

К-14038.
П290307

ВІСНИК

**ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

**ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ
ДРАМАТУРГІЇ І ПОЕЗІЇ**

№ 140

37 коп.



Деякі проблеми драматургії і поезії, 1976, № 140, 1—81.

V.N. Karazin Kharkiv National University



00256039

3

1871

1871

1871

1871

1871

МІНІСТЕРСТВО
ВИЩОЇ
І СЕРЕДНЬОЇ
СПЕЦІАЛЬНОЇ
ОСВІТИ
УРСР

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ДРАМАТУРГІЇ № 140
І ПОЕЗІЇ

ВИДАВНИЧЕ
ОБ'ЄДНАННЯ
«ВИЩА ШКОЛА»
ВИДАВНИЦТВО
ПРИ ХАРКІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ
УНІВЕРСИТЕТІ
Харків — 1976

Друкуються за рішенням Ученої ради філологічного факультету (протокол № 5 від 21 грудня 1974 року).

У віснику вміщено статті, присвячені дослідженню проблем давньої і радянської літератури, питань художньої майстерності та перекладу, вивченню синтаксису сучасної російської мови, українських говірок тощо.

Вісник розраховано на викладачів вузів і науковців.

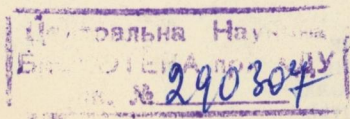
Редакційна колегія:

проф. В. В. Акуленко, доц. Л. Г. Бикова (відпов. секр.),
проф. З. С. Голубева (відпов. ред.), доц. П. Я. Корж, проф.
Ф. П. Медведєв, доц. О. О. Миронов, доц. В. О. Мосенцев,
доц. Г. І. Шкляревський.

Адреса редакційної колегії:

310057, Харків, 57, Гоголя, 7, філологічний факультет ХДУ
Тел. 22-42-27.

Редакція гуманітарної літератури
Зав. редакцією Г. І. Шинкаренко



В. М. БОЯНОВИЧ

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА ПАВЛА ТИЧИНИ «ШЕВЧЕНКО Й ЧЕРНИШЕВСЬКИЙ»

(Деякі спостереження над поетикою)

Перша частина драматичної поеми П. Тичини «Шевченко й Чернишевський» побачила світ у 1939 році [1]. Рукопис другої частини поеми загинув під час війни. Довго поет не зважувався приступити до завершення свого задуму. Необхідна була психологічна настроєність, заглибленість в історичний матеріал. Життя ж ставило перед поетом нові проблеми. Лише в 1964 році він дописує заключний епізод першої частини поеми.

Поема відбиває складну й велику дослідницьку роботу Тичини. Працюючи над історичними образами, сюжетом, конфліктним розвитком подій у поемі, митець змушений був подолати соціологічні схеми, які мали місце в історичній науці. Треба було глибоко відчувати психологічну атмосферу дружби Шевченка і Чернишевського. І Тичина чуттям художника домігся достовірності зображуваних подій і характерів, хоч до кінця й не уникнув деякої однолінійності в розкритті характеру Чернишевського.

Один із дослідників драматичної поеми (в її першій публікації) А. Недзвідський слушно відзначав, що заключна сцена невиразна, невиправдано мелодраматична. Два побратими — Шевченко й Чернишевський — схвильовані зустріччю, «побравшись за руки, від радості плачуть» [3, с. 144]. Така ситуація можлива, але вона дещо несподівана, психологічно непередбачена. В новій редакції Тичина дописав і поглибив сцену зустрічі Шевченка й Чернишевського. Емоційний, напружений діалог відтворює зворушно-інтимну зустріч однодумців, дає відчувати реальний вияв їх переживань.

Щоправда, і в новій редакції поеми Тичина відмовився від розгорнутої соціально-психологічної характеристики Чернишевського, відмовився, можливо, тому, що змінився творчий задум поеми. У 1948 році він писав: «Працюю над другою частиною поеми «Шевченко й Чернишевський». Матеріали до другої частини загинули під час нападу німецьких загарбників, і я їх збираю наново» [5, с. 17]. Але згодом поет, певно, змінив свій задум: сценічно увиразнив, поглибив фінал драматичної поеми, що має нині лише одну частину.

В середині 30-х років, коли виник задум поеми, ще не було грун-

товних досліджень, присвячених Шевченкові, зокрема слабо висвітлювалася його діяльність після повернення із заслання (1857—1861 рр.). І Тичина мав поєднати в собі дослідника й художника, щоб історичні образи й конфлікти якнайбільше відповідали подіям минулого. Нині можна сказати, що художня інтерпретація історичних обставин, подій і характерів у поемі, в основному, витримали перевірку часом. Нас у цьому переконують монографічні дослідження Є. Кирилюка, М. Шагінян, І. Пільгука, Є. Шаблювського, Ф. Прийми, як і щойно виданий нарис Н. М. Чернишевської — «Н. Г. Чернишевский и Т. Г. Шевченко» (1974).

Експозиція драматичної поеми має конкретні часові рамки: 31 грудня 1859 року; місце дії — Петербург, номер готелю, де мешкає М. І. Костомаров. Але, як і належить історичній поемі, локальні події в ній відкривають соціальну перспективу, передбачають рух сюжету.

Власне, йдеться про дійсний факт — новорічну зустріч у Костомарова побратимів, революційних демократів Шевченка і Чернишевського. Зустріч — кульмінація, якій передують цілий ряд добре побудованих мізансцен, що розкривають соціально-психологічні прикмети, окремі риси характерів Костомарова й Мордовця, Горбунова й Ізольди. Вже тут, в експозиції, починає звучати тривожно-мажорна героїчна тема, що має ряд аспектів: Шевченко і народ, боротьба Шевченка з царатом, дружба Шевченка з російськими революційними демократами, з Чернишевським передусім.

Зовні події сюжетного розвитку — нескладні, вони відбуваються в хронологічній послідовності, в одній часовій площині; драматичні ситуації виявляють характерні ідейно-психологічні відтінки, динаміку думок і почувань, що єднають Шевченка і Чернишевського, відрізняють Костомарова від Мордовця, Шевченка від них обох. Автор створює комедійні ситуації, пов'язані з гострим, дотепним Горбуновим, з поетичною, духовно прекрасною Ізольдою. Такі ситуації вже в експозиції розвінчують вельми поміркований демократизм Данила Мордовця. Такий він, побутописець, белетрист Мордовець і в ідейних зіткненнях з Шевченком, і тоді, коли лунають викривальні заклики проти царату, а на його адресу летить іронічна репліка Чернишевського: «Немовби він не в настрої, чи як?» [2, с. 134].

У творчому задумі П. Тичини дискусія чи гостра полеміка про шляхи боротьби із царатом, що раз у раз проривається і пригасає, щоб знову невдовзі виявити себе в жестах, у репліках, у розгорнутих монологах, така дискусія — всепроникаюче начало драматичної дії, динамічної образної системи поеми. В якій же мірі вдалося Тичині застосувати цей жанрово-стильовий прийом, притаманний, зокрема, багатьом драматичним поемам Лесі Українки, в якій мірі дискусія як форма драматичної дії вирізняла, соціально окреслила характери — це питання досі не знайшло свого висвітлення в працях про Тичину. Проте загальновизнаним є, що провідна проблема, над якою Тичина працював у драматичній поемі, — проблема єдності, духовного побратимства Шевченка і Чернишевського знайшла тут найбільш виразне художнє висвітлення.

Тривожно чекає Шевченко тієї хвилини, коли зможе привітати свого великого друга — Чернишевського. І ця хвилина настала. Раптово обірвалася полеміка з Мордовцем, який не міг чи й не хотів збагнути дружби Шевченка й Чернишевського і закидав поетові, що він уподобав людей небезпечних, «усяких там собі...» [2, с. 126]. І прозвучала відповідь Тарасова, що він шанує «найчесніших, найкращих-бо людей, що за народ життя своє віддає не побояться!» [2, с. 126]. І саме в цю хвилину настає найбільш драматична подія — зустріч із Чернишевським. Як відзначалося, тут поема досягає кульмінації, набуває героїко-романтичного звучання.

Стриманий, внутрішньо зібраний Чернишевський усю увагу зосереджує на Шевченкові — і коли звертається до нього з розповіддю про свої тривоги й радощі, і коли відверто висловлює свої заповітні ідеали, що так окрилюють Шевченка. Тепер на другий план віддаляються і Костомаров, і Мордовець. Шевченко ж і Чернишевський ніби поєднуються в одному образі, в образі побратимства, ідейного братерства.

Доброю й сердечністю овіяно образ Ольги Сократівни. «Ви все такий же непримиренний наш і сторожкий слов'янський Гарібальді», — звертається вона до Шевченка [2, с. 130]. І це звучить як вияв великої любові й пошани до Кобзаря. Чернишевський підхоплює слова Ольги Сократівни. Здається, він відкриває завісу, за якою постає прекрасний інтимний світ: «А дома — все напружена була: то зірветься із місця, — тут же стане, задумавшись, та «Ой, зійди, зійди» тихенько замугиче...» [2, с. 134]. Ця інтимна розповідь переходить у патетику в діалогах, в роздумах про революційне покликання поета: «І слово, за люд нещасний мовлене, і клич до боротьби...» [2, с. 135].

Героїко-романтичним, мажорним звучанням завершується поема. Ізоolda, що вже перед цим виявила свою відданість Шевченкові, проголошує монолог. Може, дещо несподівано вона стає в центрі найбільш напруженого епізоду. Але така ідейно-психологічна еволюція її образу все ж можлива. Монолог посилює відчуття тривоги і відбиває наростання революційної ситуації. Спочатку звучить трагедійний мотив: сокира — символ деспотизму, свавілля царських сатрапів, вона нищить усе здорове й прекрасне. Але ось у словах Ізоольди вчувається заклик, вольовий наказ:

Та зупини ж її! Не дай погинуть
народові, що має всі права
і вільно дихати, творить і жити! [2, с. 139].

Постає картина боротьби проти царату й панства, боротьби за визволення народу від кріпосницьких пут. То ж цілком логічно, що сокира, як символ деспотизму, обертається своїм вістрям проти насильства, і це вже інший образ, лише асоціативно пов'язаний із попереднім — образ народної боротьби, революції. Заклики Чернишевського й Шевченка, монолог Ізоольди — не лише декларація політичних ідей, а глибоке усвідомлення історичної місії, що випала на долю революційної демократії. І як антитеза, знову про себе

заявляють «діячі», які шукають компромісів з політикою царату. В напружену атмосферу роздумів і закликів Шевченка і Чернишевського вриваються буденні опозиційні репліки Костомарова: «Чекайте, надто ми заговорились», «Ну от — кінця цьому не буде» [2, с. 141]. Відповідь Чернишевського, сповнена глибокої іронії, спростовує скептичні слова Костомарова, звучить все в тому ж революційному ключі: «Але — кінця... чому? Та ж мукам цим народу підневільного!» [2, с. 141]. Мукам буде кінець! Такий зміст репліки Чернишевського. І Шевченко в лад йому проголошує свою думку про сокиру, яка тільки й розв'яже заплутаний вузол протиріч.

Драматична поема «Шевченко й Чернишевський» — наслідок тривалої праці й наполегливих пошуків Тичини. Після першої, журнальної публікації, готуючи до друку окреме видання поеми [4], він поглиблює соціальну характеристику персонажів. Чуття художника підказує йому, що окремі мовні партії Шевченка (репліки, діалоги) мають бути гострішими, а репліки Костомарова — поміркованішими. То й не дивно, деякі сатиричні репліки Костомарова він передає Шевченкові, бо викривають вони ліберальну проповідь Мордовця.

«Філософія ж не д'нака — уся й біда!» — рішуче зауважує Шевченко [2, с. 123]. В устах Костомарова ці слова були звичайною констатацією факту. Тепер, у новій редакції, Костомаров не приховує свого роздратування; він прагне «приглушити» ідейну суперечку:

— Біда! Біда! Ну й добре!

Не говоріть уже! Мовчіть! Кінець!.. [2, с. 123—124].

І зводить мову на дрібниці. Такі редакційні зміни посилюють сатиричну загостреність діалогів, що, в свою чергу, поглиблюють художню індивідуалізацію характерів. Не менш важливим є й те, що поет вилучив слова, які надто спрощено трактували світоглядні позиції Шевченка. В першій редакції було: «У мене Фейєрбах, а в нього Шопенгауер» [3, с. 140]. Не міг Шевченко свої філософсько-політичні погляди звести лише до джерел одного, нехай і визначного філософа. Нас переконує в цьому принаймні «Щоденник», де поет виявляє свою обізнаність з російською й європейською філософською й естетичною думкою.

Про наполегливу працю Тичини над поемою свідчать спостереження Ст. Тельнюка. Дослідник відтворює напружені шукання поетом єдиної необхідних словесних і сценічних рішень. Ось як домагається Тичина внутрішнього підтексту в заключному епізоді: «Нарешті, здається все. Крім останніх двох-трьох реплік і заключної ремарки. Поетові хочеться, щоб в останній ремарці ударив годинник і почав відбивати годину за годиною. Цей годинник у коридорі» [6, с. 102]. І він знаходить сюжетне рішення, за яким годинник не просто відраховує удари, а створює відповідний настрій, передає ритм. «Оці дванадцять ударів, дванадцять складів, як дванадцять пострілів, і є тим ритмічним і смисловим закінченням, якого так довго й наполегливо шукав Тичина» [6, с. 103].

Глибоко відчуваючи внутрішній ритмічний лад сценічної дії, розвиток колізій, артистично проймаючись настроями і суперечками своїх персонажів, Тичина досягає єдності драматургічного і поемного (епічного) начал. Шукання відповідного ритму, психологічно ймовірних колізій і ситуацій — труд, наполегливий труд художника. Про це ж свідчать і текстуальні зміни, що дають змогу уявити творчу лабораторію, так би мовити, секрети поетичної творчості.

Ритміка драматичної поеми невіддільна від її сюжетного розвитку, від розміщення частин і групування образів. Маємо на увазі ритміку не в межах одного рядка (хоч і це важливо), а в широкому її значенні, сказати б, у сценічно-композиційному. Нас цікавлять ритміко-сміслові, ритміко-синтаксичні поєднання, що створюють рух сюжету. Ось, приміром, декілька епізодів. Спалахнула була дискусія, яка виявила зіткнення різних поглядів на завдання й естетичну природу мистецтва. Шевченко гостро, темпераментно висловив думку, що споріднює його з автором «Естетичних відношень мистецтва до дійсності», з Чернишевським. Це — напружений публіцистичний діалог. А вже наступний епізод переключає увагу в інший психологічний план, сценічно й тонко відтворює внутрішню течію думки Тараса Шевченка.

К о с т о м а р о в: Спасибі. Стіл хитається... Як Вагнер.
А гарний Вагнер?

Г о р б у н о в (декламуючи): О! Його «Трістан»! —
Його Ізольт! — ах з кохання плаче
вона: чого це він не йде?

Ш е в ч е н к о (тривожно): Чого
і справді він не йде? [2, с. 124—125].

І це його запитання виявляє приховану й тривожну думку: чому досі немає Чернишевського? В оцій то сумовитій, то урочистій Шевченковій настроєності раз у раз виникає і ритміко-інтонаційна забарвленість діалогів, своєрідна динамічна тональність драматичної поеми. Тим-то діалог має ніби два плани — один відбиває безпосередній хід подій, другий — основний, що сприймається як психологічний підтекст і далі переходить у реальну подію: зустріч Шевченка і Чернишевського. Щойно процитований діалог відбиває різні ритміко-інтонаційні, психологічні ходи: стриманий, з ледь відчутним, іронічним забарвленням — це Костомаров; лірико-патетичний — відповідає артистичній натурі Горбунова; журний, тривожно-елегійний, що приховує великий душевний порив, який незабаром вибухне радістю, це Шевченко, що поривається до Чернишевського.

Ритм драматичної поеми входить у сюжетно-композиційну структуру твору, в систему образів. «Шевченко і Чернишевський» поєднує в собі епічне і драматичне начала, і це визначає стимули руху, розвитку епіко-драматичних характерів. Таке жанрове поєднання уповільненої епічності монологічних пасажів, сценічних колізій, психологічно вагомих, влучних ремарок і діалогів знайшло своє теоретичне обґрунтування ще в статті Гете «Про епічну й драматичну поезію» [7, с. 379], в якій він підкреслює спільне й окреме, притаманне творам

різних жанрів. Але його твердження наштовхує на думку про можливе органічне злиття двох жанрово-стильових начал — епічного і драматичного. Органічне поєднання драматичних і оповідних засобів типізації має місце і в поемі «Шевченко і Чернишевський». Експозиція поеми детальна, може, навіть завелика, але це не впадає у вічі, бо виражає вона безупинний рух ситуацій, і це вельми важлива прикмета поеми, адже вже експозиція утворює частину драматичного сюжетного розвитку.

Тичина розгортає сюжет повільно, вдаючись до гумористично-побутових засобів зображення персонажів, Костомарова і його гостей — Мордовця, Горбунова, Ізольди. Поява Шевченка — зав'язка. Наростають нові зіткнення, і саме вони розкривають симпатії й антипатії, боротьбу переконань. Костомаров сперечається з Мордовцем, Шевченко виражає свої революційно-демократичні погляди (саме він насамперед активізує розвиток подій). Полеміка стає багатопланою, постають сатирико-комедійні ситуації, в яких окреслюються характери Мордовця і Костомарова.

Костомаров виступає як тип, як характер. І його урочиста настрійність, і зовнішня метушливість і настороженість — все постає зримо й деталізовано вже в експозиційній частині поеми. Далі, в нових ситуаціях, стає відчутнішою і його ліберально-угодовська програма. Може, Тичина дещо однопланово й надміру «заземлено» подав його образ, не розкривши інтелектуальної натури, ерудиції вченого, яку, до речі, відзначав Чернишевський, зауваживши сильні й слабкі його риси. Йдеться про художнє, соціально-психологічне змалювання характеру. Тичині вдалося з чуттям іронії й тонкого гумору передати комічні ситуації, в яких розкривається образ Костомарова, то зосереджений, то розгублений, то вкрай занепокоєний. Спочатку Костомаров виступає в побутовому плані. Чекаючи на гостей, він раптом розставляє стільці, ставить посуд на святковий стіл, чортихається, коли падає стілець, розмовляє з Мордовцем, гукає Захара, щоб той допоміг йому в домашньому клопоті — і все це освітлено в гумористичному тоні.

«Костомаров (з жахом): Ой слухай! Це комусь аж дві мілких дісталось тарілки!» [2, с. 69]. Фраза, здавалося б, нічим не примітна, але вона обертається у вельми дотепну і гумористичну ситуацію, — стильовий прийом, який умовно можна назвати «буквалізацією метафори»:

К о с т о м а р о в: А знаєш що? Не буду позичати тарілки я! А просто так. Я сам, поскільки я хазяїн, ось де сяду на двох мілких — та й вже [2, с. 70].

Тут же прийом подвійного смислового трактування: «Костомаров: Наче ж брав я всі, — ну а глибока ж де? Мордовець: Ти не глибока людина якщо так! Костомаров: Та що таке? Я ж слухаю» [2, с. 69]. І все це посилює розмовно-побутовий струмінь, надає образам гумористичних відтінків. Як бачимо, драматична поема має свої безпе-

речні здобутки. Поет диференціює соціальні типи, створює характери. Тут багато важить діалог. Іронічні репліки й гумористичні колізії виявляють показне, ліберальне народолюбство Данила Мордовця і децю пригаслі й помірковані гуманістичні вияви Миколи Костомарова.

Типові обставини — демократичні сили представлені в поемі в широких соціальних узагальненнях; це закріпачені люди, на захист яких виступають Шевченко й Чернишевський. У цьому зв'язку важливо відзначити епізодичний образ Захарка. Він споріднений Шевченкові. Не дивно, поет поривається до нього душею: «Я приведу його сюди! Я вмити із ним порозуміюсь» [2, с. 114]. У цій ситуації добре розкривається шевченківський гуманізм.

У мовній індивідуалізації характерів багато важить експресивність, психологічна наснага; це проявилось в сценах з Шевченком, багатих на різні емоційні відтінки. Тут вдалими є і майстерне використання народних пісень, щедрівок, що вносить у сюжет мальовничість і драматизм, бо навіть елементи обрядової народної поезії в сцені зустрічі друзів: «Всі (плещуть у долоні): Тарас! Тарас! Григорович! Кобзарю! — кидаються до нього, танцюють кругом і закручують його в тісне коло, щедруючи» [2, с. 96].

Багата й різноманітна тональність сцен, позначених подеколи, сатирико-оповідними барвами, динамічність розгортання сюжету, де багато значать і психологічні деталі, і повтори в ремарках і в монологічних роздумах — все це свідчить про художню виразність поеми в її кінцевій редакції.

«Шевченко й Чернишевський» відбиває водночас активні творчі шукання Тичини в поетичній драматургії. Це твір — проблемний; система образів тут розгалужена. Поряд з Шевченком, як відзначалося, на чільне місце виступає Чернишевський; їх ідейне поєднання символізує дружбу двох братніх народів. Ідеї, політичні погляди Шевченка й Чернишевського бере на своє озброєння Ізольда. В ній втілено героїко-романтичний тип, соціальний характер, за яким ціла плеяда безстрашних героїнь, що активно діяли в житті і часто йшли на смерть в ім'я революційних ідеалів.

Драматична поема П. Тичини — твір історичний, та його проблематика, його моральні й естетичні критерії пов'язані з гуманістичним світовідчуженням сучасної людини. Братерство народів, віддане служінню гуманістичним ідеалам, має тут не лише історичний, а й сучасний аспекти. Це органічно поєднує історико-пізнавальну й сучасну естетичну спрямованість поеми, яка є вельми примітним явищем української поезії.

ЛІТЕРАТУРА

1. «Рад. література», 1939, № 3, с. 55—82.
2. Тичина П. Срібної ночі. К., «Дніпро», 1964. 192 с.
3. Тичина П. Вибрані твори. Т. 2. К., Держлітвидав, 1947. 342 с.
4. Тичина П. Шевченко й Чернишевський. К., «Рад. письменник», 1964. 115 с.
5. Тичина П. Читаю, думаю, нотую. К., «Рад. письменник», 1974. 186 с.

6. Тельнюк С. Червоних сонць протуберанці. К., «Рад. письменник», 1968. 187 с.
7. Гете и Шиллер. Переписка в двух томах. Т. 1, М.—Л., «Академия», 1937. 409 с.

В. А. ЛОБАНОВ

ОБРАЗ МЕМУАРИСТА У ЛІТЕРАТУРНИХ ПОРТРЕТАХ О. М. ГОРЬКОГО

Мемуарні нариси О. М. Горького, що вже були предметом спеціального дослідження, займають особливе місце в художній спадщині письменника. Вони пов'язані з усією його художньою системою, принципами художнього дослідження дійсності, особливостями її осягнення і зображення. Природно, що кожне нове звернення до, здавалося б, уже дослідженого матеріалу [1] набуває свого сенсу лише за умови, що будуть знайдені нові аспекти його осмислення.

Вивчення принципів і особливостей створення письменником образу мемуариста у літературних портретах являє собою в цьому зв'язку, як нам здається, спеціальний інтерес і може допомогти з'ясуванню їх художньої специфіки.

Генетично мемуарні нариси О. М. Горького беруть початок в традиціях класичної російської мемуаристики. Сама настанова Герцена і Короленка на примат історії в мемуарній оповіді, їх прагнення по-своєму виділити в ній передусім суспільно-філософські проблеми свого часу і потім витлумачити їх, спираючись на мемуарний матеріал, виявилась методологічно й художньо близькою письменнику.

Історія, визначаючи пафос і соціальну поляризацію сил в його спогадах, проникає в розгалужену образну систему нарисів, сполучаючи долі сучасників з найважливішими суспільними тенденціями епохи. При цьому образ сучасника щоразу розглядається мемуаристом у фокусі соціально-політичних колізій, а його особиста доля виявляється невіддільною від епохи, від історичного процесу.

Природно, що художнє дослідження особистості в нарисі щоразу переростає межі, обумовлені жанром, а образ сучасника досліджується в ньому не у вузько психологічному аспекті, а в складній динамічній рівновазі з епохою або ж у протиставленні з нею. Сказане стосується не лише таких великих історико-філософських узагальнень, як нарис «В. І. Ленін» та «Лев Толстой», але й до тих мемуарних нарисів, які, здавалося б, на таку концептуальність і не претендують («Леонід Андреев», «В. Г. Короленко», «О. О. Блок», «Сергій Єсенін» тощо).

Численні факти з життя й діяльності особи, портрет якої створює письменник, займають значне місце у мемуарних нарисах Горького, утворюючи їх плоть і стаючи надійною передумовою та міцною реальністю основою для створення єдиного, неповторного в своїй людській сутності, а разом з тим і типового в своїй загальності, образу сучасника. При цьому, як уже вказувалося в літературі [2], відбираючи з запасів своєї пам'яті різні за своїм характером, але, зрозуміло, глибоко значимі факти особистої і громадської біографії свого сучасника, мемуарист свідомо підкоряє їх цілісному і різнобіч-

ному розкриттю його індивідуальності, прагне усвідомити й виділити ідеологічний стрижень його особистості.

Аналіз художньої структури мемуарних нарисів Горького переконливо свідчить про те, що паралельно до основних мемуарних фактів, дбайливо відібраних, співвіднесених та інтерпретованих письменником з точки зору тієї концепції особистості, яка викристалізувалась у мемуариста в результаті дослідження відтворюваного ним історичного характеру сучасника, в них цілком очевидно проглядаються й інші життєві факти, що мають особистий, чисто автобіографічний характер. Цей автобіографічний елемент у літературних портретах Горького реалізується не як самодостатня фактична інформація, немінуча в межах обраного жанру, а як матеріал, що дає поштовх для самостійної думки мемуариста. Питомо вага цього матеріалу буває різною в нарисах різного типу і визначається кожного разу жанровим різновидом нарису, глибиною й характером зв'язку мемуариста і сучасника, який став об'єктом дослідження, нарешті позицією мемуариста, що визначає ставлення автора до даної історичної особи. В усіх випадках цей автобіографічний матеріал входить в художню тканину нарису в естетично перетвореному вигляді.

Як правило, не втрачаючи для мемуариста самостійного інтересу, факти його особистої біографії входять у нариси лише в трансформованому вигляді у відповідності з особливостями мемуарного мислення письменника, для якого інтерпретація факту набагато суттєвіша за самий факт.

Знаменно, що навіть у нарисах «В. І. Ленін» та «Лев Толстой» питомо вага фактів цього ряду не така вже велика. Вони, очевидно, поступаються перед фактами, добутими активізованою в ході розповіді пам'яттю мемуариста.

Та саме естетично перетворене автобіографічне начало, особистий підтекст мемуарів і створюють у них те поле високого художнього напруження, в якому проходить то «горіння чужого «Я», то гостре, часом драматичне зіткнення цього «Я» з «Я» мемуариста. І цілком зрозуміло, що, свідомо відсуваючи себе на другий план, мемуарист врешті-решт прагне пояснити саме свою позицію. Він то освоює ще вчора недоступне йому коло ідей і думок свого великого сучасника (В. І. Ленін, Лев Толстой, Чехов, Короленко), то веде «суперечку» з чужими чи прямо ворожими йому ідеями, персоніфікованими не у вигаданих персонажах, а у реальних людях, портрети яких створює (наприклад, О. Блок, Леонід Андреев, Лев Толстой). Навіть найдостовірніша інформація про сучасника, найповніша «правда» про нього стає для Горького позбавленою смислу поза образним осмисленням його особистості, пов'язується з відсутністю «поваги» до людини: «Мене ніколи не приваблювало дослідження цінності тих «правд», які, за давнім російським звичаєм, пишуться дьогтем на воротах» [7, с. 150]. Менш за все в цій декларації проявляється етичний релятивізм автора. Суть його філософсько-психологічної позиції в літературних портретах полягає в тому, що в кожному сучаснику письменник прагне знайти «таємничий трепет чужого «я», вловити інтелектуальний та емоційний мікроклімат його неповторної особис-

тості, яка часто не піддається однозначним дифініціям, але при цьому навмисне намагається висунути на перший план передусім ті риси особистості сучасника, які історично, філософськи й етично є найзначимішими для мемуариста.

Так, відбираючи факти, які зберегла пам'ять про зустрічі з В. І. Леніним, Горький то досліджує їх, підкоряючи одній, безперечно, дуже близькій йому самому думці: «Героїзм його майже зовсім позбавлений зовнішнього блиску, його героїзм — це нерідкісне в Росії скромне аскетичне подвижництво чесного російського інтелігента-революціонера, непохитно переконаного в можливості на землі соціальної справедливості, героїзм людини, яка відмовилась від усіх радощів світу заради важкої роботи для щастя людей» [6, с. 530—531], то співвідносить з ідеалом гармонічної людини майбутнього, який незмінно хвилював і надихав Горького в його роздумах над долею людства: «Для мене винятково велике в Леніні саме це його почуття непримиренної, незгасної ворожнечі до нещастя людей, його яскрава віра в те, що нещастя не є непереборною основою життя, а — мерзота, яку люди повинні і можуть відмести геть від себе.

Я б назвав цю основну рису його вдачі войовничим оптимізмом матеріаліста. Саме вона особливо притягала душу мою до цієї людини, — Людини з великої літери» [6, с. 548].

По суті, цей же принцип художнього освоєння образу сучасника виявляє себе і в нарисі про Л. Толстого. З безлічі фактів, спостережень тощо, покликаних відтворити складну і суперечливу особистість сучасника, в нарисі незмінно виникає, а часом і панує над зображеними фактами думка, яку цілеспрямовано добуває з них автор: «Не гірше за інших відомо мені, що немає людини більш достойної імені генія, більш складної, суперечливої й у всьому прекрасної, так, так, у всьому. Прекрасної в якомусь особливому розумінні, широкому, невловимому словами; в ньому є щось, що завжди викликало в мене бажання кричати всім і кожному: дивіться, яка незвичайна людина живе на землі! Бо він, так би мовити, всеосяжно і перш за все людина, — людина людства» [6, с. 31].

Таким чином, динамічна рівновага з сучасником, стан ідеологічного зчеплення з ним, як правило, посилюють активність мемуариста, для якого дума про минуле і усвідомлення цього минулого стають разом з тим і збуджувачем і своєрідним резонатором самостійно шукаючої думки. Мемуари Горького не стільки ретроспективні, скільки перспективні, пафос їх не стільки в підведенні підсумків, скільки в постійній роботі думки, спрямованій на пізнання майбутнього країни, людини, самого себе, стимулюючої потребу фіксації не лише пережитого, але й того, що народжується.

Механізм, котрий виявляє себе в нарисах, це складне зчеплення мемуарних фактів та збуджених ними історичних і філософських роздумів Горького, досить складний і, як правило, не повторюється письменником.

У нарисі про вождя партії цей механізм проявляється у цементуючій всю розповідь думі про Росію Леніна, її минуле, сучасне і майбутнє; в мемуарному портреті Толстого — в тих численних ав-

торських роздумах, де протиріччя великого художника розглядаються не стільки як антиномії його особистості, скільки як кричущі протиріччя його історичного часу. В нарисі про В. Г. Короленка слова сучасника: «Я інколи думаю, що ніде в світі немає такого різноманітного духовного життя, як у нас на Русі!», — не лише добре відтворюють інтелектуальну атмосферу, в якій живе герой горьківських мемуарів, але й формулює соковиті роздуми про свою Батьківщину самого мемуариста [5, с. 669]. В усіх випадках пізнання напруженого інтелектуального життя сучасника у Горького-мемуариста невіддільне від самовизначення і самоутвердження. Так у настанові на максимальну повноту і ясність у підведенні підсумків не лише окремого чужого, але й свого власного життя проявляється ще одна суттєва риса нарисів Горького.

В одних випадках цей «підсумковий» характер мемуарів письменника позначено прямими сповідальними висловлюваннями мемуариста. І тоді в нарисі «В. І. Ленін» з'являється сповнене гіркоти, але й якогось внутрішнього просвітління висловлювання письменника: «Так думав я 13 років тому і так — помилявся. Цю сторінку моїх спогадів слід було б викреслити. Але — «із пісні слова не викинеш». До того ж: «на помилках — вчимося» — часто повторював Володимир Ілліч. Нехай же читачі знають цю мою помилку. Було б добре, якби вона послужила уроком для тих, хто схильний квапитися з висновками із своїх спостережень» [6, с. 550].

В інших випадках «підсумованість» проявляється в нещадних роздумах над долями поколінь своїх сучасників: «Бідні наш час на хороших людей, — втішимо себе сумом спогадів про них, про красу цих світлих душ, що так беззавітно любили людей і цілий світ, про дужих людей, які вміли працювати для щастя батьківщини своєї» [4, с. 266].

Осмилюючи одночасно чуже і своє життя, мемуарист ніби переплітає в одному вузлі дуже різноманітні матеріали, прагнучи осмислити не лише чужі, а й свої власні шукання. Автобіографічні факти при цьому стимулюють роздуми над загальнолюдськими проблемами, власне життя стає об'єктом мемуарного дослідження. Авторська позиція проясняється в цих випадках то в полеміці з сучасником, то в конгеніальних судженнях співбесідника.

Думка про те, що мемуарні нариси Горького часто являють собою своєрідні ретроспективні диспути з своїми сучасниками, уже висловлювалась у літературі [1, с. 105]. Справа лише в тому, що в усіх випадках недосить точно визначалася позиція мемуариста. Між тим, завжди зберігаючи вірність мемуарному факту та інколи навмисне ухиляючись від відкритого поєдинку, щоб до кінця дати висловитись співбесіднику, Горький залишає за собою право послідовно відстоювати свою позицію в суперечці. Ось досить переконливий епізод з нарисом «О. О. Блок»: «Він сказав, що йому приємно бачити, як я звільняюсь «від інтелігентської звички вирішувати проблеми соціального буття» [6, с. 245]. Блок розвиває свою думку далі: «Я завжди відчував, що це у вас не справжнє. Уже в «Городку Окурові» помітно, що вас хвилюють «дитячі питання» — найглибші й най-

страшніші» [6, с. 245]. «Він — помиляється, — пише мемуарист, — але я не заперечував, хай думає так, якщо це приємно чи потрібно йому» [6, с. 245]. Створюючи образ сучасника, Горький своїми роздумами про нього ніби компенсує відмову від прямої полеміки з ним, яка в цьому випадку виноситься за рамки літературного портрету, але «потай» присутня в ньому. Виникає складна система «недомовленого», при якій різко зростає питома вага підтексту. А втім, ці «умовчання» нерідко виявляються самим автором: «Про багато що я промовчу, боячись бути безтактним», — говорить він у спогадах про Короленка [5, с. 639]. Розповідаючи про талановитість Л. Андреева, Горький говорить: «Приклад не поодинокий, я можу навести десяток подібних» [7, с. 171]. Сумна, майже чеховська інтонація прослизає в кінцівці мемуарного нарису, присвяченого А. П. Чехову: «Про Чехова можна написати багато... Добре б написати про нього оповідання ароматне, легке і таке по-руськи, задумливо журливе. Оповідання — для себе» [3, с. 519]. В цьому бажанні не все «договорити» вгадується багато що: і переключення зовнішньої полеміки в підтекст, і розрядка психологічного напруження, і прагнення розібратись у складній, що не піддається однозначним формулюванням, особистості сучасника. Здається, ніби Горький завжди пам'ятає «вагомі» слова Короленка: «Іноколи для того, щоб добре бачити, треба якраз відійти, а не наблизитись» [5, с. 664].

І дуже цікаво в цьому розумінні, що позиція мемуариста раз у раз зближується з позицією «проходящого» з циклу оповідань «По Русі». Як відомо, Горький так пояснив позицію автобіографічного героя цього циклу: «...проходящий — до певної міри особа діяльна і не лише черпає враження буття, але й свідомо творить щось визначне» [4, с. 715]. Та саме цією активністю, діяльністю позначена й особистість мемуариста в усіх мемуарних портретах Горького. І «проходящий», і мемуарист чуйно реагують на свого співбесідника, тому настільки часто і в літературних портретах, і в автобіографічних оповіданнях зустрічаються слова, що визначають їх ставлення до співбесідника, до його особистості: «зрозуміло», «особливо міцно», «вагомо», «сердечно кажучи». Іноді вдумлива реакція «проходящого» і мемуариста співпадають інтонаційно і ледве не текстуально. Мені подобалась простота його мови і м'який, вдумливий тон, — згадує мемуарист про Короленка [5, с. 663]. В тій же тональності «проходящий» розповідає про російських інтелігентів: «Мене зворушує задумлива зосередженість одних, захоплена увага інших; мені подобаються нахмурені обличчя, сумні посмішки людей» [4, с. 555]. «Проходящого» й мемуариста ріднить «повага» до співбесідника, уміння побачити в ньому його потаємне й головне, не афішуючи ті чи інші його слабості. І хоча «суперечка» раз у раз є своєрідним каталізатором розвитку дії у літературних портретах, концепція особистості сучасника, образ якого створює письменник, визначається передусім внутрішнім духовним досвідом мемуариста. Автор нарисів ніби перебуває в стані постійного двобічного зв'язку з сучасником, портрет якого він створює, а через нього й із світом. На одному рівні закріплюються риси тотожності з сучасником, на другому — поле-

міка, «суперечка», відштовхування від нього, і ця напружена динаміка душевного життя трансформується в ту глибинну «повагу» до людини, чий «таємничий трепет горіння відчувається тобою, хвилює тебе». Саме так будуються відносини мемуариста з Л. Н. Толстим, Л. Андреевим, О. Блоком та ін. Саме тому від тези («я думаю, що добре почував Андреева... Я пережив настрої Леоніда давно вже...») письменник так природно переходить до антитези («Не було жодного факту, на який ми з Л. М. дивилися б однаково... Сперечались ми все частіше, все напруженіше, непримиренно розходились ми в погляді на людину, джерело думки, горнило її») [7, с. 177] і, нарешті, до того синтезу, де утверджується найглибше почуття любові мемуариста до сучасника й близькості до нього. Згадаємо хоча б те відчуття благоговійного захоплення перед Л. М. Толстим, яким завершується його портрет, філігранні рядки в мемуарному нарисі про Блока («...відчув Блока дуже зрозумілим і близьким. Подобається мені його строге обличчя й голова флорентійця епохи Відродження») [6, с. 249], і ключова синтетична формула в літературному портреті Леоніда Андреева, що сприймається як світоглядне кредо мемуариста («...справжнє споруджувало між нами високу стіну з непримирених різномов. Я не порушу правди, якщо скажу, що для мене ця стіна прозора і проникна — я бачив за нею людину видатну, своєрідну, дуже близьку мені..., єдиного друга в середовищі літераторів. Розбіжність умоглядів не повинна впливати на симпатії» [7, с. 208]).

Найглибша «повага» до другого, прагнення усвідомити в усій складності особистість цього «другого» — взагалі формоутворюючий принцип спогадів в літературних портретах письменника. В нарисі «М. М. Коцюбинський» воно проявилось, наприклад, у тій потаємній інтонації, яка є такою характерною для всіх літературних портретів сучасників: «Він був одним із тих рідкісних людей, які при першій же зустрічі з ними викликають благосне почуття задоволення: саме цю людину ти давно ждав, саме для неї у тебе є якісь особливі думки» [4, с. 260]. Під знаком цієї необхідності проходять фактично всі зустрічі з сучасниками. Потреба спілкування з ними відчувається мемуаристом як внутрішня необхідність, що обумовлює логіку і його власного шляху.

Постійна контактність мемуариста з сучасником підкреслюється своєрідною тотожністю зачинів і кінцівок у літературних портретах, експозиційні та фінальні елементи яких виступають як симетричні, нерідко взаємозамінні. «Прекрасне — це рідкісне», — говорили Гонкури. Він був одним із тих рідкісних людей, які ... викликають благосне почуття задоволення... [4, с. 260], — так починається літературний портрет Коцюбинського, так і завершується: «Прекрасна, виняткова квітка відцвіла...» [4, с. 266]. І тут справа навіть не в інтонаційній і текстуальній співвіднесеності композиційних елементів нарисів, а в тому, що їх перегук створює відчуття безперервної дії.

Взаємовідносини мемуариста з сучасником у нарисах при всій їх напруженості та ідеологічній визначеності найчастіше позбавлені в оповіді кінцевого авторського акценту. І хоч нам і дано художньо-узагальнений портрет сучасника, стосунки мемуариста з ним внут-

рішньо, як правило, не завершено. Для Горького важливо дати не стільки одноакцентне формулювання особистості письменника, скільки показати розімкнутий процес їх складних, часом конфліктних взаємовідносин.

У процесі утвердження обраного мемуаристом власного шляху, в ході усвідомлення етапів становлення своєї власної особистості нібито виникають і оптимальні передумови для осмислення «таємничого трепету чужого «я». Сучасники, портрети яких створює письменник, близькі мемуаристу не стільки особистими долями, скільки діалектикою становлення особистості тієї історичної людини, пізнати яку він прагнув.

Сказане у статті, щодо позиції мемуариста в літературних портретах Горького, дає підстави твердити, що звернення до жанру художніх мемуарів було пов'язано у письменника не тільки з його жадобою поглибленого пізнання минулого своєї країни, його народу й культури, але й з постійним прагненням художника до утвердження своєї творчої й життєвої програми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи. М., «Наука», 1964, с. 76—150.
2. Гречнев В. Я. Жанр литературного портрета в творчестве Горького. М., «Наука», 1964. 132 с.
3. Горький М. Твори у шістнадцяти томах. Т. 3, К., Держвидав, 1952—1955. 567 с.
4. Горький М. Твори у шістнадцяти томах. Т. 7. К., Держвидав, 1952—1955. 723 с.
5. Горький М. Твори у шістнадцяти томах. Т. 8. К., Держвидав, 1952—1955. 763 с.
6. Горький М. Твори у шістнадцяти томах. Т. 9. К., Держвидав, 1952—1955. 832 с.
7. Горький М. Литературные портреты. М., Госиздат, 1959. 592 с.

К. С. ОСИПОВА, канд. філол. наук

«НОВИЙ ЛІТОПИСЕЦЬ»

(До питання про принципи зображення людини)

У дореволюційний час «Новий літописець» викликав інтерес переважно в істориків. П. Небольсин, М. І. Костомаров, В. С. Іконников, Г. Л. Замятін [4, с. 66, 75; 5, с. 1244—1247; 8, с. 6] розглядали цей твір лише з точки зору точності відображення в ньому історичних фактів. Іконников і Небольсин відзначали суперечливість автора у викладі подій. За Замятіним, літописець — тенденційний.

Істориками ж зроблено і спробу розібратися у жанрі й джерелах «Нового літописця». В. С. Іконников, наприклад, писав, що «...саму пам'ятку не можна назвати літописом у суворому розумінні, це скоріше компіляція, складена з одного разу, до якої увійшли різноманітні матеріали, хоча укладач вживає засоби, властиві літописцям» [5, с. 1245]. С. Ф. Платонов у дослідженні «Древнерусские сказания

и повести о смутном времени XVII века как исторический источник» звернув увагу не лише на жанр «Нового літописця» («Новий літописець» — не є літопис у повному розумінні цього слова. Ця оповідь представляється читачеві не як ряд різночасових записів, зроблених за роками, а досить цілісною розповіддю, складеною, так би мовити, за один присід) [9, с. 316], але й на літературний його бік («нештучний за формою» та ін.), манеру розповіді, щоправда, не дуже заглиблюючись у це питання.

У радянську епоху майже ніяких зрушень у вивченні «Нового літописця» не відбулося, якщо не рахувати праці історика Л. В. Черепніна «Смута» та історіографія XVII ст., у якій розглядаються два питання: ідеологія автора і джерела «Нового літописця». До речі, Л. В. Черепнін, називаючи «Нового літописця» однією з найбільш цікавих літературних пам'яток першої половини XVII ст. [10, с. 81], це положення не пояснює.

Щодо літературознавців, то вони зовсім не приділяли уваги цьому творові. Можна вказати лише на коротке зауваження В. П. Адріанової-Перетц, яке полягає в тому, що «Новий літописець» не відбив пошуків того нового способу розкриття історіографічної теми, що виявляється у авторів, які не зв'язані безпосередньо з урядовим замовленням. Укладачі його задовольнилися відтворенням літературних засобів своїх джерел [1, с. 294].

З нашого погляду, «Новий літописець» може викликати інтерес літературознавця тим, що він відбив так званий «смутий час» і створювався лише кількома роками пізніше цікавих літературних творів, пов'язаних з тим же історичним матеріалом, в якому по-новому зображувалися герої. Виникає питання: що являє собою «Новий літописець» з точки зору зображення людини? На нашу думку, зазначене дає підставу зайнятися вивченням «Нового літописця» саме в цьому відношенні.

Як встановлено, «Новий літописець» з'явився у 1630 р. у колах, близьких до патріарха Філарета. Мета автора — відродити увагу читачів до минулих подій і розкрити ту роль, яку в них відіграли Романови. Політичні погляди автора відбивалися в апології абсолютизму. Теорія самодержавства ґрунтувалася у письменника на ідеї божественної зумовленості, що почала пропагуватися ще в XVI ст. офіційною літературою. Основну причину «Смути» автор «Нового літописця» вбачав у «насильственому» винищенні «благочестивого кореня» — царської династії. Як вказує Л. В. Черепнін, «...згідно з концепцією автора «Нового літописця», криза соціальна стала прямим і безпосереднім результатом кризи династичної» [10, с. 84]. Останнє виявилось в тому, як зображувалися у «Новому літописці» царі — головні дійові особи.

У «Новому літописці» йдеться про чотирьох царів (Федора Іоановича, Бориса, Василя Шуйського і Михайла Романова). Цікаво розглянути принципи створення характерів у «Новому літописці». Досягнення у цьому відношенні інших письменників першої третини XVII ст., а саме: Авраамія Паліцина, Івана Тимофієва і автора «Літописної книги», глибоко досліджені О. А. Державіною, котра в ряді

статей вказує, що в історичних сповідях 20-х років XVII ст. виявляється увага до характеристик зображуваних осіб, до їх індивідуальних людських якостей. Людина (цар, як правило) поєднує в собі і позитивні і негативні риси [7, с. 18, 24]. У цьому виявився вплив нового соціального досвіду на літературу.

Ставлення автора «Нового літописця» до царів (головних дійових осіб) визначається критерієм — чи є та чи інша особа представником «царського кореня», чи пов'язана кровними зв'язками з царською династією, чи вибрана суспільством на престол, не будучи царського походження. До речі відзначимо, таку ж позицію займають автори «Літописної книги», що приписується Катиреву-Ростовському, Іван Тимофіїв і Авраам Паліцин.

Цар Федір Іванович для автора «Нового літописця» — «праведний» государ, останній представник династії Івана Калити (царевич Дмитрій вбитий у малолітстві), а тому він показаний лише в позитивному плані. Ніяких вад, хиб у нього немає: ідеальний государ, «світоточ», «праведний», «щедрий», «набожний», охарактеризований у дусі й стилі «Степенной книги» XVI ст. Це особливо яскраво відбилосся у главі 57 «О преставлении царя Федора», у якій ідеться про плач народу «в Рустей земле, видя над собою такие скорби и беды многи, что последний цвет Рустей земли в очех всех отходящ, видяще царского корени пременение и преставления благочестивого и праведного и милостивого государя своего царя Федора Ивановича всея Руси» [11, с. 49; 14].

З такої ж позиції він характеризує Романових. Михайло Романов — законний, істинний цар. Його вибрав увесь російський народ. «Придоша же изо всех городов и из монастырей к Москве митрополиты и архиепископы и изо всяких чинов всякие люди и начаша избирати государя» [11, с. 129].

Отже, в Російській державі утвердився «благочестивий корінь» і «праведний государ». «Тако благослови Бог и прослави племя и сродство царские, достославного и святого и блаженные памяти государя царя и великого князя Федора Ивановича всея Руси племянника, благоверного и богом избранного и Богом соблюдаемого от всех скорбей царя государя и великого князя Михаила Федоровича, всея Руси самодержца», «...люб всем на Московское государство Михайло Федорович Юрьев» [11, с. 129].

Порівняємо цю характеристику Михайла Романова з характеристикою, що дається в «Сказанні» Авраама Паліцина у тій же ситуації — під час опису обрання на престол царя Романова. Люди «...начаша помышляти о благоверном и богохранимом сем государе, и глаголюще койждо к ближнему своему, яко достойно во истину быти царем и государем всея Руси братаничу блаженнаго и великого государя царя и великого князя Федора Ивановича всея Руси, сыну Федора Никитича Романова, благочестивому и благородному великому государю Михаилу» [17, с. 231—232].

Дослівної текстуальної подібності тут немає, але принципова оцінка особи Михайла Романова однакова. Для обох авторів Михайло істинний цар, законність воцаріння Михайла в обох випадках дово-

диться передусім родинним зв'язком Романових з Федором Івановичем, а по-друге, волею всього народу, що одностайно вибрав його.

Вперше при згадці про цього царя автор «Нового літописця» наводить увесь його титул («государ і великий князь Михайло Федорович, вся Русі самодержець»). Навіть цар Іван IV і його син цар Федір Іванович не характеризувалися цим титулом, хоч їх автор «Нового літописця» вважав законними царями, влада яким нібито надана богом. У «Повісті про житіє царя і великого князя Федора Івановича», написаній у 30-і роки XVII ст., читаємо про Івана IV: «благочестивий цар і великий князь Іван Васильович вся Русії»; про його сина Федора Івановича: «благочестивий цар і великий князь Федір Іванович вся Русії» [16, с. 2—3]. Іов, автор «Житія», характеризує царя Федора Івановича за допомогою урочистого, пишного стилю, що розквітнув у XVI ст. у таких пам'ятках, як «Степенная книга», «Казанская история» («Сей убо благочестивый самодержец праведный досточудный и крепостный царь и великий князь Федор Иванович всея Руси древним бо царем благочестивым равносилен, нынешним же красотам и светлость, будущим же сладчайшая повесть и слухоблагое наслаждения...») [11, с. 2; 14, с. 582, 629; 13, с. 73, 167, 172]. Нічого подібного ми у «Новому літописці» далі не знайдемо, стиль його значно простіший. І все ж таки цар Михайло у «Новому літописці» піднятий на недосяжну висоту. Чин вінчання описаний досить докладно, при цьому підкреслено, що новий цар — всенародний обранець, всі люди виявили радість з приводу його вінчання («Людие же увидеша себе свет, не имяху себе веры, не чаяху такие себе радости») [11, с. 131]. А у розповіді про грабунки й убивства, яким новий цар нібито пробував покласти край, автор робить спробу уславлювати його за допомогою традиційних стилістичних засобів: Михайло Федорович — «милостивий і праведний государ», втілення «богомудросної лагідності і теплої віри до бога» [11, с. 135].

Так само возвеличений Філарет, батько царя Михайла, він незмінно фігурує як істинний патріот Русі, в ньому росіяни знаходять підтримку у важкі дні. Він надихає народ на подвиг, подає приклад стійкості й мужності. Коли мешканці Ростова звернулися до нього (тоді він був митрополитом) з умовлянням піти разом з ними до Ярославля, рятуючись від поляків і зрадників-перяславців, то він відмовився йти за ними, порадивши відстоювати своє місто від ворогів. Він насправді, як пише автор, героїчно боронив честь і свободу міста, бився з ними навіть у церкві. Опис поведінки патріота-героя вимагав від книжника високого стилю. Характеристика митрополита Філарета подана у стилі піднесеному, відповідному до предмета оповіді («Он же государь великий, адамант крепкий и столб непоколебимый...»), далі описується його подвиг [11, с. 83].

Зазначимо, до речі, ростовського митрополита оповідач називає «государем великим», маючи на увазі, очевидно, його майбутнє становище, сан, яким він буде удостоєний, — патріарха Русі. До того ж Філарет — батько майбутнього царя, що також, мабуть, зобов'язувало автора «Нового літописця» наперед називати його государем, незмінно нагороджується хвалебними високими епітетами. Так, гово-

рячи про те, як собор вибрав саме Філарета послом до короля польського, укладач «Нового літописця» називає його «столпом непоколебимым и житием мужем святым» [11, с. 101], а після прийняття сана патріарха Філарет удостоюється титула «великого государя святейшего патріарха Філарета Никитича московского и всея Руси» [11, с. 133].

Дослідники «Нового літописця» неодноразово зазначали, що його автором є людина, близька до Філарета. Це підтверджується ставленням до Філарета і до його сина, що став російським царем. Всі симпатії літописця на їхній стороні. Ось чому ці образи вийшли однолінійними, ідеалізованими.

Інше ставлення виявляється до Бориса Годунова, звичайної, земної людини, колишнього боярина. Укладач «Нового літописця» вважає за можливе для себе говорити про нього як про особу і навіть обговорювати його характер, чого не дозволяв собі при зображенні «богоизбранных» царів.

Боярин Борис посів трон за допомогою, як це підкреслено, ввертів, хитрощів, скориставшись смертю синів Івана IV-го і своїми родинними зв'язками з Федором Івановичем. Будучи братом цариці Ірини, він ще за Федора Івановича втручався в управління країною, піддавав гонінню неугодних йому людей, вказує автор «Нового літописця» [11, с. 37]. За наказом Бориса страчували людей, що не бажали йому підкорятися, і навіть осіб духовного звання (церковну знать) піддавав засланням, ув'язненням. Так він обійшовся з митрополитом Діонісієм та архієпископом Крутицьким Варлаамом [11, с. 37].

Як стверджує автор, Борис Годунов є убивцею царевича Дмитра. Його вчинками керує одна мета — заволодіти царським троном. Він прагнув «самодержавством восхapticь і старейшином хотяху быти в Русском царствии», «...вложи диявол ему в мысль извести праведного своего государя царевича Дмитрия, и помышляше себе: «аще изведу царский корень, и буду сам властелин в Руси» [11, с. 40].

Слід звернути увагу тут на те, як, за допомогою яких художніх засобів створюється характер Бориса. Автор головним чином, як це можна помітити з наведеного прикладу, зосереджується на вчинках, діях, що мотивуються особливими цілями, завданням героя. При цьому книжник робить спробу проникнути у його внутрішній світ, щоб цар Борис виглядав таким, яким він був насправді. Таємні цілі примусили його поводити себе так, щоб він всім здавався хорошим. Трону він домагається завдяки політиці підкупів, умінню показати себе гуманним, щедрим. «Борис же поиде в Смоленск с великим богатством и, идучи, дорогою по градом и по селом поил и кормил, и кто о чем побыет челом, и он всем давал, являясь всему миру добрым» [11, с. 47].

Перебуваючи у поході проти кримського царя, Борис (а в цей час вже патріарх Іов оголосив кандидатуру Бориса на царський престол) [11, с. 50] «...подающе ратным людям и всяким в Серпухове жалование и милость великую» [11, с. 50].

Вчинки, мету дій Бориса автор, як правило, пов'язує з негативними рисами його характеру, вдачі. Діями Бориса головним чином керують властолюбство і заздрісність. Цим пояснюється те, що він

страчує, висилає Романових, близьких родичів покійного царя Федора Івановича [11, с. 53], датського принца Єгана прирікає на смерть тому, що він принц крові, і його може народ посадити на престол після смерті самого Бориса, а не його сина Федора. До зlodіяння мимоволі підбурювали чутки про те, що Єгана «любят всею землею», що бачать в ньому «природженого государского сына» [11, с. 56]. Борис «яростю наполнился и зависти» і вирішив юнака загубити.

Борис нещадний до людей, що стоять на його шляху до трону, але здатний на щирю доброту і гуманність у тих випадках, коли це стосується людей, далеких від політики і справ, що стосуються мирного життя. Спочатку зустріч з Єганом принесла Борисові багато радості. Цар «видел его красоту и разум и дородство и велми ему рад бысть и пировал с ним и полюбил его зело, и восхоте дати за него дочь свою» [11, с. 56]. Він здатний на щирю любов. Щирю турботу виявляє по відношенню до воїнів, лікує хворих («Грех ради прииде под Кромь на ратных людей скорбь велия, мыть. Царь же Борис, то слышав, и от том оскорбися и присла всякоо питья и всякоо зелья, кои пригодны к болезни, и от тово же им учини помощь велию») [11, с. 56].

Коли ж з'явилися розбійники (які бешкетували навіть під Москвою), що кривдили, грабували російський народ, Борис щиро засмутився («прискорбен бысть зело») і скликав боярську раду, щоб вирішити, як краще цих розбійників переловити і знищити. Він посилав велику рать, щоб їх піймали. У голодний рік Борис годував людей «Видя ж царь Борис такое божие прогневание, и повеле делати каменное дело многое, чтобы людем питатися...») [11, с. 55]. Борис, як і належить бути правителю держави, дбає про будівництво міст. За нього були побудовані кам'яні міста Смоленськ [11, с. 54] і Борисів [11, с. 55].

Нове бачення людини виявилось і в тому, як характеризується Василь Шуйський. Як царя Шуйського автор «Нового літописця» не приймає. Він вважає його незаконним царем. Але разом з тим не прагне показувати його лише з негативного боку. В образі Василя Шуйського, відтвореного автором «Нового літописця», є й привабливі риси, що викликають до нього пошану. Йому властиві високе почуття людської гідності, честь, здатність на героїзм, мужність [11, с. 70, 100, 107].

Завдяки тому, що автор «Нового літописця» не просто розповідає про поведінку, а намагається познайомити з мотивами дій зображуваної особи (Бориса, Василя Шуйського), збудниками того чи іншого вчинку, оповідь стає життєвою, правдивою, а людина виступає як характер складний, живий, суперечливий.

У цьому відношенні укладач «Нового літописця» очевидно скористався досвідом своїх найближчих попередників, а саме: Авраамія Паліцина, Івана Тимофієва і автора «Літописної книги», у яких саме таким показаний Борис Годунов, а в «Літописній книзі», у «Временнике» — навіть цар Іван IV [12, с. 11, 12, 13].

В «Літописній книзі» про Івана IV читаємо: «Царь Иван образом нелепым, очи имея серы, нос протягновен и поклпя; возрастом велик баше, сухо тело имея, плещи имея высоки, груди широки, мышцы

толсты; муж чудного разсуждения, в науке книжного научения доволен и многоречив зело, ко ополчению дерзостен и за свое отечество стоятелен. На рабы своя, от бога данныя ему, жестохосерд велми и на пролитие крови и на убиение дерзостен и неумолим; множество народу от мала и до велика при царстве своем погуби, и многие грады своя поплени, и многие святительския чины заточи и смертию немилостивою погуби, и иная многая содея над рабы своими... Той же царь Иван многая благая сотвори, воинство велми любяше и требующая ими от сокровища своего неоскудно подаваше, таков бо бе царь Иван» [15, с. 707].

Укладач «Літописної книги», як бачимо, дав не лише опис характеру Івана IV-го, а й його зовнішності, чим ще більше індивідуалізував особу царя. Автор «Нового літописця» в цьому відношенні не пішов за своїм попередником. Він зосередив увагу лише на характері свого героя.

Огже, аналіз «Нового літописця» дає підстави для таких висновків. У ньому чітко виявляється небезстороннє ставлення до дійових осіб. Носіїв «законної» царської влади він малює ідеальними, без будь-яких недоліків, особливо Михайла Федоровича і його батька патріарха Філарета. Інших царів, обранців суспільства, не царського походження, автор характеризує досить об'єктивно, відзначаючи і позитивне і негативне в їхньому характері і поведінці. У цьому випадку він, очевидно, скористався досягненнями письменників 20-х років XVII ст.

«Особисті якості, характер того чи іншого кандидата на престол, представника церкви або історичного діяча стають предметом обговорення всього народу, і питання про ці особисті якості набувають у деяких випадках державного значення» [2, с. 78; 7, с. 22].

Таким чином, якщо зіставити художній метод автора «Нового літописця» з методом книжників XVI ст., то виявиться, що у порівнянні з ними письменник XVII ст. досяг значно більших результатів, виявивши якісно нове ставлення до зображуваних осіб (створив складні характери), але це йому вдалося зробити завдяки досвіді своїх старших сучасників: Авраамія Палицина, Івана Тимофієва і, можливо, Катирева-Ростовського.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Адрианова-Перетц В. П. Литература 1620—1640-х годов. — В кн.: История русской литературы, в 3-х т., т. 1. М.—Л., АН СССР, 1958.
2. Державина О. А. К вопросу о художественном методе и поэтическом стиле русской исторической повести начала XVII в. — В кн.: Ученые записки Моск. гос. пед. ин-та, т. XVII, вып. 6, 1957.
3. Державина О. А. Историческая повесть первой трети VII в. (Опыт литературного анализа «Летописной книги», приписываемой князю И. К. Катыреву-Ростовскому, «Временника» Ивана Тимофеева и «Сказания Авраамия Палицына»). Автореф. докт. дис. М., 1958.
4. Замятин Г. Л. «Новый летописец» о сношениях между Ярославлем и Новгородом в 1616 году. 1914.
5. Иконников В. С. Опыт русской историографии, т. 2, кн. 2. К., 1908.

6. Костомаров Н. И. Князь Михаил Андреевич Оболенский.— В кн.: «Русский архив», 1873, № 4.
7. Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М.— Л., АН СССР, 1958.
8. Небольсин П. Покорение Сибири. Спб., 1849.
9. Платонов С. Ф. Древнерусские сказания и повести о смутном времени XVII века как исторический источник. Спб., 1913, соч., т. 2.
10. Черепнин Л. В. «Смута» и историография XVII века.— В кн.: «Исторические записки ин-та истории АН СССР», 1945, № 14.
11. «Новый летописец». Полное собрание русских летописей (ПСРЛ), т. XIV, I половина. Спб., 1910.
12. «Временник» Ивана Тимофеева. М.— Л., АН СССР, 1951.
13. «Казанская история». М.— Л., АН СССР, 1954.
14. Книга степенная царского родословия. (ПСРЛ), т. XXI, II половина. Спб., 1913.
15. «Летописная книга», приписываемая князю Катыреву-Ростовскому.— В кн.: Памятники древней русской письменности, относящиеся к смутному времени. Рус. ист. б-ка, т. XIII, изд. 2-е, Спб., 1909.
16. Повесть о честном житии царя и великого князя Федора Ивановича всея Руси. (ПСРЛ), т. XIV, I половина. Спб., 1910.
17. Сказание Авраамия Палицына. М.— Л., АН СССР, 1955.

В. О. ДОРОШЕНКО, канд. філол. наук

ЛІРИКА А. КУЛЯШОВА 30-х — ПОЧАТКУ 40-х РОКІВ
В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

У розвитку українсько-білоруських літературних зв'язків останніх трьох десятиліть важливу роль відіграють переклади на українську мову творів народного поета Білорусії А. Куляшова. Вірші, балади, поеми видатного митця братнього народу неодноразово з 1945 р. друкувалися в українській періодиці, виходили окремими книжками¹.

Підсумковим і найбільш репрезентативним виданням творів А. Куляшова українською мовою є збірка «Вибране», що вийшла в 1970 р. з проникливим вступним словом М. Нагнибіди [8, с. 3—5]. Упорядкована за хронологічним принципом, вона досить повно подає найважливіші для кожного періоду творчості поета вірші, дає змогу скласти чітке уявлення про ідейно-тематичне багатство поезії А. Куляшова, про еволюцію його художнього мислення, жанровостильові шукання. Значну частину збірки займає лірика 30-х — початку 40-х років.

«Вибране» (1970) наочно демонструє як значні здобутки українських перекладачів, так і певні відхилення від оригіналу, розбіжності з ідейно-образною структурою першотворів, зумовлені не лише різним рівнем поетичного хисту перекладачів, але й певними закономірностями українського поетичного перекладу з білоруської мови, деякими усталеними традиціями перекладацької практики.

Як зазначає Е. Мартинова, характерна для стилю поезії А. Куляшова пластичність картин зовнішнього світу, насичених живописними деталями, простота і безпосередність зображальної манери в значній мірі втрачається або ускладнюється в українських перекладах [7, с. 204].

Подібного роду відхилення від стильової системи першотвору особливо часто зустрічаються в перекладах віршів і балад А. Куляшова 30-х — початку 40-х років.

¹ Стилий огляд публікацій творів А. Куляшова в українських перекладах подано в нашому повідомленні «Поезія А. Куляшова в українських перекладах і критиці». — «Тези доповідей і повідомлень другої наукової конференції по вивченню білорусько-українських літературних зв'язків», присвяченої 50-річчю утворення СРСР. Львів, 1972, с. 71—73.

У довоєнному доробку поета одним з кращих є вірш «Бесядь», який носить чітко визначений програмний характер, образно розкриває животворні джерела поезії А. Куляшова. Вірш будується за принципом художнього паралелізму: подається своєрідне зіставлення легенди про створення птахами річок з працею поета, його наполегливими пошуками своєї ріки творчості. В заключній строфі поет говорить про неугасиму спрагу праці, вперте копання власного поетичного річища:

Бо прагай да працы ахоплены часта я,
І сэрца абпалена смагай радка,
Бо жыць не магу,
Як каня няшчасная,
Кропляй дажджу з лесавога лістка [4, с. 149].

Ідейно-тематичний зміст вірша, його інтонаційний і звуковий лад, особливо заключної строфи, добре перекладено А. Малишксом:

Жага ж бо до праці ніколи не гасне ця
І серце обпалює спрага радка,
Бо жити не можу,
Мов каня-нешчасниця,
Краплею дощику в лісі з листка [8, с. 10].

Майстерно передано в перекладі дактилічне римування, звукопис закінчень багатьох рядків: «створаны — у бор яны» — «створені — зморені», «здэкамі — рэкамі» — «криками — ріками», «часта я — няшчасная» — «гасне ця — нешчасниця». Труднощі в трансформації значіннєвих і звукових відтінків римування полягали в тому, що тут дактилічна рима вживається в ямбічному вірші, що приводить до виникнення так званого гіперкаталектичного рядка.

Не зовсім умотивованим є використання емоційно забарвлених іменників «дощику», «озерце», «річкою». Це створює невластиву першотворові пісенно-інтимну інтонацію, звужує авторський задум:

З надзеяй гляджу на крыніцу спатканную,
Хачу, каб яна разлілася ракой... [4, с. 149].

Заміна в перекладі стрижневого слова-образу «криниця» на вужче за значенням, поетичними асоціаціями «озерце» вносить нові відтінки у зміст і емоціональний лад вірша:

Зустріну озерце — кугу пообламую,
Щоб річкою десь розлилося в маю... [8, с. 9].

У 1940 р. А. Куляшов опублікував ще два програмні вірші — «Могильовська хмарка» і «В цілунку завмерли хмарини й земля...». Їх пафос — у ствердженні ідеї нерозривного зв'язку поетичної творчості з народним життям, з рідною землею, у заклику до сміливих творчих дерзань, пошуків.

Можна погодитися з Г. Ігнатенко, яка тлумачить образ могильовської хмарки як художній символ митця, поета, для котрого творчість — вперта праця, неспокійна, окрилена гарячою любов'ю до

людини. На нашу думку, образ могильовської хмарини є водночас художнім втіленням ідеї масштабності поетичного мислення, невтомної снаги творчих дерзань в ім'я високих гуманістичних і патріотичних ідеалів:

Хачу неспокійною хмарай грымець,
Маланками ўвесь апавіты,
Қаб цяжка адразу было зразумець
Ці вокам акінуць, які ты [4, с. 55].

В українських перекладах ці мотиви значно приглушені, звужені. Крім того, допускаються значні відхилення від ритмічно-інтонаційної структури першотвору. Так, Л. Первомайський довільно заміняє в «Могильовській хмарці» назву області «Могильовська» на місто «Могильов», додає поряд з образом вітряків рядки третьої строфи («Нямало яна для тутэйшых людзей зрабіла карыснай работы») [4, с. 52] доповнюються новими образами, змінюється місце «дії» хмаринки:

У небі вона для людей, для пшениць
Немало зробила роботи [8, с. 30].

Калькування лексичних і синтаксичних елементів робить переклад стилістично і ритмічно невикінченим:

Несміло порушуючи тишину,
Над дахом, над садом,
Над домом
Напевно в своєму житті впершину
З веселим проїхала громом [8, с. 30].

Малишків переклад вірша «В цілунку завмерли хмарина й земля» доносить все розмаїття зорових образів, пейзажних деталей, хоч і накидає на першотвір зменшувально-пестливий відтінок. Стилістично нейтральне «хмара», «воблака» передано емоційно забарвленим «хмарина», «хмарка», «туча», «хмарята», крім того, додано зменшувальні слова «дибочки», «озерце».

У передостанній строфі допущено смисловий «зсув»: ідея масштабності, багатогранності творчої індивідуальності поета перетворюється в мотив доступності, зрозумілості праці поета:

Щоб легко людині було зрозуміть
Твій труд, не помітний для ока [8, с. 32].

Думка в оригіналі — протилежна:

Қаб цяжка адразу было зразумець
Ці вокам акінуць, які ты [4, с. 55].

Певні уточнення, логічні і мовно-стильові відхилення в заключних рядках дещо послаблюють патріотичну насагу вірша:

Оригінал:

Переклад:

Спакою не ведаць ні ноччу, ні днём
 І не прыставаць у знямозе,
 Вялікай любові дажджом
 І агнём
 Зямлю цалаваць па дарозе
 [4, с. 55].

Не знати спокою ні ніччю, ні днем
 Ніколи не бути в знемозі,
 Любов'ю своєю, дощем
 І вогнем
 Поля цілувать по дорозі [8, с. 32].

У багатьох перекладах лірики А. Куляшова 30-х років спостерігається тенденція до посилення метафоричності, фольклорно-пісенної образності, тональності. Як правило, вірші поета цього часу сюжетні, розповідного плану, сповнені живописними картинами білоруського сільського побуту. Образи персонажів розкриваються в творах через показ дії, портретної деталі, настроїв, за допомогою елементів прямої мови. Тут багато важить психологічний підтекст, сердечна, нерідко гумористично забарвлена інтонація розповіді.

Ці особливості не завжди враховуються в українських перекладах. Е. Мартинова слушно закидає І. Драчеві за ускладнення, метафоризацію стилю вірша «Ялиник». Перекладач вводить додаткові тропи, порушує еквілібрність рядків, внаслідок чого вірш втрачає «простоту і безпосередність, набирає певної штучної поетичності» [7, с. 194]. Замість — «Здаволены сабой. Імчым між пнеў, між купін» [4, с. 10] — маємо: «І в радості німій йдемо ми в сонці скупані» [8, с. 10].

Нічим не можна виправдати намагання перекладача модернізувати образну систему першотвору, вносити елементи асоціативного мислення. Усміхнено-описове «на мох пасеўшы ў засень, у ельнічку густым» передано: «В дорослому екстазі, оглянувшись навкіл» [8, с. 11].

Подібного роду відхилення спостерігаються в перекладах віршів «Шершні», «Добрий чоловік», «На сотій версті», «Бюро довідок». Українські перекладачі зловживають фольклорно-зменшувальними епітетами, дієслівними формами типу «блиска», «догоджа», «співа», «погляда». Лірико-гумористичні інтонації вірша «На сотій версті» («Яна маладая і я — малады. Размова такая...») перекладаються С. Литвином у пісенно-пестливу тональність: «Вона молоденька і я молодий. Питаю раденько». Грозова хмаринка стає в перекладі «негодонькою», а слова «золоте» і «чуже» — пісенно-фольклорними «золотее» і «чужее». Дослівно перенесені кальки не завжди узгоджуються з нормами літературної мови перекладу: «Щупак упервині під сине небо ліг» [8, с. 28], «Дай страдануть хоч трохи» [8, с. 24].

Історія перекладу знає випадки, коли заміна емоціонально забарвленого одного слова порушує смислову та інтонаційну наповненість усього твору. Щось подібне трапилось з перекладом вірша «Музика». Замість розмовно-усміхненої інтонації («Выходзяць з хат усе (Чого? — каб іх спыталі)» [4, с. 28] Д. Паламарчук вживає просторічно-лайливу:

Юрба роззяв — за ним
 (Чого? — якби спитали).

Несе гармонь Максим⁷—
Його преміювали [8, с. 22].

Адекватний відповідник цим рядкам знайдено М. Ісаковським у російському перекладі: «Из хат спешит народ...» На жаль, досвід російських перекладачів лірики А. Куляшова 30-х років не завжди береться до уваги в українських перекладах.

Отже, в українських перекладах довоєнних віршів А. Куляшова спостерігається тенденція до посилення метафоричної образності, зловживання кальками і зменшено-пестливими епітетами, емоційно наснаженою лексикою.

А. Куляшов належить до тих митців, які перебувають у постійному творчому шуканні, на кожному новому етапі збагачують і оновлюють свою мистецьку палітру. Г.Берьозкін якось дотепно підмітив, що А. Куляшов уміє «зраджувати» самому собі, уміє скидати себе з уже покореної вершини заради покорення нової» [1, с. 219]. Цю властивість ідейно-художньої еволюції поета підкреслює також у передмові до його чотиритомного зібрання творів П. Макаль: «Коли порівнюєш його твори різних років, не можеш не побачити, які вони неповторно відмінні» [6, с. 6].

Ця особливість розвитку поетичного хисту А. Куляшова підтверджується появою якісно нових рис у його поезії років війни. У віршах, баладах, поемах «Стяг бригади» і «Пригоди цимбал» поет відтворив високу героїку, трагедійну гостроту непримиренної боротьби радянського народу проти фашистської навали. Сувора патетика і стрімка ритмічна пульсація цих творів невіддільна від ліричної проникливості, живописного колориту і фольклорної окриленості образів. Високі ідейно-художні достоїнства поезії А. Куляшова воєнних років, її патріотичний пафос і незвичайна сила почуттів уже давно приваблюють широкого читача, критиків, перекладачів.

З часу появи в 1946 р. перших перекладів його творів українською мовою і до сьогоднішнього дня створено по два-три українські варіанти таких творів, як «Балада про чотирьох заложників», «Комсомольський квиток», «Лист із полону», «Стяг бригади». Заміна старих, недосконалих перекладів новими, більш точними зумовлена як прагненням глибше вчитатися в ідейно-образний зміст оригіналу, пізнати його визначальні стильові риси, так і зрослими вимогами до якості перекладаних творів, загальним піднесенням культури поетичного перекладу з близько споріднених мов. Слід зазначити, що активні шукання в цьому напрямку тривали десь до середини 50-х років. Пізніше навіть кращі переклади творів А. Куляшова років війни не зазнавали скільки-небудь суттєвих поліпшень. А редакції двадцятилітньої давності вже не можуть нас у всьому задовольнити.

Існує два українські переклади «Балади про чотирьох заложників». Перший опублікований І. Неходою в 1945 р. На цьому перекладі лежить печать буквалізму, перекладач вніс значні зміни в емоційно-ритмічну структуру балади, доволіно передав стрижневий образ і поняття першотвору. Так, замість «былых сельсаветах» маємо загальне «по селах», поетично-окрилене «мсціўца народны» передано газетно-канцелярським «керівник партизанського краю».

Малишків переклад цієї балади, виконаний до збірки «Вибране» А. Куляшова (1952), з максимальною наближеністю до першотвору передає напружений ритм, гнучку систему римування, елементи прямої мови. І все ж йому шкодить метафорична ускладненість образів, пестливо-пісенна забарвленість лексики. Внаслідок цих змін послаблюється трагедійна гострота, психологічна місткість картин і образів, подекуди зникає прозора живописність деталей.

Щоб донести складний звукопис першотвору, А. Малишко змінює історичне словосполучення «мсціўца народны» (точний переклад — «месник народний») на абстрагований вислів «гроза для ката». Таку зміну в принципі можна вважати вдалою, але повторення в наступному рядку поетичного епітета звучить нарочито: «бригаду грозову» («Аб чырвонай брыгадзе ягонай»).

Тенденція до узагальненості, розмовності простежується в заміні конкретного «пагражаюць Мінаю загадам» на загальне: «люд стращають наказом новим». В оригіналі фашистський наказ адресований не так «людю» і «бригаді», як самому командирові Мінаю, троє малих дітей якого і рідна сестра були взяті ворогами як заложники і розстріляні. Невластиві оригіналу вставні конструкції («а в наказі, — якщо подивитись, — все погрози його бригаді») пом'якшують суворий лад розповіді, уривчасту пульсацію ритму. Не зовсім умотивованими є доповнення новими деталями і складними метафоричними образами окремих картин.

Оригінал:

А не з'явіцца — расстраляны
Будуць заўтра заложнікі —
Дзеці...
У чаканні смяротнага часу
У падвале дзеці Міная [4, с. 80].

Переклад:

А не з'явиться він
В покорі —
Стануть діти його
На страті...
Чорна тиша стоїть над малими,
Сморід, цвіль
Огорта дитину [8, с. 38].

У трагічній кульмінаційній сцені балади перекладач змінив психологічно місткі зорові і живописні образи: «цэліць кат у льяныя галовы» — «цілить кат у голівки хвацько», «на сцяне — заложнікаў цені» — «жде заложників смертна година».

На високому рівні виконав А. Малишко переклад вірша «Лист із полону». Але й тут спостерігається заміна зорових образів слуховими, посилюється метафорична забарвленість. А. Малишко вводить порівняння «сльози — не роси», акцентує алітераційність стилю («ко-си — колеса — відкоси»), навіть створює складний неологізм: «Любий мій! Ми лишаєм Дніпра **грозовий!**» [8, с. 45]. Ближче до стилю оригіналу звучать ці рядки в перекладі П. Дорошка: «Дорогий!.. Ми лишаєм Дніпра береги», «Любий мій!.. Сонце сіло за обрій сумний» [2, с. 150, 151]. У А. Куляшова: «Дарогі!.. Мы мінаєм Дняпра берегі», «Любы мой!.. Развіталася сонца з зямлём» [4, с. 88, 89].

Замість пульсуючого, безвихідно-гіркого «я чорная, чорная, чорная» в перекладі А. Малишка маємо розповідну конструкцію: «в неволі фашистській замучена». Відтінок загальності, абстрагованості накинута і на заключні рядки перекладу:

Ті слова неспроста
Написалися в грізну годину
Ти свого листа
На багнеті неси до Берліна! [8, с. 47].

В оригіналі голосіння — звертання полонянки переростає у заклик, наказ воїнові помститися за знівечену молодість, принести (в перекладі недоконана форма дієслова — «неси») на багнеті відповідь до Берліна, тобто відплатити фашистам за всі кривди і горе народне:

Ліст ад сэрца ўсяго
Паланёная склала дзяўчына,
Ты чытай і адказ на яго
На штыку данясі да Берліна [4, с. 90].

Значно послаблено трагедійний зміст і сувору стриманість у перекладах балади «Комсомольський квіток». М. Зісман вживає невластиві оригіналові експресивні слова «слівцем», «юрба», кострубаті словосполучення («не висловлюєш згоду» замість адекватного «не згоден»), вкладає в уста героя балади відсутню в оригіналі альтруїстичну сентенцію: «і життя не любіше» [5, с. 57].

Переклад цього твору, здійснений П. Усенком, надто перевантажений складними синтаксичними конструкціями, вставними зворотами («юнака не схиливши», «і, насміхаючись над катами, став коло хати»), в ньому замінено місце дії: юнака вороги ведуть «босим ... по степу крижанім» [2, с. 145]. Як наслідок відхилень — стилістична кострубатість, послаблення трагедійної гостроти, суворості розповіді.

Майже у цілковитій згоді з образним ладом першотвору перекладає А. Малишко цю баладу. Йому пощастило донести все багатство ідейно-художнього змісту, героїко-трагедійне звучання твору. І лише в поодиноких випадках перекладач невдало вживає розмовно-просторічні та зменшені слова: «дакурыў папяросу» — «докуривши чинчином», «книжечка», «хлопчина».

Інколи незначні відхилення від смислової і стильової домінанти оригіналу знижують реалістичну правдивість зображуваного, історичну точність образів. Переклад А. Малишка вірша «Берізка» міг би стати зразковим, якби було збережено один епітет — «зрібна». Перекладач переносить кальку з білоруського тексту — діалектичне слово «кошуля», хоча опускає розмовний епітет «зрібна»: образ берізки «у зрębнай кашулі» трансформувався на образ берізки «у срібній кошулі». Текст набув відтінку поетичної красивості, оригінальності і реалістична точність образу в значній мірі втрачена, послаблена.

Смислові та інтонаційні відхилення часто трапляються також у перекладеному І. Неходою вірші «Над братською могилою». Трагедійне звучання твору, його суворі патетика руйнуються в багатьох строфах зменшено-пестливими словами, на зразок: «голівку», «сирітці — дитині», «землиці», «жменьку». Невдалим є переклад словосполучення «варожай кривей» здрібнілим — «крівця ворогів».

З усіх творів А. Куляшова років війни найкраще перекладено на українську мову вірш «Мати (Народна балада)». А. Малишко досягає автентичності у віддачі всіх смислових і стильових особливостей, інтонаційного багатства оригіналу.

Стислий огляд українських перекладів лірики А. Куляшова 30-х — початку 40-х років показує, що в більшості випадків досить точно передаються ідейно-художній зміст першотворів, їх стильові особливості і ритміка. На високому рівні виконано більшість перекладів А. Малишка. Розбіжності з першотвором, як правило, йдуть по лінії метафоризації стилю, посилення питомої ваги емоційно забарвленої лексики, зокрема зменшувально-пестливих слів, розмовно-просторічних елементів. Все це приглушує живописний колорит, зорові образи оригіналу, пом'якшує героїко-трагедійне звучання творів, їх сувору патетику, збіднює психологічну місткість, ліричну проникливість картин і образів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берёзкин Г. Бесядь впадает в океан. — «Новый мир», 1964, № 4.
2. Білоруська радянська поезія. Антологія. К., Держлітвидав УРСР, 1948. 295 с.
3. Ігнатенко Г. Поезія Аркадзя Куляшова. К., «Рад. письменник», 1962. 166 с.
4. Куляшоў А. Збор твораў у чатырох тамах. Т. 2, Мінск, «Беларусь», 1966. 376 с.
5. Куляшов А. Комсомольський квиток. Переклад М. Зісмана. — «Дніпро», 1947, № 9.
6. Макаль П. Слова ў паходзе. — В кн.: Куляшоў А. Збор твораў у чатырох тамах. Т. 1. Мінск, «Беларусь», 1966. 380 с.
7. Мартынава Э. М. Беларуская — ўкраінскі паэтычны ўзаемапереклад. Мінск, «Навука і тэхніка», 1973. 207 с.
8. Нагнибіда М. Поезія Аркадзя Куляшова. — У кн.: Аркадзь Куляшов. Вибране. Вірші й поеми. Пер. з білорус. К., «Дніпро», 1970. 247 с.

Ф. Й. ЛУЦЬКА, канд. філол. наук

ПРО ФОРМИ СПІВРОБІТНИЦТВА ПОЕТА-ПЕРЕКЛАДАЧА ІЗ ВЧЕНИМИ-ФІЛОЛОГАМИ

(З досвіду роботи О. О. Фета над перекладами римської поезії)

Якщо оригінальна поетична творчість О. О. Фета досліджена досить ґрунтовно, то його перекладацька діяльність при всьому її величезному обсязі вивчена ще недостатньо і дещо однобічно, особливо в тій її частині, яку складають переклади творів римської поезії¹.

¹ Цьому питанню були присвячені окремі статті сучасників Фета — критиків і літературознавців ХІХ століття [див.: М. Е. Петропавловский. Римские поэты в переводе А. Фета. — «Филологич. записки», 1886, выпуск IV, с. 7 і далі; С. Шестаков. Оды Горация в переводе г. Фета. — «Русский вестник», 1856, т. I, кн. I, с. 562—578; С. Шестаков. Еще несколько слов о русском переводе Горациевых од. ibidem, 1856, т. VI, кн. 2, с. 620—646

А між тим Фет займався перекладами римських поетів досить систематично, починаючи з шкільної лави і до останніх років свого життя. Ним перекладені всі твори Горация, за що він був удостоєний Пушкінської премії Академії Наук¹, «Енеїда» Вергілія, сатири Ювенала і Персія, вірші Катулла, елегії Тібулла і Проперція, «Метаморфози», «Героїди» і «Трістії» Овідія, епіграми Марціала і комедія Плавта «Скарб» («Aulularia»).

Особливо продуктивним у цьому відношенні був останній період життя і творчості поета, коли майже щороку з'являлися нові його переклади з римської класики. Якщо переклади з Горация Фет здійснював самостійно, то, працюючи над всіма пізнішими перекладами, він постійно контактувався з філологами-класиками, а також з іншими знавцями і шанувальниками античної поезії.

У середині минулого сторіччя М. О. Добролюбов писав про те, що перекладач творів світової класики повинен бути не тільки поетом, а ще й ученим [2, с. 453—454]. Подібну ж думку щодо перекладу творів античної літератури висловлює радянський літературознавець, спеціаліст в галузі теорії перекладу і віршування М. Л. Гаспаров: «Переклад античного автора... завжди являє собою наукову працю» [3, с. 4].

Перекладач античної літератури мусить спиратися на солідний науковий апарат, знати всі видання даного автора, різночитання, коментарі, словники, переклади на інші мови і, перш за все, досконало знати мову, з якої перекладає, відчувати всі її тонкощі і нюанси.

Тому цілком природно, що Фет, не буди фахівцем-класиком, не міг цілком покладатися на власні сили, перекладаючи видатні твори римської поезії, і користувався допомогою і консультаціями вчених-філологів.

Першим за часом помічником Фета був професор Казанського університету, філолог-класик Д. І. Нагуєвський. В архіві поета збереглися листи останнього, датовані 1887—88 рр., коли Фет працював над перекладом «Енеїди» Вергілія. Вони значно доповнюють відомості про участь Нагуєвського в роботі Фета: він написав вступ до «Енеїди», склав коментарі, допомагав перекладачеві у розумінні деяких важких місць латинського тексту. Все це було відзначено Фетом у передмові до перекладу «Енеїди». Однак, разом з тим, з листів Нагуєвського, як і з листів інших кореспондентів Фета, стає зрозумілим, що Фет надто легковажно обрав собі консультанта, не познайомившись з ним як слід заздалегідь: казанський філолог, на думку більшості його колег, не відзначався високими моральними якостями²

А. В. Олсуфьев. Ювенал в переводе г. Фета. СПб., 1886; Рецензія М. Г. Чернишевського на «Оди» Горация в перекладі Фета: Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1948, с. 507—509]. Радянськими дослідниками перекладацька діяльність Фета детально не вивчалася.

¹ Сам Фет вказував на те, що ідею перекладу всіх творів Горация підказав йому І. С. Тургенев [див.: А. А. Фет. Мои воспоминания. М., 1890, с. 387].
² Так, професор В. І. Модестов, автор відомого підручника з історії римської літератури, в газеті «Новости» від 25.1 1888 р. звинуватив Нагуєвського у плагіаті, доводячи, що підписаний Нагуєвським вступ до перекладу «Енеїди» повністю запозичено з його, Модестова, курсу лекцій.

і до того ж був цілком позбавлений естетичного чуття. Тому не зовсім безпідставними були твердження сучасників Фета про те, що в цілому ряді прикрих прозаїзмів і незграбностей його перекладу «Енеїди» винен не перекладач, а його консультант.

Протягом певного часу О. О. Фет тісно спілкувався також з київським професором-класиком Ю. А. Кулаковським, який неодноразово приїздив до Фета і листувався з ним. Не без його впливу поетові спало на думку перекласти комедію Плавта «Aulularia». Для полегшення цієї роботи Кулаковський прислав Фету французьке видання комедій Плавта.

Однак, безперечно, перше місце серед помічників Фета займає професор Московського університету Ф. Є. Корш, видатний російський учений-класик, літературознавець і лінгвіст-поліглот. Корш і сам був талановитим поетом і перекладачем: він перекладав Катулла на російську мову, а російських поетів — Пушкіна, Лермонтова та інших — на латинську, займався перекладами з угорської мови, писав вірші латинською і перською мовою і на всіх діалектах давньогрецької.

Листи Ф. Є. Корша, адресовані Фету, що збереглися в архіві поета і були опубліковані в 1928 р. Н. М. Мендельсоном [5], містять дуже цікавий і цінний фактичний матеріал, який допомагає з'ясувати форми творчих контактів і співробітництва поета-перекладача з фахівцем-філологом. Листи відносяться до 1883—1890 рр., тобто до періоду найінтенсивнішої роботи Фета над перекладами римських авторів. Написані вони переважно віршами і містять, поруч із серйозними зауваженнями і науковими довідками, багато тонкого гумору, а іноді й гострої сатири, спрямованої проти порядків тогочасної російської дійсності.

У своїх листах Корш всіляко заохочує Фета до роботи над перекладами: надсилає йому коментарі до римських поетів, довідники та німецькі переклади, радить, якими виданнями краще користуватися як найбільш авторитетними, підказує, яких авторів слід перекласти у першу чергу. Так, в листі від 27.XI—84 р.¹ Корш вибачається, що не зміг особисто прийти до Фета через хворобу і тому надсилає поштою деякі довідки, які стануть йому в пригоді під час роботи над перекладами з Тібулла:

Как же мне быть? Хотя прискорбно, а должен я дома остаться И о Тибулле тебе справки по почте послать.

Знай же, что очень удобно Тибулла Fabricius издал:

Все у него ты найдешь, в чем тебе будет нужда.

А переводы... увы. ... Их названья в гексаметры втиснуть

Сам Аполлон бы не мог: зри примечанье внизу².

Есть и другие, но эти — новейшие. Верен быть должен

Тейфель: он латинист, да и по имени чорт.

¹ Листи Ф. Є. Корша тут і далі подаю ться за матеріалами з архіву Фета, вміщеними у вказаній вище статті Н. М. Мендельсона.

² У примітці до листа зазначені прізвища авторів і вихідні дані трьох рекомєнтованих Коршем німецьких видань Тібулла.

В дистихах эти, а в ямбах — то Фрелиха, в Гамбурге вышел
В тысяча он восемьсот шестидесятом году¹.

Подібні ж поради і довідки, які мають полегшити роботу Фета над перекладами Проперція, вміщені і в іншому листі Корша (лист від 2/I—87 р.):

А чтоб не тратить даром сил
Ввиду пригорков и колдобин,—
Там путь, что Мюллер проложил,
Вам будет, кажется, удобен.
Но Мюллерам ведь счета нет:
Я разумею Луциана;
Им был Проперций издан в свет
В Collectio Teubneriana².

В тому ж листі Корш бажає поету успіхів у його безкорисній, самовідданій перекладацькій роботі і обіцяє допомагати йому і надалі своїми знаннями:

Того, кто с Музами на ты,
Кто ценит лавр, а не сестерций;
Во храме древней красоты
Да руководит сам Проперций!

Итак, равняйся, эскадрон!
Трубач, играй сигнал к походу!
И да ведет нас Аполлон
На славу русскому народу!
Чтоб мне в бессмертии пай
Остались, несмотря на нервы,
Познания скромные мои
Считает прошу я за резервы.

До речі, сама ідея перекласти римських елегіків — Тібулла і Проперція, а також вірші Катулла, була підказана Фету Коршем після того, як цензура нещадно розправилася з фетівським перекладом сатир Ювенала.

У листі до Фета від 29.XI 1884 р. Корш писав:

Но в чем же дела суть? Ужели Ювенала
Цензура ярая так сильно окорнала?
О если бы был жив покойный Ювенал,
Он верно бы еще сатиру написал
На эту пошлую и чопорную дуру,
Просвирню старую, Российскую цензуру.

¹ Корш навмисно написав цього листа елегійним дистихом, тобто розміром елегій Тібулла, який Фет зберігає у своєму перекладі.

² Луціан (Лукіан) Мюллер — відомий коментатор римських поетів. Collectio Teubneriana — Тейбнерівське видавництво у Німеччині, яке приділяло велику увагу виданню коментованих творів античних авторів.

Что делать тут? Терпи. Будь мужем до конца,
Хоть превращается сам Ювенал в скопца.
Так принимайся же скорее за Тибулла,
И за Проперция, потом и за Катулла.

Фет добре розумів, що ніхто інший не зможе з таким досконалим знанням справи і з таким тонким поетичним чуттям оцінити його переклади з римської лірики, як Корш, який сам перекладав Катулла і дуже любив поетів-елегіків. Тому свій вступ до «Вінків» Тібулла, який він присвятив Ф. Є. Коршу, Фет починає такими словами:

Взглянув на ширь долины злачной,
Никто не ценит так, как ты,
Всей этой прелести прозрачной,
Всей этой легкой простоты.

Ф. Є. Корш допомагав Фету також у складанні коментарів до його перекладів, вміщував у листах тлумачення римських реалій, відомості з римської історії та міфології, з версифікації і, зокрема, метрики.

Однак, звичайно, не всі види співробітництва Фета з Коршем зафіксовані в листах. У них часто відбувалися також особисті зустрічі з тривалими бесідами, особливо взимку, коли обидва жили в Москві, про що свідчить учень Ф. Є. Корша філолог-класик А. А. Грушка у спогадах про свого вчителя¹. Інколи ж, як видно з листів Корша, він приїздив до Фета у Воробйовку. Під час таких зустрічей друзі засиджувалися часто до пізньої ночі, дискутуючи ті чи інші теоретичні проблеми, які виникали в процесі перекладницької практики.

Велику увагу Фет приділяв питанню відтворення римської квантитативної метрики російськими віршовими формами. І тут він не обійшовся без роз'яснень і певного впливу свого вченого друга, якого завжди цікавили проблеми віршування і який згодом видав велику працю, присвячену російському народному віршу [4].

Як відомо, Фет рішуче виступав проти перекладу поезії прозою. Про це він писав ще у передмові до свого перекладу «Енеїди». Там же він висловив думку про те, що перекладачеві слід відмовитися від тих античних віршових розмірів, які вітчизняна поезія неспроможна відтворити (зокрема, від λογαεδιχних), оскільки вони сприймаються російським читачем як щось незвичне і штучне. Порятунку в цих випадках слід шукати, на думку Фета, у римі, яка ніби компенсує неадекватність в передачі античних метрів, оживляючи вірш і надаючи йому руху, якого інакше він був би позбавлений у перекладі. Однак для гекзаметра і елегійного дистиха Фет робить виняток і зберігає їх у своїх перекладах, оскільки ці останні набули права громадянства ще з часів Гнедича, Пушкіна, Дельвіга і стали вже традиційними в російській поезії. Що ж до Корша, то він повністю відмовляється від відтворення античної метрики і йде ще далі по

¹ Грушка А. А. Ф. Є. Корш. Додаток до 1-ї частини звіту Московського університету за 1915 рік, с. 24.

шляху наближення перекладів римської поезії до російського читача. Навіть елегійні дистихи у своїх перекладах з Катулла він заміняє віршовими формами, властивими російській ліричній поезії: римованими ямбами, амфібрахіями, анапестами (так перекладені Коршем вірші Катулла LI, LXXXV та інші, які Фет передає елегійним дистихом). Таким чином, переклади Корша з Катулла — це ніби змагання з Фетом, своєрідна прикладна поетична полеміка.

В цілому ж, у питанні про відтворення античного першотвору засобами російської поезії Фет був, як відомо, прихильником методу буквального перекладу. Він передає текст оригіналу майже дослівно, намагаючись зберегти стиль, образи, інтонаційний рух вірша, кількість рядків, часто навіть латинський порядок слів. За це його цілком справедливо критикували і критикують тепер [1, с. 189; 6, с. 47, 53—54, 56; 7, с. 507—509]. Це прагнення Фета до скрупульозної точності перекладу, що межує інколи з калькуванням, виявлялось також у тім, що, видаючи перші свої переклади, він поруч із російським вміщував латинський текст і навіть наводив контрверзи у тлумаченні тексту оригіналу. І тільки після перекладу «Метаморфоз» Овідія (в 1883 р.) він відмовляється від такого ретельного наукового оформлення своїх перекладів, зробивши їх більш доступними для масового читача.

У свій час М. Г. Чернишевський, одразу після виходу у світ перших перекладів Фета з Горація (1856 р.), віддаючи належне його праці, відзначав, однак, що ці переклади «створені не для більшості, а тільки для вибраних читачів [7, с. 507—509].

Позиція Чернишевського в цьому питанні була цілком закономірною і послідовною. Адже представники російської революційно-демократичної критики 60-х рр. XIX століття, як пропагандисти і носії соціального прогресу, освіченості і культури, дбали передусім про те, щоб наблизити перекладні твори до широких читацьких мас. І Чернишевський, підходячи до перекладних творів, як і до оригінальних, в першу чергу з точки зору їх соціальної функції, досить різко критикував позиції Фета як представника антидемократичного напрямку в літературі, як прихильника «чистого» мистецтва, мистецтва для вибраних, цінителя передусім поетичної форми. Однак, як уже було зазначено вище, пізніше Фет відмовився від деяких своїх початкових принципів і настанов. Мабуть, і в цьому відношенні на нього вплинули прогресивні демократичні погляди Корша, який всіляко прагнув наблизити свої переклади із східної та античної поезії до рядового російського читача.

Отже, контакти О. О. Фета — перекладача античної поезії — з філологами-класиками, і передусім з таким ерудитом, поетично обдарованою і прогресивною людиною, як Ф. Є. Корш, дали позитивні наслідки у його перекладацькій діяльності: вони визначили вибір поетів для перекладу, зумовили ідейне і художнє трактування їх творів, використання більш-менш еквівалентних (адекватних) віршових форм у перекладі, забезпечили перекладача надійним науковим апаратом, без якого взагалі неможливі переклади творів античної літератури. Під час бесід Фета (усних і письмових) із знавцями ан-

тичної літератури формувалися його художньо-естетичні погляди, принципи і методи художнього перекладу. І, нарешті, ці контакти сприяли демократизації його перекладацької діяльності, про що свідчать факти звернення Фета-перекладача до сатир Ювенала, до політичних епіграм Катулла, до народної комедії Плавта, тобто до таких тем і мотивів, які не були властиві його оригінальній творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Избр. соч. в 2-х т. Т. II. М., 1955, с. 189.
2. Добролюбов Н. А. Полное собрание сочинений. Т. V. М., Гослитиздат, 1941, с. 453—454.
3. Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. М., «Наука», 1971, с. 4.
4. Корш Ф. Е. О русском народном стихосложении. — В кн.: «Сборник отд. русск. языка и словесности Акад. Наук», 67 (1901), № 8, с. 1—121.
5. Менделъсон Н. М. Письма Ф. Е. Корша к А. А. Фету. Публичная б-ка СССР им. В. И. Ленина. Сборник I. М., 1928, с. 35—52.
6. Морева Н. О переводе латинских стихов. — «Тетради переводчика», 1966, с. 47—56.
7. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений, Т. IV. М., 1948, с. 507—509.

О. Д. ПАНЧЕНКО

САТИРИЧНІ ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА У ПЕРЕКЛАДІ А. КУРЕЛЛИ

Серед поезій Т. Шевченка, перекладених відомим німецьким літератором А. Куреллою, значний інтерес викликають переклади сатиричних поезій «Во Іудеї во дні они», «Умре муж велій в власниці», «І Архімед і Галілей», бо вони створені А. Куреллою вперше, тобто їх до нього ніхто на німецьку мову не перекладав. Отже, аналіз цих перекладів уможливив визначити їхню якість як цілком оригінальних, позбавлених будь-яких впливів чи запозичень.

«Во Іудеї, во дні они»

Архітектоніку, строфіку, обсяг поезії, послідовність змісту і композицію перекладач відтворив точно.

Лексику Курелла передавав на рівні слів і словосполучень. 109 значущих слів оригіналу він переклав 122 словами. На рівні слів значущих точно відтворено 43 слова (38,0%) оригіналу 43 словами (31,5%) перекладу: «старцеві» — «ein Bettelmann», «гіршого» — «schlimmen», «царству» — «Reiche» і т. д., на рівні словосполучень — десять словосполучень (одинадцять значущих слів (10%) і дев'ять службових слів (4,5%)) десятьма словосполученнями (дванадцять значущих слів (10%) і чотири службових слова (2%): «в пшениці» — «im Weizen», «був підпийий» — «war bezechet», «у вертепі» — «in einer Höhle» і под., на рівні значуще слово — словосполученням із значущих і службових слів перекладено шість слів (5,4%) першотвору вісьмома значущими словами (6,4%) і чотирма службовими (2%): «кишенею» — «in der Tasche», «царю» — «o Zar» та ін. Адекватно передано на рівні слів і словосполучень вісімнадцять значущих (17,2%) і шість служ-

бових слів (3%) оригіналу вісімнадцятьма значущими (15,0%) і дев'ятьма службовими словами (4,5%) перекладу. Решту слів перекладач відтворив так: різною мірою інтерпретував на рівні слів і словосполучень десять слів значущих (9%) і п'ять службових (2,5%) тринадцятьма значущими словами (11,0%) і дев'ятьма службовими (4,5%); посилено інтерпретовано три значущих слова першотвору (3%) чотирма значущими словами (3,3%) і одним службовим словом (0,5%); «ліктори» — «Scharen von Liktoeren», «плем'я Давидове» — «Davidsvolk» та ін., послаблено інтерпретовано чотири значущих (3,6%) і два службових слова (1%) шістьма значущими (5%) і трьома службовими словами (1,5%) лексики: «самодержавний» — «ein mächtiger und grober», «в оздобі» — «bestickt mit goldnen Zwirn» і т. д. Ужив перекладач одну адекватну заміну — (1%) лексики українського тексту «біжить» — «kommt», вісім неадекватних замін — (7,3%) значущої лексики першотвору (7,3%); лексики німецького твору (9 слів значущих): «паскудилися» — «standen», «стояли» — «hatte» та ін. Курелла не відтворив п'яти значущих слів оригіналу (4,5%), які важливі для характеристики царя Ірода та лібералів: «п'яний», «з помела» і под. Але від цього переклад майже нічого не втратив, бо Курелла увів від себе вісім значущих лексичних одиниць (6,5%), які компенсують непередане: «Banden Strolche», «einst», «eben» та ін. Таким чином, переклад лексики Шевченківського твору слід вважати в цілому адекватним.

Фразеологізми. У поезії вжито шість фразеологічних виразів, які Курелла відтворив на різні способи. Так, ним точно перекладений фразеологізм «одав приказ» — «gab den Befehl», адекватно — «на те на се» — «mit Dran und Drun», «так що ж» — «gut, gut», «та й годі» — «und das ist alles». Інтерпретацією передав він Шевченкове «сина привела» — «hatte das Leben einem Kind geschenkt», посилено інтерпретував фразеологізм «так і так» — «s ist wie verheht».

Образи поезії. У вірші, написаному на основі євангельської легенди про царя Ірода, створено сатиричні образи російського царя Олександра II, представників дворянсько-поміщицького класу. У перекладі образ Олександра II влучно передано з допомогою епітета «trunken», як образ «Säufer-Zaren». У рядках, де йдеться про винищення Іродом немовлят, Шевченко робив натяк на внутрішню політику, репресії царського уряду проти революційної молоді: «Зотні, поки не піднялось», «По всьому царству постинать Малих дітей». Реакційна політика російського самодержавства добре викрита у німецькому тексті: «Schlag es entzwei, eh sich's erhebt!», «Im ganzen Reiche hingemacht Die kleinen Kinder!»

У кінцевих рядках вірша поет з неприкритою сатирою обрушується на дворянсько-поміщицький клас, бичує з гіркою насмішкою лакейство лібералів і всіх «вірнопідданих» перед п'яним царем-владикою. Перекладач з великою майстерністю передав ці сатиричні образи, які адекватні оригіналові. Отже, образи поезії відтворені у німецькому тексті адекватно.

У кількісному відтворенні самостійних частин мови переклад адекватний оригіналові. Значно більше ужив Курелла службових слів,

які, проте, не знижують якості перекладу. Таким чином, морфологічна будова оригіналу і перекладу тотожні.

Синтаксичну будову Шевченкової поезії передано адекватно.

Тропи і фігури поезії. З 14 епітетів Курелла відтворив 10, не відтворивши чотирьох епітетів: «п'яний», «малих», «великий», «п'яного».

У поезії п'ять анафор (рядки 1—2, 8—9, 34—35, 36—37, 38—39), з котрих Курелла, на жаль, не відтворив жодної. Але він увів у переклад від себе п'ять анафор (рядки 7—8, 9—10, 12—13, 22—23, 43—44), які компенсують невідтворене. З трьох еліпсів (рядки 8, 11, 42) Курелла відтворив один (рядок 11), адекватно передав він умовчання (рядок 20). Отже, тропи і фігури поезії переклада й оригіналу тотожні. Порівняння «Неначе старцеві» відтворено адекватно: «als sei's ein Bettelmann». Іронію оригіналу добре передано шляхом адекватного перекладу відповідної лексики. З 7 метафор Курелла адекватно відтворив 5, не відтворив одну — «плем'я зійшло», послаблено передав метафору «сміття з помела Їго величества» — «Kehricht bestenfalls für Majestät». Алергоричні образи твору перекладач відтворив адекватно. Єдине риторичне запитання «Та де ж нам тую матір взяти?» Курелла не відтворив. Добре передав він риторичне звертання «Спаси ти нас, младенче праведний, великий, Од п'яного царя-владики» — «Rette unsre Seele, Schütz, hehres Kind, in deiner Güte Unsvordes Säufer—Zaren Wüten!»

Розмір. Поезію написано чотиристопним ямбом, який перекладач передав в основному точно, допустившись незначних відхилень — рядки 2, 11, 13, 15, 26, 30, 32, 41, 43 мають хореїчний початок.

Ритмомелодику поезії Курелла відтворив адекватно, оскільки адекватно передані синтаксична будова і розмір оригіналу в перекладі.

Рими оригіналу — прості, кінцеві, жіночі в рядках дев'ятискладових і чоловічі в рядках восьмискладових — перекладач відтворив адекватно. Внутрішню риму (рядки 11, 22, 24) Курелла не передав, але ужив свою внутрішню риму у 2, 3, 27 рядках. Римування в оригіналі вільне, так само вільне воно і в перекладі.

Звукописні (о, р, с, л), вжиті поетом у 1—3, 7, 10, 20, 40, 42 рядках, Курелла передав частково, уживши звукові повтори (е, з, r), у 1—3, 10, 20, 42 рядках.

Ідейно-тематично переклад точно відповідає оригіналові. Таким чином, Шевченкову сатиру Курелла подав німецькому читачеві у цілком адекватному перекладі. Цей переклад є повноцінною німецькою поезією.

Частини мови	Оригінал	Переклад
іменники	60 — 30,9%	67 — 31%
прикметники	16 — 8,3%	18 — 6,0%
дієслова	27 — 14,0%	30 — 14,0%
прислівники	9 — 4,6%	12 — 5,6%
інші частини мови	82 — 42,2%	94 — 43,4%

«Умре муж велій в власяниці»

Архітектоніку, строфіку, обсяг поезії, її композицію, послідовність змісту у перекладі передано точно.

Лексику поезії Курелла відтворив на рівні слів і словосполучень. 28 значущих слів першотвору він передав 29 словами в перекладі. Причому точно на рівні значущих слів він переклав десять слів (35,7%) десятьма німецькими відповідниками (31,2%): «умре» — «starb», «вдовиці» — «Witwen», «восплач» — «beweine» та ін. Три значущих слова (11%) передано трьома словосполученнями (5 значущих слів і 1 службове слово) (17,2%): «воутріє» — «beim Frührotscheine», «восплач» — «sollst weinen», «плач» — «sollt weinen». Інтерпретацію відтворив Курелла три словосполучення (14,3%) (4 значущих і 3 службових слова): «на тяжкий глас» — «im Baßton», «в власяниці» — «im härnen Kleid» і под. Буквально перекладено два значущих слова (7,1%) поезії двома значущими словами (6,8%): «Русская Беседа» — «der Russischen Gespräche». Ужив перекладач одну послаблену інтерпретацію: «не плачте» — «zügelt euer Leid» (3,5%—3,5%), одну посилену інтерпретацію: «любитель» — «Hort» (3,5%—3,5%) і одну заміну: «ревнитель» «Port» (3,5%—3,5%). Двох значущих слів (7,1%) («сироти», «отечества»), які важливі для тексту поезії, і 5 службових слів («і», «не», «о» і т. д.) (11,1%) Курелла не відтворив, але він увів свої значущі слова (10,5%) «letzter», «verbinden» та ін. Отже, лексика оригіналу і перекладу не тотожні.

Образи поезії. Сатиричною поезією «Умре муж велій в власяниці» Шевченко відгукнувся на смерть митрополита санкт-петербурзького і ладозького Григорія, реакціонера і мракобіса. Перекладач адекватно відтворив цей сатиричний образ. Так як і Шевченко, Курелла, характеризуючи образ Григорія, підбирає слова високого стилю «ein Grober» і поруч заземлено знижене «Im härnen Kleid». Вістря Шевченкової сатири спрямоване насамперед проти реакціонера В. Аскоченського, редактора обскурантського журналу-тижневика «Домашняя беседа». Ставлення Шевченка і Курелли до цього образу адекватне, як і відтворення його в перекладі. Об'єктом сатири є й О. Хомяков, один із вождів і теоретиків слов'янофільства. Перекладач передав образ Хомякова з деякою втратою художніх особливостей оригіналу.

Висміяно у вірші орган слов'янофілів «Русскую беседу». Цей різко

сатиричний образ знайшов у німецькому тексті послаблене вираження. Отже, образи поезії в цілому відтворені з послабленням.

Синтаксичну будову поезії відтворено адекватно.

Тропи і фігури. У 1, 2, 6 і 9 рядках поезії Шевченка вжито інверсію з тим, щоб підкреслити найбільш значу-

**Морфологічну будову А. Курелла
передав адекватно:**

Частини мови	Оригінал	Переклад
іменники	16 — 38,1%	15 — 33,3%
прикметники	4 — 9,5%	3 — 7%
дієслова	7 — 16,7%	11 — 24,4%
прислівники	1 — 2,4%	1 — 2%
інші частини мови	14 — 33,3%	15 — 33,3%

щі слова «умре», «не плачте», «о юбкоборцеві», «во глас єдиний». У перекладі ця поетична фігура, правда, з деякими змінами збережена у 2, 7 і 8 рядках. З трьох Шевченкових епітетів Курелла передав один — «einstimmig». Широко представлено у поезії звернення — 2, 3, 5, 8 рядки. У перекладі воно знайшло своє адекватне вираження. Іронія, з якою український поет говорить про тих, кому адресовано цей «плач», вжита у 1, 5—8 рядках. У перекладі вона відтворена у 1, 5—7 рядках; метонімія, вжита у 8 рядку твору, адекватно передана Куреллою — «der Russishen Gespräche». Єдина метафора «грехи» передана у перекладі точно — «Sünden». 5 разів вжито у поезії різні варіанти слова «плакати» з метою виділити і підкреслити окремі місця в тексті, привернути до них увагу. У перекладі цей словоповтор вжито 4 рази. Отже, тропи і фігури поезії перекладач відтворив з послабленням.

Розмір поезії — чотиристопний ямб — передано точно.

Ритмомелодика поезії Курелла відтворив адекватно, оскільки адекватно передані синтаксична будова і точно розмір оригіналу.

Рими. 5 простих, кінцевих і 1 внутрішню риму передано точно.

Римування поезії відтворено у німецькому тексті точно.

Звукописне «л», 11 разів використане поетом у творі з метою змалювання плачу над померлим митрополитом, перекладач адекватно замінив дифтонгом «еі», що служить тій же меті.

Ідейно-тематично переклад тотожний з оригіналом. Аналіз цього твору приводить до висновку, що переклад не є адекватним оригіналові, хоча деякі його елементи подано добре. Як самостійний твір німецькою мовою даний переклад не є повноцінною поезією.

«І Архімед і Галілей»

Архітектоніку, строфіку, обсяг поезії, її композицію, послідовність змісту передано точно.

Лексику поезії Курелла відтворив на рівні слів, меншою мірою словосполучень. 39 значущих слів оригіналу він передав 42 словами в перекладі. Точно передано 29 слів (74,4% значущої лексики оригіналу) 31 словом (73,8% відповідної лексики перекладу), на рівні слів точно відтворено 23 лексичні одиниці твору (59,0%) 23 лексичними одиницями у перекладі (59,5%): «череву» — «Bauch», «царями» — «Zaren», «люди» — «Menschen» і под., на рівні словосполучення — словосполученням 9 слів (шість значущих і три службових (15,4%) 9 словами (шістьма значущими і трьома службовими словами (14,3%): «по всьому світу» — «durch die ganze Welt», «крихту хліба» — «ein Krümchen Brot», «буде бите» — «wird zertreten» і т. д. Решту лексики — 10 слів (25,6%) — Курелла відтворив адекватно та інтерпретував 11 словами (26,2%).

Адекватно передано два слова (5,1% лексики) поезії двома словами (4,8%). Так само два слова (5,1%) відтворено посиленою інтерпретацією (4,8% лексики): «умруть» — «verkommt», «царята» — «das ganze Zarenzeug», 2 лексичні одиниці (5,1%) інтерпретовано (7,1%) лексики: «буде» — «wird hausen», «супостата» — «uns zum Hohn». Решту лексики (10,3%) передано послабленою нейтральною інтер-

претацією (9,5%): «буде» (3) — «gibt es» (3), «понесли» — «brachten». Двох слів першотвору (3,4% лексики) — «ще» «і» — перекладач не відтворив, але вони істотного значення не мають. Курелла увів від себе 5 слів (7,6%) — «einst», «das», «auch», «aber», «mehr», які слід розглядати як штучні вставки, чужі оригіналові. Отже, лексику поезії відтворено в цілому адекватно.

Образи поезії в перекладі тотожні оригіналові. Такими є образи Архімеда і Галілея, самовідданих служителів науки, поборників правди й істини. Відповідно оригіналові Курелла возвеличує Архімеда і Галілея.

Так, для відтворення слів «святії предтечі», якими Шевченко називає цих апостолів «правди і науки», Курелла знаходить урочисту форму «die heil'gen Vordern», надаючи цим образами високої патетичності і піднесеності. Так само, як і Шевченко, Курелла гнівно таврує і засуджує ченців, християнську церкву взагалі: «Salbol flos in der Möpche Bauch». Незламний борець проти царизму і самодержавства, Шевченко у поезії виголошує впевненість у тому, що царі приречені на смерть, на загин навіть у найдальших поколіннях: «Умруть ще незачатії царята». Курелла створює посилено негативний образ царят завдяки вжитому виразу «das ganze Zarenzeug». Шевченків образ оновленої землі і майбутнього братерства людей знаходить у перекладі тотожне вираження.

Морфологічну будову поезії слід вважати відтвореною адекватно:

Частини мови	Оригінал	Переклад
іменники	21 — 36,2%	22 — 33,3%
прикметники	6 — 10,4%	4 — 6,1%
дієслова	12 — 20,7%	12 — 18,2%
прислівники	—	4 — 6,1%
інші частини мови	19 — 32,7%	24 — 36,3%

Синтаксичну будову поезії Курелла передав адекватно.

Тропи і фігури, що їх вжив Шевченко в поезії, різною мірою і на різні способи відтворені Куреллою. Найбільш уживаними є в поезії епітети оціночного або зображувального характеру (5), з яких Курелла передав чотири. Прості метафори «крихту хліба» і «жито» Курелла

відтворив точно: «ein Krümchen Brot», «das Korn». Вжито у поезії єдиний оксюморон «царям убогим», точно переданий Куреллою: «der armsel'gen Zaren». Єдину анафору (рядки 7—8): «Царям убогим. Буде бите Царями сіянее жито» Курелла не відтворив.

Розмір. Поезію написано чотиристопним ямбічним розміром. Там же розміром зроблено і переклад.

Ритмомелодіку оригіналу в перекладі відтворено адекватно, оскільки адекватно передано синтаксичну будову і точно розмір поезії.

Рими. Шість простих, кінцевих рим і одну внутрішню риму перекладач відтворив так само шістьма простими і однією внутрішньою римою. Замість чотирьох відкритих рим поезії у перекладі їх всього одна (Erde—Erde), але це природно, бо і в оригінальній німецькій поезії відкриті рими зустрічаються дуже рідко. Щодо римування, то його передано адекватно.

Звукопис (і, ч, с, с, б, д), вжитий Шевченком у 1, 3, 5, 7, 11, 13 рядках поезії, знайшов своє відбиття у такий спосіб: повторені звуки (і, ch, r, d, g) у тих же рядках поезії.

Ідейно-тематично переклад точно відповідає оригіналові. На підставі проведеного аналізу можна твердити, що переклад А. Курелли є адекватним оригіналові. Як самостійний твір німецькою мовою цей переклад є повноцінною поезією.

Отже, на підставі зробленого аналізу можна прийти до деяких висновків. А. Курелла точно відтворив у трьох перекладах архітектоніку, строфіку, обсяг Шевченкових поезій, композицію та їхню послідовність, точно або майже точно — розмір. Лексика, образи, морфологічна і синтаксична будови, тропи та фігури, ритмомелодика, рими і римування, звукописні риси передані адекватно, частково або послаблено. Ідейно-тематично точно відповідають оригіналові два переклади «Во Іудеї во дні они» та «І Архімед і Галілей», адекватно — «Умре муж велій в власяниці». Переклади поезій «Во Іудеї во дні они» та «Архімед і Галілей» адекватні оригіналам і є повноцінними німецькими творами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шевченко Т. Кобзар. Повна збірка поезій. К., Держлітвидав АН УРСР, 1939, с. 331, 348, 351.
2. Schewtschenko T. Der Kobsar, Ausgewählte Dichtungen in zwei Banden. B. II. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau, 1951, 336—337, 384, 392.
3. Кирилюк Є. П. Тарас Шевченко. К., Держлітвидав, 1964, 650 с.
4. Курелла А. Теория и практика перевода. Мастерство перевода. М., «Сов. писатель», 1959, с. 407—437.
5. Миронов О. О. До питання про методику аналізу перекладу поетичного твору. — У кн.: Вісник Харківського університету, № 50, серія філологічна, вип. 5. Х., Вид-во Харк. ун-ту, 1970, с. 34—39.
6. Фінкель О. М. Про критерії точності віршованого перекладу. — У кн.: Питання літературознавства та мовознавства. Тези доповідей та повідомлень респ. наук. конференції. Х., Вид-во Харк. ун-ту, 1967, с. 230—232.