове порівняння російського тексту з текстом оригіналу виявляє цілий ряд неточностей, пропусків і, що основне, бідність поетичного словника П. Козлова і прагнення до пом'якшування гострих місць (особливо в IX—X піснях). На ідейно-політичному звучанні російського тексту поеми відчутно відбивається світогляд самого перекладача, а недостатня майстерність приводить до того, що художня форма «Дон Жуана» постає перед читачем значною мірою збідненою.

На невисокому рівні був виконаний і ще один прозаїчний переказ «Дон Жуана», опублікований як додаток до журналу «Живописное образование» за 1894 р. [16]. У цьому виданні повністю пропущені IX і X пісні, короткий зміст яких викладено у вигляді приміток.

У збірці творів Байрона, яке вийшло у світ у 1904—1905 рр., «Дон Жуан» знову друкувався за П. Козловим з доданим початком XVII пісні, перекладеної О. Чюміною (англійський текст цієї глави був неопублікований за життя П. Козлова).

Коли у 1922 р. очолюване Горьким видавництво «Всесвітня література» розпочало грандіозне за своїми планами видання класиків світової літератури, воно також звернулось до роботи П. Козлова. Уперше за 100 років, які минули з часу створення «Дон Жуана», з'явилася можливість донести йому до російського читача повністю, без купюр і пом'якшувань тієї сатиричної заостреності поеми, що являє собою головний стрижень усього твору. Редактор видання, поет і майбутній відомий російський перекладач М. Л. Лозинський, здійснив настільки ґрунтовну редакцію тексту П. Козлова, що його варіант можна вважати значною мірою новим перекладом [3].

М. Лозинський відновив усі пропуски, без яких не міг обійтись жоден із його попередників (перш за все з цензурних міркувань). Він заново перекладає XVII пісню. Прагнучи донести до російського читача в комплексі ідейно-образний зміст поеми й особливості поетичної мови Байрона і одночасно не ставлячи за мету формально копіювати мовні засоби, Лозинський до невпізнанності переробляє цілі фрагменти перекла-

ду П. С. Козлова<sup>1</sup>. У новій редакції твір заграв новими барвами, зазвучав більш вільно, гостро, емоційно. Проте ніяке редагування не може повністю виправити невдалий текст. Втручання Лозинського не тільки не згладило нерівність натхнення, яку зазначала критика ще за життя П. Козлова, вона стала ще більш відчутною. «Дон Жуан» Байрона, як і раніше, залишався багатьма своїми рисами недоступним російському читачеві.

У радянський час були зроблені ще 3 спроби перекладу. Роботу М. Кузміна на замовлення видавництва «Академія» редакція цілком справедливо визнала невдалою і вона не публікувалася. (Тільки частина її — IX і X пісні — була надрукована в одготомнику Байрона, який вийшов у світ під редакцією ак. М. Н. Розанова [5]). Два інших переклади — Г. Шенгелі [7] і Т. Гнедич [4], добре відомі.

Шенгелі і Гнедич керувалися протилежними принципами, і це позначилося на якості їх роботи. Перший з них прагнув до точного, майже буквального відтворення всіх художніх деталей оригіналу. На практиці це привело до втрати тієї самостійної естетичної цінності перекладу, принцип якої відстоював М. Лозинський.

Інтерпретація Т. Гнедич, яка відмовилася від буквальної передачі смислових і мовних деталей, виявилася значно ближчою духом творові Байрона. К. І. Чуковський назвав роботу Гнедич перекладом, який «остаточно осоромив зловредну теорію буквалізму» [18, 233]. «Тетяна Гнедич наче сказала собі: хай гинуть окремі образи, окремі частини оригінального тексту, тільки б довести до читача цю кристалічну ясність поеми, живу природність її інтонації, невимушену легкість її простої й чіткої дикції» [18, 234].

<sup>1</sup> Порівняйте, наприклад, варіанти строфи XXVII пісні IX:  
у П. С. Козлова:

Иду опять проселочным путем,  
Но больше философствовать не стану;  
Анализ довольно: перейдем  
Теперь опять, читатели, к роману.  
Царицы неожиданный прием,  
Как вам известно, голову Жуану  
Совсем вскружил; она ж смутила двор,  
На юношу приветный бросив взор.

у М. Л. Лозинського:

Но я опять о повести забыл.  
Императрица увлеклась: Жуану  
Польстили царская любовь и пыл;  
Я написал и поправлять не стану,  
Тождественна природа этих сил,  
Они относятся к тому же плану;  
Монархия же склонности свои  
Займствовать могла бы у швеи.

Російські варіанти «Дон Жуана» являють собою багатий матеріал для дослідження історії поетичного перекладу і порівняльної стилістики англійської і російської мов. Вивчення шляхів пошуків і знахідок, що їх пройшли російські перекладачі протягом півтора століття, допоможе ще глибше зрозуміти процес становлення російського реалістичного перекладу. Дослідження мови і стилю російських варіантів «Дон Жуана» дозволить не тільки оцінити майстерність того чи іншого автора російського тексту, але й дасть додатковий матеріал для з'ясування точок зіткнення і розходження двох мовних культур, для розв'язання деяких із тих численних проблем, які до цього часу стоять перед теорією художнього перекладу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Н. Н. Александров. Лорд Байрон. Его жизнь и деятельность. Спб., 1904.
2. Байрон. Дон Жуан. Пер. Н. Жандра. Спб., 1846.
3. Байрон. Дон Жуан. Пер. П. А. Козлова под ред. М. Л. Лозинского, г. 1—2, «Всемирная литература», Пб — М., 1923.
4. Байрон. Дон Жуан. Пер. Т. Гнедич, ГИХЛ, М. — Л., 1959.
5. Байрон. Избранные произведения в одном томе. Под ред. М. Н. Розанова. «Худож. лит.-ра», М., 1935.
6. Л. Н. Гиляров. Старые поэты в новых русских переводах. К., 1895.
7. Джордж Байрон. Дон Жуан. Пер. Г. Шенгели. Гослитиздат, 1947.
8. «Дон Жуан» Байрона. Пер. П. А. Козлова, тт. I—II, Спб., 1889.
9. Дон Жуан. Поэма Лорда Байрона. Вольный перевод В. Любич-Романовича в 2-х частях. Спб., 1847.
10. Дон Жуан. Роман в стихах Байрона. Пер. Д. Д. Минаев. Спб., 1866.
11. Дон Жуан. Соч. Лорда Байрона. Пер. М. А. Маркевича, Лейпциг, 1862.
12. И. Козлов. Из Байронова «Дон Жуана». «Северные цветы», 1830, отд. II.
13. Д. Мин. «Гибель испанского корабля». «Santa Trinidad» из Байронова «Дон Жуана». — «Москвитянин», 1852, т. V, № 20, отд. I; «Ave Maria». Из Байронова «Дон Жуана», — «Развлечения», 1860, т. III, № 2; Из Байронова «Дон Жуана» — «Зритель», 1862, № 32 та інші.
14. «Московский телеграф». 1829, г. XXV, отд. I.
15. «Московский телеграф», 1829, т. XXVI, отд. I.
16. Полное собрание сочинений Лорда Байрона. Спб., 1894.
17. А. Ротчев. Песнь грека, из «Дон Жуана». Подражание Байрону, «Уралия», 1820.
18. К. Чуковский. Высокое искусство. М., 1964.

#### МАКАР ПАВЛОВИЧ ЛЕГАВКА

12 квітня 1970 р. помер авторитетний літературознавець Макар Павлович Легавка, завідувачий кафедрою історії російської літератури Харківського університету.

Понад сорок років займався педагогічною і науковою діяльністю Макар Павлович. Народившись у 1901 р. у трудовій се-

лянській сім'ї, він був представником того покоління, яке в перші роки після Жовтневої революції з ентузіазмом і творчою жадобою прилучалося до завоювань культури, прагнучи поставити їх на службу новому суспільству. І це назавжди визначило найкращі риси його особистості і його наукових праць.

Найвиразніше своєрідність Макара Павловича Легавки як ученого і педагога виявилася в постійному і добре усвідомленому інтересі до методологічного аспекту літературознавства. Уже ранні свої виступи М. П. Легавка присвячує питанням методології, зокрема критиці формалізму («Формалістичний мовчег» — «Критика», 1931, № 7—8; «Філософські основи методології формалістів». — «Літературний архів», т. III, 1931). Звернувшись потім до творів М. Горького, М. П. Легавка у період гострих дискусій про соціальну природу творчості письменника знаходить правильний підхід до проблеми, відповідний судженням В. І. Леніна.

З кінця 30-х років Макар Павлович зосереджує свою увагу на проблемах пушкінознавства (канд. дисертація «Сучасні концепції творчості Пушкіна», 1944; статті «Про дві сторони вивчення літературної спадщини» — «Учені записки ХДУ. Труди філологічного факультету», т. 2, 1952; «Про автоцензуру Пушкіна» — там же, т. 6, 1957). При цьому він перш за все розробляє такий методологічний підхід до теми, який дозволив би науково усвідомити не тільки суспільно-історичний генезис творчості геніального поета, але й невмируще сучасне значення його спадщини. Це завдання і зараз є першочерговим для радянської науки, активно обговорюваним у нашій періодиці.

Як лектор Макар Павлович здобув визнання завдяки своїй закоханості у літературу, творчому ставленню до праці, постійній вимогливості до себе. М. П. Легавка виховав цілу плеяду наукових працівників: серед його учнів близько 30 кандидатів наук — дослідників і викладачів.

М. П. Легавка віддав немало сил і часу республіканському збірнику «Питання російської літератури», діяльним членом редколегії якого він був з 1965 р. Протягом багатьох років (1952 — 1969) Макар Павлович був авторитетним і вдумливим редактором численних видань філологічного факультету і своєю вимогливістю, гостротою наукової оцінки відчутно сприяв високому науковому рівню публікацій.

За заслуги у підготовці кадрів М. П. Легавка був удостоєний високої урядової нагороди — ордена Леніна.

Учні і колеги М. П. Легавки не тільки збережуть довгу і добру пам'ять про нього, але й прагнутимуть успадкувати усе найкраще з його самовідданої діяльності — громадянську чесність, наукову принциповість, вірність своєму покликанню.

## ЗМІСТ

### Літературознавство

	Стор.
А. А. Кислий. Твори В. Сосюри 20-х років і поема О. Блока «Дванадцять» . . . . .	3
Л. Г. Бикова. До питання про романістику Панаса Мирного («Як ведеться, так і живеться») . . . . .	10
Л. О. Жукова. Історичні романи Еркмана—Шатріана та їхнє місце у французькій літературі другої половини XIX ст. . . . .	16
М. Л. Гомон. До методології оцінок характеру народовольця в російській літературі 80-х років . . . . .	23
О. В. Анкудінова. М. С. Лесков і М. М. Ге . . . . .	31

### Мовознавство

Є. М. Ткаченко. Про архітектонічну функцію сполучника <i>но</i> в ліриці О. Блока . . . . .	38
Я. П. Ніколенко. Із спостережень над семантикою слів <i>ПИЛНОСТЬ, ПИЛНИЙ, ПИЛНО, ПИЛНЕ</i> в літописі С. Величка . . . . .	45
Ф. Ф. Нехайчик. Про одну особливість словорозміщення в атрибутивних конструкціях з присвійними займенниками в сучасній російській літературній мові . . . . .	52
Л. О. Бикова. Випадки порушення семантичного паралелізму між дієсловами та віддієслівними іменниками на <i>-ка</i> . . . . .	54
А. Я. Опришко. До питання про структуру простого розповідного речення у сучасній російській мові . . . . .	56
С. Ю. Комісарчик. Деякі особливості давньоанглійських дифтонгів . . . . .	57
Г. В. Коптьолова. Основні дієслова мовлення англійської мови у порівнянні з російськими <i>СКАЗАТЬ, ГОВОРИТЬ</i> . . . . .	64

### Питання художнього перекладу

В. М. Житеньов. Із спостережень над поетичною манерою перекладача Маяковського Гуго Гупперта («Вірші про Америку») . . . . .	73
В. С. Калашник. «Пісня про Сокола» М. Горького в українських перекладах (лінгво-стилістичні спостереження) . . . . .	79
В. М. Шевелєв. З історії російських перекладів «Дон Жуана» Байрона . . . . .	87
Макар Павлович Легавка . . . . .	92

**ВЕСТНИК  
ХАРЬКОВСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

**Филология**

**Выпуск 7**

(На украинском языке)