

✓ К-14038
П 30092 6

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

№ 165

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск 11

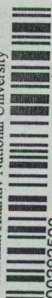
1 крб.



Вісник Харківського університету, 1978, № 165, 1—94+2.

Григорьевская

V.N. Karazin Kharkiv National University



00292528

4

ЦНБ ХНУ

Дата повернення:

27 ФЕВ 2004

25 ЛЮТ 2004

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ
СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

ВІСНИК ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

№ 165

ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 11

ХАРКІВ
ВИДАВНИЦТВО ПРИ ХАРКІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ
ВИДАВНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ «ВИЩА ШКОЛА»
1978

Філологія, вип. 11. Вісник Харківського університету, № 165. Харків, видавниче об'єднання «Вища школа», 1978. 94+2 с. Список літ. в кінці статей.

У віснику розглядається жанрова своєрідність оповідань і драматургічна форма в повістях Г. Ф. Квітки-Основ'яненка (до 200-річчя з дня народження письменника), проблема становлення теорії російського реалізму XIX ст., питання художнього перекладу, української фразеології, лексичного значення інтернаціональних мовних зв'язків тощо.

Розрахований на науковців і спеціалістів.

Редакційна колегія: доц. Л. Г. Авксентьев (відп. ред.), доц. Л. Г. Бикова (відп. секр.), В. В. Акуленко, З. С. Голубева, М. Л. Гомон, П. Я. Корж, Ф. П. Медведєв, О. О. Миронов, Г. І. Шклярєвський.

Друкується за рішенням Вченої ради філологічного факультету від 17 грудня 1976 р.

Адреса редакційної колегії:

310057, Харків-57, вул. Гоголя, 7, держуніверситет, філологічний факультет, тел. 22-24-27.

Редакція гуманітарної літератури

© Харківський державний університет, 1978.

Н. Б. ОЛЛЯК

ЖАНРОВА СВОЕРІДНІСТЬ ОПОВІДАНЬ
Г. Ф. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

Звернення Квітки до написання української прози (1833 р.) було закономірним, підготовленим літературним процесом — російською прозою 20—30-х рр. XIX ст., боротьбою Пушкіна, Гоголя та Белінського за національну самобутність і демократизацію літератури, публікацією нарисів у харківських журналах на початку цього ж століття й інтересом російських письменників до української тематики, письменницькою зрілістю Квітки і, нарешті, його прагненням відобразити знайдених ним у народному середовищі героїв засобами їх же мови.

Наш інтерес до обраної теми, яка лишилась поза увагою літературознавців, зумовлений тим, що без вивчення особливостей будь-яких прозових жанрів Квітки, як висхідного літературного явища, неможливо простежити за їх еволюцією взагалі й за еволюцією жанру оповідання зокрема. Ключем же для розуміння еволюції будь-яких явищ є ленінська теорія пізнання й відображення.

...«Людські поняття не нерухомі, а вічно рухаються, переходять одне в одне...» [1, с. 210]. Ці слова В. І. Леніна допомагають зрозуміти зміни в розвитку і літературних явищ. Разом з тим неможливий і всебічний аналіз художнього твору без уваги до його жанру, бо він і «...є реальна форма існування мистецтва» [3, с. 12]. Тому ми й ставимо за мету дослідити жанрову своєрідність українських оповідань Квітки.

Розробка теорії оповідання Белінським, а пізніше Франком знайшла своє продовження в дослідженнях радянських літературознавців — Берковського, Нагибіна, Нінова, Антонова, Колесника, Шаховського, Білецького, Денисюка, Фашенка та інших, які одноставно доводять, що оповідання в своєму розвитку від 30-х рр. XIX ст. до нашого часу зазнало багато змін, породило, як і передбачав Белінський [див.: 4, с. 59] різні типологічні види. Звідси необхідність всеохоплюючого визначення цього жанру з урахуванням його мобільності і пов'язаної з нею детермінованості людської особистості в художньому творі, які й засвідчують еволюцію жанрів. Вважаємо, що з усіх наявних

найбільш повне визначення жанру оповідання зробив П. Й. Колесник [див.: 5, с. 6].

В нашій науці прозаїчні жанри співвідносяться й зіставляються—оповідання з повістю, повість з романом [див.: 6, с. 190]. Стверджуються й два типи епічної прози — оповідання та повість — один, а новела й роман — другий [див.: 7, с. 814]. Спираючись на такий підхід у розмежуванні жанрів і на визначення їх дослідниками, ми дійшли висновку, що 8 з 15 творів української прози Квітки являють собою етнографічно-побутові оповідання («Салдацький патрет», «Мертвецький великдень», «От тобі і скарб», «Перекотиполо», «Пархімове снідання», «На пушання — як зав'язано», «Малоросійська биль (Купований розум)», «Підбрехач»), які, крім «Перекотиполо», мають гумористично-сатиричне забарвлення.

«Неоднаковість обсягу, охоплення подій, часових рамок» [7, с. 814] в оповіданнях і повістях взагалі і в творах Квітки цих жанрів зокрема — очевидні. Письменник, описуючи події, завжди досить чітко визначає їх часову тривалість, яка в повістях нерідко охоплює роки, в оповіданнях же вона значно вужча — не більша доби в їх головних епізодах [див.: 8, с. 22—23, 109—121, 246—256, 468—480, 488—489, 490—491, 497, 500—501].

«Оповідання зберігає композицію замкнутої розповіді, згуртованої навколо певного епізоду, події, людської долі або ж характеру» [6, с. 192], і це властиво всім оповіданням Квітки, обсяг яких різний (від 26 сторінок до 1 сторінки). Таку особливість виявляють і назви творів письменника, які в повістях поширюються на всю розповідь, указуючи на те чи тих, про що або про кого йдеться в творі від початку до кінця його (наприклад, «Маруся», «Щира любов»). Назви ж оповідань Квітки указують тільки на вузлові епізоди, які являють собою кульмінацію, епіцентр кожного з них (наприклад, «Мертвецький великдень», «Перекотиполо»).

Характерно і те, що в оповіданнях прозаїка передісторія, яка вкладає в себе експозицію, зав'язку, розвиток дії, має значно ширші часові межі, ніж головна подія. При цім головному епізоду щоразу передує найвіддаленіша й найближча до нього передісторія. Найвіддаленіша продовжується роки, наприклад, дитинство, парубоцтво, хазайнування без батьків Нечипора та Хоми («Мертвецький великдень», «От тобі й скарб»), роки навчання й блукання по світу Харка («Малоросійська биль...»), крадіжки впродовж кількох літ у селі («Перекотиполо»). Найближча ж передісторія відбувається безпосередньо перед головною подією й триває не роки, а тижні, дні чи день, а то й години, наприклад, Трохим і Денис на шляху в рідне село («Перекотиполо»), обід у хаті Демка, перед тим, як його син явився дякам свій «розум» («Малоросійська биль...»).

Оповідання Квітки засвідчують фольклорне походження цього жанру. Деякі з них мають такий же початок, як і народні казки [див.: 8, с. 7, 104, 492].

Основою комічної розповіді, що властива всім оповіданням, крім «Перекотиполе», став фольклорний бурлеск, пов'язаний з народними анекдотами, приказками, прислів'ями, переробленими автором на етнографічно-побутові твори малого жанру, в центрі яких народний оповідач Грицько Основ'яненко — невтомний жартівник, невичерпний у своїх дотепах. Його жарти цютливі, лагідні й пристойні, близькі й до літературного бурлеску, хоч і відмінні від його надто солоних і приперечних дотепів.

Навряд чи можна погодитись з думкою, що бурлеск української прози письменника є лише даниною дворянській естетичі [див.: 9, с. 443—444]. Бурлеск перш за все самодостатнє мистецьке явище, що певною мірою розкриває таку рису народного характеру, як нічим не затьмарений оптимізм, і в такому вияві бурлеск вічний, тому його елементи наявні і в літературі дошевченківського періоду, зокрема в прозі Квітки, і в літературі критичного та соціалістичного реалізму. Отож «народ навчив Квітку розуміти й цінувати оптимістичну силу дотепного слова» [10, с. 5].

Від народу навчився Квітка його мові й селянському способу розповіді, тому й не було в письменника потреби в стилізації під народну мову, як вважає П. Й. Колесник [див.: 5, с. 8]. Говірна атмосфера, серед якої жив Квітка, була обопільним засобом спілкування між ним і простими людьми. В цьому переконує вклада в уста Грицька Основ'яненка мова слобожанщини з тим своєрідним ароматом, що й досі напоює речення земляків письменника.

Невід'ємною частиною розповідей Грицька Основ'яненка стали етнографічно-побутові подробиці народного життя, колорит якого органічно близький і рідний йому від народження. Що ж до соціальних сторін селянського життя, то вони лише зачеплені. Та дивна річ — на фоні авторського «замилування в деяких... застарілих традиціях» [5, с. 7] села соціальні мотиви вражають і вкарбовуються в свідомість тим сильніше, чим глобальнішим стає отой нейтральний по відношенню до кріпосницької дійсності тон оповідача, далекого від житейських бур і антагонізмів. Крім того, мотиви соціального звучання подібні у Квітки до обмовок, а будь-які обмовки заявляють самі за себе більше, ніж хоче того той, хто припустив їх. За ними, контрастуючи з гумористичною розповіддю, зримо постає лихо народне — люта кріпаччина з подушним, з трагедією дворових кріпаків-лакеїв, з визиском, хабарництвом та бюрократизмом сільської адміністрації і крупних чиновників [див.: 8, с. 11, 104, 106, 114, 120, 250].

Розповідь Грицька Основ'яненка завжди ретроспективна, звернена в пору його молодості. Складається враження, що він чув про переказані ним події від учасників або очевидців [див.: 8, с. 258].

Малий жанр не давав оповідачеві простору для моралізування, на відміну від повістей, в яких воно наявне надміру, і за ним чуємо не стільки Грицька Основ'яненка, скільки самого Г. Ф. Квітку, що устами ідеального, з його точки зору, простолюдина проголошував власні сентенції про покірність богу, церкві, царю, панам і вельможам, навертаючи на такі помисли й поведінку весь народ. Таких повчань немає в оповіданнях Квітки, комічних за своїм характером, тому саме його оповідання, а не повісті, близькі за манерою розповіді до прози Гоголя, як близький в них Грицько Основ'яненко, більш безпосередній і зрозумілий своєму колу слухачів-селян, з пасічником Рудим Паньком. І той, і другий — дають їм ненав'язливі поради, засуджуючи людські вади з позицій народної моралі й власної життєвої мудрості.

Тільки оповіданням «Перекотиполе» властивий повчальний тон, правда, в меншій дозі, ніж повістям, що прямо пропорційно малому жанру. Однак в українській прозі Квітки «Перекотиполе» посідає особливе місце, бо саме в ньому намітилась її еволюція і в найбільшому відході письменника від бурлеску та сентименталізму, і в спробі глибшого, ніж у повістях, аналізу психології персонажів, що й дало підстави Є. Г. Вербицькій говорити про «Перекотиполе» як про «психологічне оповідання з явно вираженими ознаками новели» [10, с. 46].

Місця головних подій в оповіданнях Квітки завжди локалізовані в радіусі села, інколи вони відбуваються в заздалегідь запланованому персонажем місці. З цими місцями пов'язана і найближча до провідної події передісторія. Що ж до найвіддаленішої, то вона віддалена не тільки часом, а й місцем від такої події.

Повільність плину часу в середовищі, де жив Квітка, породила й неквапливість розповіді. Його Грицько часто зосереджується на зайвих деталях, надміру розтягує розповідь. Думається, що ця особливість оповідань Квітки зазнала змін передусім на шляху розвитку малого жанру, бо час все більш тривожний, буремний, стрімкий, вимагав від нього щільності й місткості — головних рис малої прози.

На оповіданнях Квітки теж позначилась вузькість його світогляду, що виявилась і в мові, яка при всій нетлінності золотих зерен не відзначалась багатогранністю, не розкривала всієї повноти своїх невичерпних можливостей; обмеженість письменника виявилась і в його однобічній увазі до фольклору, і в його свідомому замовчуванні провідних рис народного характеру. «Середньовічні форми експлуатації,— писав В. І. Ленін,— які були прикриті особистими відносинами пана до його підданого...

і ...в силу цього породжували ультрареакційні ідеї...» [2, с. 392]. Це лєнінське висловлювання допомагає зрозуміти і суперечності Г. Ф. Квітки. Оповідання ж його важливі для розвитку літератури саме своєю жанровою визначеністю й тим, що вони були першими.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ленін В. І. Конспект книги Гегеля «Лекції з історії філософії». — Повне збір. тв. Т. 29, с. 203—259.
2. Ленін В. І. Економічний зміст народництва і критика його в книзі п. Струве (відбиття марксизму в буржуазній літературі). — Повне збір. тв. Т. 1, с. 323—497.
3. Кузьмичев И. К. Введение в теорию классификации литературных жанров. — В кн.: Жанры советской литературы. «Учен. зап. Горьк. ун-та». Т. 79. 1968. с. 3—74.
4. Белинский В. Г. Избр. соч. М., Госиздат худ. лит., 1947. 671 с.
5. Колесник П. Й. Українське оповідання. — В кн.: Антологія українського оповідання. В 4-х т. Т. 1. Київ, Державне вид-во художньої літератури, 1960. с. 5—15.
6. Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., «Сов. энциклопедия», 1971, с. 190—193.
7. Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., «Сов. энциклопедия». 1968, с. 814—816.
8. Квітка-Основ'яненко Гр. Твори у 8-ми т. Т. 3. Київ, «Дніпро», 1969, с. 7—509.
9. Історія української літератури. У 8-ми т. Т. 2. Київ, «Наукова думка», 1967, с. 418—457.
10. Вербицька Е. Г. Квітка-Основ'яненко. Харків, Вид-во Харк. ун-ту, 1968. 141 с.

О. П. ЧУГУЙ

ДРАМАТУРГІЧНА ФОРМА В ПОВІСТЯХ Г. Ф. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

Серед численної наукової літератури про творчість Г. Квітки-Основ'яненка нараховується чимало робіт, в яких висвітлюється вплив фольклорних поетичних жанрів і традицій давньої літератури на художню практику зачинателя нової української прози. Однак роль і значення драматургічного елементу в становленні прозових жанрів цього письменника залишаються не дослідженими. На тому, що стиль оповідача Квітки-Основ'яненка не вичерпується засобами пісенної поезики, наголошував ще А. Шамрай. «Звичайно було б дуже необережно, — писав він, — зводити все багатство інтонаційно-розмовного стилю Квітки до пісенних форм» [3, с. 21]. А тим часом наявність саме драматургічних елементів у прозових творах письменника безпосередньо позначилася на жанрових особливостях його повістей, його оповідної манери. У першу чергу Квітка-Основ'яненко використовує елементи драматургічної форми при створенні образу оповідача, який мусить неодмінно зацікавити слухача своєю розпо-

віддую, художньо переконати в тому, про що йде мова. Отже, тут однієї лише розповіді не досить, потрібне живе спілкування, діалог з слухачем, більше того — полеміка. Саме це й вимагає драматургічних засобів зображення. Вони знайшли свій вияв у широкому використанні семантико-стилістичних багатств розмовної мови. Тут подибуємо найрізноманітніші шари емоційно забарвленої лексики, численні фразеологізми, речення-звертання, вигуки — усе, що створює ілюзію безпосереднього спілкування з слухачем, розраховане на його реакцію. Так, на початку повісті «Конотопська відьма», малюючи портрет сотника Забрюхи, оповідач ні на хвилинку не забуває про слухача, звертаючись прямо до нього: «Але! Тривайте лишень, я вам усе розкажу: і відкіля він так пізно приїхав, і зачим не дали йому добре й виспатись. Ось кете лишень кабаки, в кого міцніша, та й слухайте» [1, с. 157]. Створивши полемічну ситуацію, що наптовкує слухача на репліку-запитання, оповідач тут же відповідає йому. У таких випадках авторська мова складається із ланцюга реплік оповідача і слухача, виголошених самим оповідачем: «Смутний і невеселий сидів у світлиці на лавці конотопський пан сотник Микита Уласович Забрюха, а об чім він сумував, ми вже знаємо... Еге! Та не зовсім: хіба чи не дасть нам товку отсей, що лізе у світлицю до пана сотника? А хто ж то лізе?» [1, с. 162, 163]. Якщо надати цьому уривкові діалогічного оформлення, то драматургічний характер мовлення буде ще очевиднішим. Слід відзначити також, що мова оповідача спрямована не тільки на слухачів. Часто він втручається в життя персонажів, розмовляє, полемізує з ними. Тоді оповідь набирає ще виразніших драматургічних мовних форм, перетворюється в діалог з тим або іншим персонажем. Таким є звернення оповідача до головної героїні повісті «Сердешна Оксана»: «Оксано, Оксано! Якби ти більше панів знала, ти б сього ніколи не сказала» [1, с. 327]. Іноді він не втримується і сам підказує репліку одному з персонажів для відповіді іншому. Так, після репліки капітана, адресованої Оксані («Мені без тебе скушно було»), з'являються авторські слова: «Оксана тут би йому й сказала, що йому і без неї було весело з другою дівкою (виділено нами. — О. Ч.), так позабувала усе те, що думала звечора і уночі» [1, с. 327]. Звичайно, поява такого своєрідного оповідача не була випадковою. Загальна тенденція до демократизації літератури в першій половині XIX ст. вимагала демократизації не лише ідейного змісту, а й форми. «Манера викладати події устами демократичного героя, — слушно зауважував Д. Чалий, — була викликана до життя назрілою необхідністю ввести в літературу людину з народу не тільки як об'єкт зображення, але й у ролі суб'єкта» [2, с. 113, 114].

Було б неправильним обмежувати використання елементів драматургічної форми тільки створенням образу оповідача. При написанні повістей Квітка-Основ'яненко досить часто вдавався

до драматургічних прийомів творення характерів, композиції та сюжетобудування. Герої його повістей нагадують драматургічних виразним виявленням провідної риси, великою силою волі, настирливим прямуванням до мети. Реалізується це в напруженій боротьбі, що приводить до появи драматургічних ситуацій у розвитку сюжету, гострих діалогів у мовній тканині. Такими рисами відзначаються характери більшості повістей Квітки-Основ'яненка: «Маруся» (Наум Дрот), «Добре роби — добре й буде» (Тихін Брус), «Конотопська відьма» (сотник Забр'юха й писар Пістряк) та ін. Рисами сильного характеру наділені й жіночі персонажі — Івга («Козир-дівка»), Оксана («Сердешна Оксана»), Галочка («Щира любов»). Увага до змалювання жінок у часи їх загального приниження й нерівноправності, безперечно, є виразною ознакою демократизації літератури. Однак Квітка-Основ'яненко не тільки вдавався до широкого зображення жіночих постатей, а й відвів їм роль позитивних героїв, у ряді випадків змалював їх сильнішими представників сильної статі. Івга («Козир-дівка») виявляється сміливішою, винахідливішою, загартованішою, ніж її коханий Левко, батько, брат і писар. Деякі чоловіки наділені не характерними для цієї статі рисами — безвольністю, нерішучістю: Василь («Маруся»), Левко («Козир-дівка»), Семен Іванович («Щира любов»). Нагадаємо, що добір головних персонажів за принципом контрасту — улюблений прийом авторів драматургічних творів.

Проте в художній практиці Квітки-повістяр драматургічний хист позначився не лише на доборі, а й на розташуванні та зіткненні персонажів. Якщо перша повість «Маруся» менш показова з цього погляду, то наступна («Добре роби — добре й буде») має багато спільного з драматургічними принципами розташування та зіткнення дійових осіб. Ще виразніше виявляються ці принципи в «Конотопській відьмі» і особливо у повісті «Козир-дівка». Її головній героїні Івзі протистоїть рідний брат Тимоха та сільський писар. Обидва вони також досить сильні й цілеспрямовані в своїх прагненнях, а надто вже писар, поява якого в літературних творах найчастіше пов'язана з інтригою. Майстерно, подібно до драматургічного жанру, сплетена вона також у повісті «Козир-дівка». Виразність єдиної дії, напруженість і стрімкість у розгортанні сюжету більшості повістей Квітки-Основ'яненка також зближує їх з драматургічною формою зображення дійсності.

Пошуки найефективніших засобів розкриття внутрішнього світу персонажів постійно стимулювали Квітку на активне використання драматургічних елементів фольклору як у сюжетобудуванні, так і в мовному оформленні. Так, основа сюжетної схеми першої повісті («Маруся») цілком запозичена з усної народної творчості, зокрема її сюжетно розгорнута метафора-порівняння смерті з весіллям. Показовим є також те, що він

обрав для відтворення не просто похорон, а похорон-весілля, похорон молодой людини, який супроводжувався особливо драматично напруженим обрядом. Драматургічна виразність такого обряду криється у використанні елементів весільного ритуалу при проводжанні померлої людини в останню путь. Саме ці елементи підсилювали драматизм події і без того трагічної за своєю суттю. Надання переваги цим засобам зображення врятувало Квітку-Основ'яненка від втрати чуття міри при відтворенні етнографічно-обрядових елементів, що частенько траплялося з його сучасниками.

І все ж наявність драматургічних характерів, навіть сюжетних ситуацій та композиційних прийомів, притаманних драматургічному жанрові, ще не дає права говорити про виразні драматургічні елементи у творчості будь-якого письменника, в тому числі й Квітки-Основ'яненка. Адже на культивовані драмою характери та сюжетно-композиційні прийоми має право кожен жанр. Необхідно, щоб вони виявлялися через драматургічні мовні форми. З цього погляду повісті Квітки також є показовими. У його творах легко можна віднайти зразкові драматургічні діалоги. Серед них слід особливо виділити розмову Марусі з Василем («Маруся»), писаря і сотника («Конотопська відьма»), Івги та її брата Тимохи («Козир-дівка»), Галочки з Семеном Івановичем («Щира любов») та багатьох інших персонажів як головних, так і другорядних. Елементи драматургічної форми в повістях Квітки-Основ'яненка зумовлювались також комедіографічними рисами таланту письменника, що виявлялися, як правило, в комедійних діалогах. Їх можна зустріти не лише в «Конотопській відьмі», а й у повістях із змістом, далеким від комізму. Як зразок трагікомічного діалогу слід назвати розмову Івги з судьями («Козир-дівка»). Аж надто багаті на підтексти такі діалоги. Вони допомогли виразно відбити правду тих часів — злочинну байдужість судової братії, несправедливу в самій суті діяльність усієї бюрократично-адміністративної машини феодального суспільства. Такою ж високою майстерністю відзначаються і драматургічні монологи, до яких часто вдається письменник у своїх прозових творах. Навіть у відображенні похорону-весілля («Маруся») Квітка-Основ'яненко надає перевагу діалогічним і монологічним мовним формам, прагнучи якнайповніше передати насичені драматизмом епізоди. При створенні реплік-монологів Наума й Насті письменник, звичайно, скористався поетикою тих голосінь, які виконувалися на похоронах саме молодих людей. Проте йдеться лише про поетику. Монологи Наума й Насті відзначаються досконалою драматургічною формою та різноманітністю. Серед них зустрічаємо монолог-промову з виразними ознаками ораторського мистецтва, монолог-поздоровлення, монолог-прощання та ін. У таких місцях твору мова оповідача гранично скорочується, зводиться до ролі ремарок, що складаються з коротких

абзаців, з двох або навіть одного речення. Прагнення до драматургічної манери розповіді виявилось також у передачі готових реплік-монологів одного персонажа іншим, введенням у розповідь окремих реплік у вигляді прямої або власне непрямої мови. Найчастіше Квітка використовує цей прийом для посилення драматичного звучання довгих реплік: «Гріх великий, — каже Наум, — божитись, а ще пуще, як напрасно; я ж тобі і без божби вірю. Тепер слухай мене, Марусю: не раз тобі казав, що *дівкою тобі zostаватись не можна, треба заміж іти* (виділено нами. — О. Ч.). Приказував тобі, що тільки кого полюбиш, зараз мені скажи прямо»... [1, с. 62—63].

Як показують спостереження, майже половина словесної тканини повістей Квітки-Основ'яненка складається із діалогів та монологів. Крім того, мова його оповідача у переважній більшості драматизована. Усе це дає право стверджувати, що серед прикмет оповідної манери першого українського прозаїка виразно виділяється її драматургічний характер. Звичайно, він неоднаково притаманний усім повістям Квітки-Основ'яненка і найбільше виявляється у творах «Маруся», «Конотопська відьма», «Козир-дівка», «Сердешна Оксана», «Щира любов», безпосередньо сприяючи демократизації змісту і форми епічних творів письменника. Тут же зауважимо, що самі по собі ці елементи не можуть забезпечити найпередовіший зміст. Квітці також нерідко заважали повніше розвинути драматургічні характеристики і конфлікти, а значить, правдивіше відобразити дійсність, його консервативні погляди. Драматургічні можливості, закладені в основі сюжетно-композиційної схеми повісті «Маруся», послаблені розвитком характеру Василя, який обрав пасивні форми боротьби за своє щастя. Такою ж нерішучістю відзначається Семен («Щира любов»), дещо безвольним виявляється Левко («Козир-дівка»). Цікаво, що драматично напружений сюжет останньої повісті теж не одержав драматургічного завершення, незважаючи на наявні для цього можливості. Це негативно позначилося на ідейному спрямуванні твору, хоч і не перекреслює роль драматургічного елементу у виробленні стильових ознак та жанрових особливостей прозових форм Квітки-Основ'яненка. Елементи драматургічної форми не витісняли і не збіднювали, а лише доповнювали епічний малюнок, урізноманітнювали відтворення дійсності. Отже, Квітиній прозі притаманна така стильова особливість, як органічне поєднання епічних, ліричних та драматургічних засобів зображення дійсності, хоч і представлені вони не в усіх творах однаково. І це слід пояснювати не лише періодом становлення молоді української прози, а й неабияким хистом письменника, що виявився майже в усіх літературних жанрах. Квітка-Основ'яненко не тільки започаткував жанр повісті, він постійно дбав про розширення її зображувальних можливостей, емоцій-

ного та естетичного впливу на читача, активно використовуючи при цьому драматургічну форму відтворення дійсності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Квітка-Оснoв'яненко Г. Ф. Твори у 8-ми т. Т. 3. Київ «Дніпро», 1969. 510 с.
2. Чалий Д. Становлення реалізму в українській літературі. Перша половина ХІХ ст. Київ, Держлітвидав України, 1956. 421 с.
3. Шамрай А. Шляхи Квітчиної творчості.— У кн.: Квітка-Оснoв'яненко Г. Ф. Вибрані твори. Т. І. Х.—К., «Книгоспілка», 1930. 57 с.

Ю. П. КУЗНЕЦОВ

В. И. ЗАСУЛИЧ В БОРЬБЕ ЗА ИДЕЙНОЕ НАСЛЕДИЕ РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ-ДЕМОКРАТОВ

Конец 80-х и 90-е гг. прошлого века являются периодом зарождения и становления ранней русской марксистской критики, воспринявшей лучшие традиции Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева.

Первым русским критиком-марксистом, как известно, был Г. В. Плеханов, творчески разрабатывавший марксизм применительно к русским условиям и тем областям культуры, эстетики и литературы, которые не получили широкого освещения в работах К. Маркса и Ф. Энгельса.

Ближайшим соратником Г. В. Плеханова по группе «Освобождение труда» была В. И. Засулич, активный участник движения революционного народничества 70-х гг. Она переводила труды К. Маркса и Ф. Энгельса, вместе с В. И. Лениным и Плехановым работала в «Искре» и «Заре». Потом В. И. Засулич, так же как и Плеханов, отошла от последовательной позиции в вопросах теории и практики революционного движения и после II-го съезда РСДРП примкнула к меньшевикам. Наиболее плодотворным периодом ее жизни и деятельности были годы, когда она стояла на позициях революционного марксизма. Именно к этому периоду относятся ее основные работы по русской литературе, получившие высокую оценку современников, и в частности, В. И. Ленина, который ее статью о Писареве назвал «превосходной» [см.: 1, с. 183]. В. И. Ленин ссылался на статью В. И. Засулич «Плохая выдумка» и цитировал ее «прекрасные замечания» по поводу спора народников с «учениками», то есть «марксистами» [см.: 2, с. 537]. В. И. Ленин хорошо знал и книгу Засулич о Руссо. В письме к А. Н. Потресову он писал: «Карелина (псевдоним В. И. Засулич — Ю. К.) книжку выписал и прочел раньше, чем получил от Вас. Понравилась мне она очень...» [3, с. 26].

Статьи В. И. Засулич о русской литературе были тесно связаны с актуальными задачами революционной борьбы, с марк-

систским освещением явлений русской действительности, они являлись частью той партийной деятельности, которую осуществляла группа «Освобождение труда». Значительное место среди статей В. И. Засулич о литературе занимают работы о Писареве и Добролюбове.

В борьбе первых русских марксистов с легальным народничеством одной из главных задач была защита идейного наследия революционной демократии 60-х гг. от реакционно-либеральных искажений, которые были характерны для работ И. И. Иванова, К. Ф. Головина, А. М. Скабичевского и др.

Несмотря на различие направлений Скабичевского, Иванова, Головина, их взгляды на эпоху 60-х гг. во многих отношениях совпадали. Никакого широкого революционного движения в эти годы, по их мнению, не было, а споры велись в замкнутой сфере морально-этических и эстетических категорий. Они писали о некоем «общелиберальном» течении, где Добролюбов ставился в один ряд с Тургеневым, как постепеновец, проповедник всеобщего умиротворения и «среднего образа мыслей».

В особенности сильно искажался идейно-политический облик Писарева. Скабичевский в своей «Истории новейшей русской литературы» пытался представить Писарева выразителем тех парадоксов, до которых будто бы дошли люди 60-х годов в своих эстетических взглядах. Признавая Писарева последователем Чернышевского и Добролюбова, Скабичевский уже у них видел зачатки отрицания искусства. «По их мнению,— писал он,—искусство по самому существу своему, играет второстепенную, низшую, служебную роль вспомогательного средства для памяти, имеет, по отношению к публицистике, психологии или философии, такое же иллюстративное значение, как какие-нибудь анатомические или географические атласы» [8, с. 94].

И. Иванов в «Истории русской критики» обвинял Писарева в безграмотности, непросвещенности, считал его марионеткой в руках Благосветлова, а Добролюбова, вопреки всякой здоровой логике, пытался представить объективистом. Он сознательно не хотел понимать, против какой тенденциозности выступал Добролюбов, а проблему соотношения мировоззрения писателя и его творчества у Добролюбова трактовал как объективизм.

В своих статьях о Писареве и Добролюбове В. И. Засулич в первую очередь вскрывает антинаучный подход Иванова, Скабичевского, Головина к оценке взглядов революционных демократов, показывает, как Иванов, например, характеризует взгляды Писарева и его отношение к Белинскому и Добролюбову, прибегает к подтасовке и фальсификации его высказываний.

Характеризуя деятельность Писарева как проповедника сенсуального течения, Скабичевский писал, что Чернышевский и Добролюбов выводили нравственность из эгоизма, но вместе с тем высшим нравственным идеалом все-таки считали самопо-

жертвование личности общей пользе, а Писарев же, как сенсуалист, на первом плане ставил стремление к наслаждению, в чем и видел свою теорию эгоизма.

Головин, так же как и Скабичевский, противопоставляет в этом отношении Писарева Чернышевскому и Добролюбову.

В. И. Засулич показывает необоснованность этого положения Скабичевского и Головина. Так, Скабичевский оперирует цитатами, взятыми исключительно из ранних статей Писарева «Стоячая вода» и «Базаров», хотя сам же и утверждает, что годами расцвета литературной деятельности критика были годы, проведенные в заключении. Ко времени написания «Стоячей воды» и «Базарова» Писарев, замечает Засулич, только успел справиться с вынесенными из детства «гипотезами, величественнее Казбека и Монблана», он вышел из этой борьбы материалистом, но его взгляды оставались еще в полном хаосе.

Скабичевский, однако, не замечает противоречия в своих суждениях. Если бы Писарев действительно был сенсуалистом и проповедником идеала личности, свободно отдающей своим страстям и похотям, с целью извлечения из жизни возможно больше наслаждений, то как согласовать с этим его резко отрицательное отношение ко всем отраслям искусства, кроме содержательной поэзии. А ведь искусство, по собственному мнению Писарева, доставляет образованному человеку огромное наслаждение.

На примере двукратного изображения Базарова (в статьях «Базаров» и «Реалисты») она показывает разницу между нравственным идеалом Писарева в начале 1862-го и его взглядами 1864-го гг. Хотя оба раза Писарев видит в Базарове лучший тип представителя молодого поколения своего времени, но рисует их по-разному. Если в 1862 г. он под именем Базарова создает какую-то *Blonda Bestia*, то в 1864 г. он очеловечивает его, и, главное, Базаров 1864-го г. является носителем ясной руководящей идеи — «идеи общей пользы или общечеловеческой солидарности».

Таким образом, пишет Засулич, «Тот Писарев, которого цитирует г. Скабичевский в качестве «моралиста и проповедника» разнузданности, точно так же уничтожен, стерт с лица земли самим же Писаревым в его дальнейшем развитии, как был уничтожен Белинский — проповедник примирения с русской действительностью дальнейшими статьями того же Белинского» [5, с. 200].

Не в вопросах нравственности, вопреки утверждениям Скабичевского, разошелся Писарев со своими предшественниками, напротив, именно Чернышевский, по мнению Засулич, своим романом помог разобратся ему в этих вопросах, и Писарев применял и развивал точку зрения автора «Что делать?» «совершенно в духе своего учителя» [5, с. 201]. В. И. Засулич выделяет главное в деятельности Писарева, то, что было целью

его жизни и, как он считал, целью каждого честного человека: «Разрешить навсегда неизбежный вопрос о голодных и раздетых людях; вне этого вопроса нет решительно ничего, о чем бы стоило заботиться, размышлять, хлопотать» [6, с. 105].

Но, сближая Писарева с Чернышевским и Добролюбовым в решении нравственно-этических проблем, Засулич указывает и на различия в их взглядах.

Эпоха, разные задачи — вот что разделяло Писарева с его предшественниками, это сказалось и на оценке образа Катерины, и в ответе на практический вопрос «что делать?». Чернышевский и Добролюбов в период новой революционной ситуации все свои надежды возлагали на крестьянскую революцию, Писарев же в период наступления реакции прежде всего обращался к «мыслящим людям», посвятившим себя общепольному делу просвещения.

Добролюбов верил в силу скорого разлива народной реки, Писарева же эта вера миновала, поэтому для него «лучом света в темном царстве» было размножение людей со знаниями и убеждениями, перешедшими в чувство и волю.

Однако это вовсе не говорило о том, что Писарев, как утверждал Иванов, свысока относился к народу, пренебрегал им, был совершенно чужд его интересам. «...Если этот путь к счастью,— писал он в «Цветях невинного юмора»,— путь умственного развития оказывается необходимым, единственно верным путем, то это вовсе не значит, чтобы следовало исключить из истории все двигатели событий, кроме опытной науки. Народное чувство, народный энтузиазм остаются при всех своих правах; если они могут привести к цели быстро, пускай приводят» [7, с. 364].

Наиболее резкие нападки со стороны реакционной и либеральной критики вызывали эстетические воззрения Писарева, «разрушительные» элементы его концепции объявлялись наиболее близкими к марксизму. Главным преступлением критика считалась его статья о Пушкине и Белинском.

Совершенно не принимая во внимание предупреждения самого Писарева в статье о Пушкине, что он будет подходить к оценке творчества поэта не с исторической точки зрения, И. Иванов в своей «Истории русской критики» набрасывается на Писарева с такой бесшабашной полемикой, перед которой остановился бы, замечает Засулич, сам Антонович в момент наибольшего раздражения за «лукошко российского глубоко-мыслия».

В отличие от Иванова, В. И. Засулич дает конкретно-исторический анализ эстетических взглядов Писарева, а его статью о Пушкине считает лишь фактом борьбы, исторического момента. Да и сам Писарев, пишет Засулич, отлично понимал, «что все, что он говорит об искусстве, истинно лишь с данной точки зрения, в данное время и в данном месте» [5, с. 220].

Нападая на искусство, Писарев вовсе не хотел уничтожить его, а только отвоевать «рабочие мозги» и сердца для более нужного дела. Писарев скорее преувеличивал, чем преуменьшал роль и значение искусства в жизни общества, пишет Засулич, а по отношению к поэзии его взгляды отличались от взглядов Чернышевского и Добролюбова лишь горячностью нападений на поэзию «букашек, копающихся в цветочной пыли... для удовольствия паразитов». Писарев боролся за истинную поэзию, написанную «кровью сердца и соком нервов».

В. И. Засулич, естественно, не могла согласиться с писаревским отношением к Пушкину, но она указывала, что именем Пушкина злоупотребляли и противники революционных демократов.

Защищая Писарева от нападков реакционной либеральной критики, Засулич в то же время не оправдывает крайностей и недостатков критика, вскрывает противоречия, свойственные его мировоззрению. В частности, она показывает ограниченность его взглядов по сравнению со взглядами Добролюбова.

Восстанавливая подлинный идейно-политический облик революционеров-демократов, Засулич отстаивала принципы революционно-демократической критики 60-х гг. В своей литературно-критической деятельности она выступала продолжательницей ее лучших традиций и на новом этапе русского освободительного движения с позиций марксизма дала глубокие и верные оценки литературным явлениям 90-х гг. XIX ст.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ленин В. И. М. А. Ульяновой.— Полн. собр. соч. Т. 55, с. 182—184.
2. Ленин В. И. От какого наследства мы отказываемся? — Полн. собр. соч. Т. 2, с. 505—550.
3. Ленин В. И. А. Н. Потресову.— Полн. собр. соч. Т. 46, с. 22—28.
4. Головин К. Ф. (Орловский). Русский роман и русское общество. Изд. 3. Спб., 1897. 520 с.
5. Засулич В. И. Статьи о русской литературе. М., «Художественная литература», 1960. 306 с.
6. Писарев Д. И. Собр. соч. в 4-х т. Т. 3. М., «Художественная литература», 1956. 568 с.
7. Писарев Д. И. Собр. соч. в 4-х т. Т. 2. М., «Художественная литература», 1955. 428 с.
8. Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы. Спб., Изд. Ф. Павленкова, 1891. 523 с.

К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ ТЕОРИИ РЕАЛИЗМА В ЭСТЕТИКЕ 20-х ГОДОВ XIX ВЕКА

(Н. Полевой — литературный критик)

Сложные вопросы становления и развития теории русского реализма не раз привлекали внимание исследователей [см.: 7, с. 341]. Проблема эта рассматривалась и в диахронии и в синхронии, применительно к отдельным периодам развития русского реализма, но, как справедливо утверждает Ю. Манн, все еще требует уточнения [см.: 6, с. 293]. Сказанное в полной мере относится и к эстетической и историко-литературной концепции Н. А. Полевого. Ведь не случайно, признавая наличие в его эстетической системе многих «... точек соприкосновения с эстетикой Белинского» [3, с. 84], все исследователи относят Н. Полевого к теоретикам романтизма. Не случайно и то, что в работе В. И. Кулешова [см.: 5, с. 102] деятельность Н. А. Полевого рассматривается только в разделе «элементы программы демократического романтизма». А в последней по времени выхода в свет коллективной монографии «Возникновение русской науки о литературе» утверждается, что труды критика «... обнажают романтическую первооснову воззрений» его как литератора, «... освоившего эстетические романтические теории, разрабатываемые в Европе и осложнившего их специфической формой историзма» [2, с. 257].

Однозначность в характеристике литературного наследия Полевого объясняется прежде всего тем, что в большей степени изучены лишь его литературно-критические выступления 30-х гг. XIX в., а многочисленные работы, появившиеся на страницах «Московского телеграфа» в первые годы существования журнала, как правило, не привлекали к себе внимания. Между тем, уяснение эстетических позиций критика второй половины 20-х гг. могло бы помочь уточнить не только систему его воззрений, но и более детально проследить пути формирования теории реализма, вызревание ее в недрах различных эстетических систем. При этом следует учитывать, что, по справедливому утверждению В. Г. Белинского, у Полевого все было «... неопределенно, часто смутно, а иногда и противоречиво» [1, с. 691].

Думается, что, когда речь идет о критике 20—30-х гг. XIX в., следует учитывать и терминологическую неупорядоченность и неразработанность научного языка тех лет. Не случайно А. С. Пушкин как раз на страницах «Московского телеграфа» в 1825 г. писал: «... ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись. Метафизического языка у нас вовсе не существует» [20, с. 259].

По словам Н. Полевого, середина 20-х гг. была временем, когда «литература стала вопросом, с которым незаметно слились многие вопросы о жизни» [8, с. 5]. И очень симптоматично, что этот серьезный взгляд на русскую литературу связывается у критика с творчеством А. С. Пушкина, ибо именно оно определило переход русской литературы к новой художественной системе. Осознавая новаторскую сущность творчества поэта, Полевой утверждал, что «издание Онегина положительно доказывает права Пушкина уже не просто на талант, но на что-то выше» [10, с. 41].

Естественно, что, придавая такое значение литературе, Полевой приходит к мысли и о необходимости выработки серьезных суждений о ней. «Изящные искусства, составляя предмет умственного и чувственного созерцания, должны быть предметом особенной науки» [11, с. 127]. Он даже находит способ подчеркнуть свое внимание к проблеме, выделяя слово «теория» графически — написанием его с заглавной буквы: «Необходима Теория (понятие сущности), из которой выводились все условия практики (понятие формы) ...». Без такой науки, с его точки зрения, «все частности изящного будут хаосом, в котором не найдешь ни меры, ни порядка...» [11, с. 128]. Вариации этого утверждения неоднократно развиваются на страницах «Московского телеграфа»: «...Критики русские, кажется, не постигли еще хорошо той Науки, жрецами которой себя называют» [12, с. 235].

В пределах небольшого сообщения, естественно, нет возможности проанализировать все эстетические проблемы, так или иначе рассмотренные в ранних литературно-критических работах Н. Полевого. Остановимся лишь на том, как решался им вопрос о предмете изображения в искусстве, и на его мыслях о принципах воссоздания в литературе человека. Как известно, именно эти проблемы составляют самую существенную сторону любой художественной системы.

Ратуя за освобождение литературы от всяческих условных норм и канонов, восходящих к традициям классицизма, Н. Полевой во многих статьях 1825 г. призывает писателей создавать не подражания древним, а самобытные произведения, приближая как их содержание, так и форму к истокам национальной жизни, обращая внимание на неиспользованные факты отечественной истории, народного творчества: «Неужели история, северные предания, северная мифология, народный быт наш не представляли Дмитриеву содержания занимательнее, а романтическая поэзия красок свежее и роскошнее» [13, с. 31].

Как видим, борясь подобно теоретикам декабристского круга за самобытность русской литературы, утверждая, что ее предметом должны быть проблемы отечественной истории, Н. Полевой в то же время выдвигает идею единства формы и содержания в художественном творчестве. Эту мысль он раз-

вивает и при анализе поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», где талант «сочинителя» видит в «вымысле, расположении, стихах» [13, с. 85]. Нужно отметить, что определяющую роль в решении вопроса о соответствии формы и содержания в литературном произведении критик отводит содержанию произведения, ибо считает, что искусство должно ставить серьезные проблемы, отвечать на актуальные вопросы жизни: «Зачем брать избитый сюжет, когда можно взять другой, и более важный и новый на сцене русской» [14, с. 38].

Одновременно в качестве важнейшего критерия оценки произведения писателя Полевой выделяет правдивость воссоздания действительности, или «верность изображения». Именно поэтому сочинения Слепушкина для него «замечательны верностью, с какою изображает он нам житье-бытье русских поселян» [15, с. 179], комедия Д. И. Фонвизина ценна тем, что в ней весьма верно изображены нравы некоторых наших дворян прошлого века [см.: 16, с. 49], а «Горе от ума» «самобытнее и природнее» всех предшествующих драматических произведений [16, с. 50].

Отстаивая право каждого народа на самобытное искусство, Полевой уже в 1825 г. подошел к пониманию национальной и исторической обусловленности литературы, выдвинул тезис о зависимости ее от исторически меняющихся форм жизни. Видя в искусстве средство воссоздания национальных особенностей жизни страны и народа, он в то же время считает, что оно не должно просто подражать действительности. «Изящные искусства... являются выражением ...духа человеческого», а не слепым «подражанием видимой природе» [11, с. 130—131], ибо поэт прибавляет к видимому в природе, а эти прибавления берет из «области духа человеческого, и здесь уже является источник свободно производящий, который не согласен с теориею подражания, ибо сии последние есть низшая степень видения человеческого» [11, с. 133]. Так у Полевого возникает представление о необходимости сопряжения факта и вымысла для более глубокого и полного воссоздания действительности, зарождаются представления о специфике художественного мышления.

Выступая против слепого и бездумного подражательства, Полевой в то же время требовал, чтобы писатель учился на многовековом опыте лучших мастеров слова, изучал специфику литературного труда, выдвигал тезис об изменчивости представлений о прекрасном. Критикуя подражателей за их неумение видеть изменчивость представлений о красоте в разные века у разных народов, он выступал и в этом вопросе как предшественник В. Г. Белинского, который выдвигал идею преемственности в развитии искусства. Не отрицая возможности некоторых совпадений в эстетических вкусах разных народов, в разные эпохи, Н. А. Полевой указывал на различие этих

вкусов, считал, что эстетические идеалы национально-исторически обусловлены, «воспитываются обстоятельствами, духом времени» [17, с. 30].

Статьи Полевого 1825—1826 гг. свидетельствуют о его понимании того, что основным объектом художественного познания является человек. Поэтому-то так много внимания уделяет он принципам изображения человеческой личности в искусстве.

В отличие от своих современников (декабристов, Д. Веневитинова и др.), Полевой, вслед за А. С. Пушкиным и говоря именно о его романе «Евгений Онегин», приходит к идее детерминизма, зависимости сознания и поведения человека от окружающих его жизненных условий, идеи, которая составляет сердцевину проблемы реализма: «Человек — первый гражданин видимого мира, он находится в непосредственном соотношении с ним...» [11, с. 235]. Поэтому роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» отвечает потребностям времени, ибо «освещает... общество и человека» [10, с. 48].

В ряде своих статей критик как бы идет по пути осознания того, что «человек всегда был и будет основным объектом художественного познания и именно в принципе его изображения ключ к пониманию творческого метода художника» [4, с. 239]. Поэтому достоинством «романтической драмы» (вспомним, что А. С. Пушкин называл свои реалистические творения истинно романтическими) он считает умение художника воссоздавать «действующие лица, которые «живут в своем веке, говорят своим языком» [16, с. 51].

Обратив специальное внимание на проблему личности в искусстве, Полевой предъявляет такие требования к принципам ее воссоздания, которые опираются на пушкинские открытия, перекалываются с его требованиями, выразившимися в широкоизвестных статьях, и стоят у истоков формирования теории реализма и, очевидно, не могли не способствовать развитию того психологизма, который составляет одну из существенных особенностей русской классической литературы. Сказанное подтверждается требованием Полевого глубоко проникать в человеческие сердца, верно изображать человеческие чувства и страсти. Достоинством поэта он считает «точное и верное выражение чувств, счастливый выбор положений и живость описаний» [10, с. 48], требуя, по существу, таким образом изображения художником человеческой личности во всем ее богатстве и яркости, умения находить и необходимые средства для воплощения разностороннего духовного мира и поведения человека. Поэтому Полевой приветствовал широкое распространение мемуарного жанра в современной литературе. Его статья «Записки графини Жанлис» утверждала: «Наш век есть, между прочим, век записок, воспоминаний, биографий и исповедей... мы проникли в сокровенные помышления На-

полеона, Гурго... Омира, Антомарки...». Записки и воспоминания выдающихся исторических и литературных деятелей обнажили перед обществом «всего внутреннего человека», считает критик [18, с. 62].

Он начинает осознать, что новый подход к человеческой личности требует более сложных приемов ее воссоздания, в частности индивидуализации характера. Эта мысль с наибольшей полнотой выражена им в статье «Современная русская литература», где высоко оценивается пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом» за представленные в нем «переходы чувств и искусство выражения, смотря по тому, кто и что говорит... яркие мысли выражают пламенный характер Поэта; познание света, резкие истины опыта обрисовывают характер книгопродавца» [10, с. 51], — говорится в этой статье. А роман «Жизнь и мнения нового Тристрама Де-Санглан» не устраивает исследователя именно тем, что в нем нет характеров. «Какие резкие черты отделяют их (т. е. героев. — *И. Ш.*) одно от другого? Где характеры?» — вопрошает Полевой [см.: 19, с. 290].

Отдавая себе отчет в том, что изложенные выше высказывания Н. Полевого по важнейшим вопросам эстетики не складываются в целостную систему взглядов, считаем возможным утверждать, что многочисленные романтические лозунги, провозглашаемые в ранних работах критика, не помешали ему признать объективную основу искусства, утверждать, что очертания и краски поэтических произведений берутся художником из окружающей его действительности, а вдохновение вызывается жизнью, понять необходимость реалистических принципов воссоздания человека в искусстве. Именно этот круг мыслей определяет внутренний пафос его ранних статей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белинский В. Г. Николай Алексеевич Полевой. Полн. собр. соч. Т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1955. 696 с.
2. Возникновение русской науки о литературе. М., «Наука», 1975. 464 с.
3. Гуляев Н. Литературно-эстетические взгляды Н. А. Полевого. — «Вопр. литературы», 1964, № 12, с. 69—87.
4. Еремин И. П. Литература древней Руси. (Этюды и характеристики). М.—Л., «Наука», 1966. 262 с.
5. Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX века. М., «Промышление», 1972. 207 с.
6. Манн Ю. Формирование теории реализма в России в первой половине XIX в.—В кн.: Развитие русского реализма. М., «Наука», 1972, с. 292—342.
7. Николаев П. А. Реализм как теоретико-литературная проблема (к истории изучения). — «Сов. литературоведение за 50 лет». Изд-во Моск. ун-та, с. 341—384.
8. Полевой Н. Очерки русской литературы. Спб., 1839, ч. I. 466 с.
9. Полевой Н. Очерки русской литературы. Спб., 1839, ч. II. 510 с.
10. Полевой Н. Современная русская литература. — «Моск. телеграф», 1825, № 5, с. 43—52.
11. Полевой Н. Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем. — «Моск. телеграф», 1825, № 6—7, с. 127—336.

12. Полевой Н. О новейших критических замечаниях на Историю Государства Российского, сочиненную Н. М. Карамзиным. — «Моск. телеграф», 1825, № 15, с. 235—238.
13. Полевой Н. Обзорение русской литературы в 1824 году. — «Моск. телеграф», 1825, № 1, с. 35—98.
14. Полевой Н. Особое прибавление к «Московскому телеграфу». — «Моск. телеграф», 1826, № 13, с. 38.
15. Полевой Н. Рецензия на «Досуги сельского жителя». Стихотворения русского крестьянина Федора Слепушкина. — «Моск. телеграф», 1826, № 2, с. 179—184.
16. Полевой Н. Избранные сочинения из русского театра. — «Моск. телеграф», 1825, № 9, с. 48—56.
17. Полевой Н. Новейшие исследования и сочинения касательно-восточной литературы и древнейшей. — «Моск. телеграф», 1825, № 6, с. 28—47.
18. Полевой Н. Рецензия на «Записки графини Жанлис». — «Моск. телеграф», 1826, № 5, с. 59—63.
19. Полевой Н. Рецензия на «Жизнь и мнения нового Тристрама Де-Санглам». — «Моск. телеграф», 1826, № 19, с. 290—291.
20. Пушкин А. С. О причинах, замедливших ход нашей словесности, Собр. соч. в 10 т., Т. VI. М., ГИХЛ, 1962. 260 с.

О. В. АНКУДИНОВА, канд. филол. наук

О ЗАМЫСЛЕ И ИДЕЙНОМ СОДЕРЖАНИИ РАССКАЗА Н. С. ЛЕСКОВА «ЗИМНИЙ ДЕНЬ»

«Зимний день» один из последних рассказов Лескова, написанный весной 1894 г. Он вобрал в себя многие общественные проблемы, волновавшие писателя в конце его жизни. Произведение в полную меру отразило настроения писателя тех лет, а также традиционные и новые художественные принципы его письма.

Комментаторы IX тома собрания сочинений Н. Лескова указывают: «Замысел рассказа оформлялся под влиянием глубокого недовольства Лескова жизнью господствующих классов, особенно дворянства. Непосредственным толчком к написанию рассказа явилась афера, связанная с подделкой завещания миллионера В. И. Грибанова» [2, с. 631]. Нет оснований возражать против первой части этого утверждения, здесь возможны лишь конкретные разъяснения. Что касается мысли о соотношении художественного произведения и реальных жизненных событий, то она нуждается в существенной корректировке. В подтверждение сказанного комментаторы ссылаются на А. Лескова, который, однако, пишет, что грибановское дело лишь подтвердило «картины разложения русского общества, даваемые в почти законченном... рассказе «Зимний день» (курсив наш. — О. А.) [1, с. 563]. Сам писатель, подчеркивая злободневность изображаемого и верность рассказа барометру времени, в письме к Гольцеву указывал, что он в «Зимнем дне» будто предощущал... «сологубовское сосыете» [3, с. 582]. По всей вероятности, процесс графа Сологуба, возглавившего группу аферистов, или совпал со временем окончания расска-

за писателем (как указывает Андрей Лесков), или проходил уже после его написания. Недаром сам Н. С. Лесков, гордясь точностью своего писательского прозрения, пишет о «предошущении» реальных событий.

Материалы процесса появляются в майской прессе [см.: 5]. Переписка Лескова по поводу возможности напечатания уже готового рассказа происходит в апреле 1894 г. Первое упоминание о «Зимнем дне» как уже законченном произведении мы встречаем в письме Стасюлевича Лескову от 29 апреля 1894 г. [см.: 1, с. 563]. Судя по содержанию этого письма, оно является ответом редактора «Вестника Европы» на предложение Лесковым рассказа в журнал.

Думается поэтому, что замысел этого произведения складывался у писателя гораздо раньше скандального процесса. Он был связан, в первую очередь, с двумя проблемами, составляющими специфический круг неустанных размышлений Лескова в 90-е гг.

Прежде всего, это проблема «толстовства» в различных ее тематических аспектах. Один из этих аспектов касается вопроса общественного статуса супружества, нравственных и плотских отношений между женщиной и мужчиной.

Как известно, Лесков не принимал ригоризма толстовской морали, запрещающей радости плотской любви. Он считал толстовские регламентации «издержками» великого ума и спорил с Толстым как в художественных, так и в публицистических произведениях 90-х гг. Несогласие Н. Лескова прямо или косвенно находит отражение в его письмах. Однако, как и Толстой, Лесков выступал за высокие нравственные начала в отношениях между мужчиной и женщиной, считая принципы моральной чистоплотности семейных отношений основой всякого разумно и справедливо устроенного общества.

В письме к Т. Л. Толстой сам Н. С. Лесков так определяет замысел уже законченного к тому времени «Зимнего дня»: «Мечено это на ту же мету, на которую метят «танцующие шекеры», но с приемом от «противного», так как положительным приемом этих вопросов в беллетристике, по моему мнению, трактовать нельзя» [4, 6, IV 1894].

Американская религиозная секта шекеров проповедовала безбрачие. С сочувствием о ней говорил герой «Крейцеровой сонаты», «шекеровская» тема становится предметом обсуждения в переписке Толстого и Лескова, где шекеры упоминаются в связи с проблемами брачных и семейных отношений. Даже если допустить, что замысел рассказа «Зимний день» на самом деле был шире, чем об этом пишет сам Лесков, то и тогда следует учесть, что «шекеровская» тема рассказа была для писателя важной.

Чтобы убедиться в основательности авторского утверждения о замысле рассказа, достаточно обнажить схему взаимоотно-

шений между действующими, а также упоминаемыми лицами произведения, и перед нами возникнет выразительная картина разнузданности нравов («прием от противного»), не сдерживаемых никакими юридическими брачными законоположениями или моральными критериями. Лесков показывает, как люди, отвергающие какие бы то ни было этические нормы, становятся шпионами, доносчиками, шантажистами. И напротив, положительная героиня рассказа, в которой писатель воплотил свой идеал, относится к брачным узам и без толстовского ригоризма, граничащего с великосветским ханжеством, и без циничной откровенности действующих в рассказе светских дам, развивающих относительно плотских удовольствий такую «патриотическую» теорию: «Это наше простое, родное, русское» [2, с. 422]. «Шекеровская» тема составляет одну из главных линий полемики между Лидией и дамами в гостинной. Эта полемика включает в себя, в частности, и спор о браке, обязательную формальность которого героиня отрицает. Она использует при этом в качестве своего аргумента евангельский текст [см.: 2, с. 417]. За три года до написания рассказа Лесков, горячо реагируя на вышедшую тогда повесть Толстого «Крейцерова соната», откликнулся на нее помимо известного рассказа «По поводу «Крейцеровой сонаты» полимической «Заметкой о браке» [см.: 6], направленной против Суворина, выступившего в печати с осуждением произведения Толстого. Суть заметки Лескова сводилась к тому, что общественный статус брака вовсе не освещен христианскими нормативами, как полагал Суворин. Вспоминая евангельские ситуации, Н. Лесков не находит в них подтверждения обязательности брачных ритуалов. Заметка, написанная по-лесковски запальчиво, не была опубликована. Но мысль, выраженная путем образного пересказа евангельского эпизода, долгое время жила в писателе, пока, наконец, не была внесена в текст «Зимнего дня». Спор Лидии с теткой о браке почти дословно повторяет аргументы, выдвинутые Лесковым в заметке 1891 г. Временной интервал между заметкой и рассказом (3 года) подтверждает, что содержание заметки, тесно связанной с «шекеровской» темой, для Лескова не потеряло злободневности. Писатель наделяет свою положительную героиню такими этическими принципами, продемонстрировать которые было для него чрезвычайно существенно. Таким образом, «шекеровская» тема, вопреки утверждению Лескова, проявляется в рассказе не только «приемом от противного», но и «положительным приемом». Это обстоятельство подтверждается также историей служанки Феодоры, «внесценического» лица рассказа. Лесков с сочувствием описал высокий альтруизм жизненных правил последовательной толстовки, отказавшейся от замужества ради служения ближним.

«Шекеровская» тема — лишь одна из граней проблемы толстовства, лежащей в основе рассказа. Второй проблемой рассказа, тесно связанной с толстовством и отчасти им определяемой, является проблема гражданского поведения человека. Человек в его соотношении и связи с государственной, административной системой, общественный человек — вот что занимает писателя не менее, чем проявление нравственных начал в частной, интимной жизни.

Если положительная программа Лескова в этой, второй, проблеме произведения выявилась не очень ясно (далее порицания толстовства автор не идет), то сила критического изображения аномалии буржуазного общества достигает своей вершины. В связи с тематическим воплощением названной проблемы и следует говорить о возможной параллели между художественным произведением и реальной жизненной ситуацией, т. е. скандальной историей Сологуба. Однако эта параллель просматривается лишь в самых общих чертах: участники реального события и герои рассказа Лескова, люди высшего общества, движимые корыстными соображениями, совершают или готовы совершить темные махинации, преступления. При этом герой Н. Лескова, Валериан, человек самых низких качеств, ни в какое сравнение с Сологубом не идет. Судя по характеристике, данной Сологубу «Северным вестником», это был лживый стяжатель, уверовавший в свою природную респектабельность и потому выше всего ценивший в жизни удовольствия и развлечения. Он жил в патологической «фантазмагории, под гипнозом страсти к получению огромных средств для их разбрасывания» [5]. Самоуверенность и легкомыслие Сологуба привели к тому, что в своих действиях он был цинично откровенен и прямолинеен.

Герой Лескова гораздо более предусмотрителен, расчетлив и хитер. Маской ловеласа, игрока, мота он пользуется с целью, «чтобы обнаружить в себе известную благонадежность, которая пригодится очень скоро» [2, с. 441]. Это хамелеон, умело использующий в своих целях общественные настроения, внутреннюю государственную политику, религиозный фанатизм народа, словом, тип, сосредоточивший в себе наиболее знаменательные общественные пороки.

М. Стасюлевич, отказывая Лескову в публикации рассказа, так объяснил причину: «...конечно, процесс гр. Сологуба придает много вероятия тому, что творится в вашем «Зимнем дне», но у вас все это до такой степени сконцентрировано, что бросается в голову» [1, с. 563].

Качество рассказа, которое так сильно напугало редактора «Вестника Европы», действительно является главной поэтической особенностью произведения, сознательно нацеленного писателем на то, чтобы «бичевать» и «мучить» современную публику. При этом изначальная тема его — «шекеровская» —

послужила для Лескова стимулом, чтобы включиться в общественную борьбу. Тема не стала самоцелью и не была низведена автором до рамок натуралистического изображения «дел природы», а напротив, была поднята Лесковым до значительных обобщений. Вопросы нравственности в отношениях интимных расширялись до уяснения и художественного воплощения отношений социальных.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лесков А. Жизнь Николая Лескова. М., Гослитиздат, 1954. 650 с.
2. Лесков Н. С. Собр. соч. в 11 т. Т. 9 М., Гослитиздат, 1956—1958. 500 с.
3. Лесков Н. С. Собр. соч. Т. 11. 650 с.
4. ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 3, ед. хр. 12, л. 43.
5. «Северный вестник», 1894, № 6, с. 88—91.
6. ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 30.

Л. Л. ЄРЕМЕНКО

ПОВІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Нині повість вийшла в авангард літературного процесу і є жанром, в якому читач знаходить широкі і багатогранні відтворення життя. В повісті значною мірою відбилися ідейно-художні пошуки і знахідки нашого часу.

Повість існувала в літературі здавна. Спробу простежити еволюцію жанру робить В. Шкловський, який наводить різні приклади суті визначення «повість»: повість — розповідь про минуле («Повість временных лет», «Слово о полку Игореве»); переклад іншомовного слова [1851 р. Тредіаковський називає свій прозовий переклад «Аргеніди» Іоанна Баркляя повістю, чи «як французи говорять «романом»]; в значенні «Історія» (рукописні списки «Георга Аглинского Милорда» в комаровському виданні називаються «Повістю о Аглинском Милорде Георге»); «повість» в значенні першооснови роману (в «Бібліотеці німецьких романів» В. Лівшиця (1780 р.) говориться про «повість роману») [див.: 26, с. 46]. Подібні історичні зіставлення дозволяють побачити шляхи розвитку жанру, його багатогранність.

Поняття повісті тісно пов'язане з проблемою національної своєрідності нашої прози. Адже в західноєвропейських мовах немає терміна, який би точно відповідав нашому термінові «повість». Так, німецьке «Erzählung», французьке «conte», частково, «nouvelle», англійське «tall», «story» і т. п. не є тотожними нашому термінові «повість» [див.: 13, с. 17].

Спроби визначити жанрову природу російської повісті робляться здавна. Наприклад, ще в 1831—1832 рр. в журналі «Телескоп» були надруковані статті Надеждіна, в яких повість

відноситься до «категорії роману». Автор називає її романом у мініатюрі.

Поступово дуже широке поняття «повість» більш локалізується і велику роль в цьому відіграли роботи В. Белінського, який вважав, що перші спроби створити справжню повість відносились до 20-х рр. XIX ст. і належали Г. Марлинському. Говорячи про надзвичайну популярність російських повістей 30-40-х рр. XIX ст., В. Белінський пов'язував повість з романом, вважаючи їх за жанром спорідненими різновидами епосу [див.: 3, с. 56]. Те, що він розглядав повість у тісному зв'язку з романом, мало глибокий естетичний смисл, виявляло специфіку російської повісті як жанру, що передувало російському романові, підготовляло для нього ґрунт. В. Белінський доводив, що саме в російській повісті кристалізувалося багато принципів відображення дійсності, якими пізніше характеризувався роман XIX ст. і це перш за все епічне начало, що вже за часів Гегеля визначалося як здатність виразити цілісність буття. Дана художня «універсальність» була переконливо заявлена в повістях Гоголя, котрий здивував Белінського саме своїм умінням в мізерному факті мізерного життя побачити «ідею загального життя», а вже потім з величезною силою виявилася у творчості корифеїв російського роману XIX ст.

Важливо відзначити, що інтерес до жанрової специфіки повісті виявляли і самі письменники, що засвідчує, наприклад, думка, висловлена М. В. Гоголем: «Повість обирає своїм предметом випадки, які відбувалися, або могли б відбутися з кожним, випадок, чимось примітний у відношенні психологічному, іноді навіть без наміру повчати, а лише, щоб зупинити увагу спостерігача. Іноді навіть те, що пригода трапилося, не варте уваги і береться тільки для того, щоб виявити якусь окрему картину, живу, характерну рису умовного часу, місця» [див.: 26, с. 97]. Як бачимо, М. В. Гоголь головну увагу приділяє аналітичній стороні, на відміну від дослідників, яких більше цікавило, що саме зображує повість, на якому матеріалі вона базується.

Однак, з часу В. Белінського наукове вивчення повісті як жанру не набагато просунулося вперед. Повніше вивчена класична повість як російська, так і українська. Тут можна назвати ґрунтовні монографії про творчість відомих майстрів прози («Творчість Гоголя», «Творчість І. Нечуя-Левицького» Н. Крутікової, «Корифей української прози» М. Сиваченка, «І. С. Тургенев. Життя і творчість» С. Петрова та ін.), численні статті.

Радянська епоха принесла з собою зміни в суспільно-політичному, економічному, духовному житті народу, які не могли не відбитися в художній літературі. Радянська проза, як відомо, починалася з «малих» жанрів та повісті, бо саме вони найоперативніше відгукувалися на злободенні події, але, хоч

як це не парадоксально, саме повість досліджена найменше. Існує чимало робіт, присвячених радянському романові, з'явилися праці про оповідання, нарис. І лише останнім часом вийшло кілька робіт узагальнюючого характеру про повість. Жанр повісті розглядається на широкому історичному тлі у відповідних розділах «Історії української літератури» [див.: 9, 10, 11], «Истории русской литературы» [див.: 8] та в монографіях «Русская повесть XIX века» [див.: 16], «Современная русская советская повесть» [див.: 20] і «Русская советская повесть 20—30-х годов» [див.: 17].

В «Истории русской литературы» дослідження російської радянської повісті обмежене часовими рамками 20—50-х рр. і у відповідності з типом цього дослідження тут подано короткий начерк історії повісті. Про її жанрово-стильову своєрідність мовиться у загальних рисах.

Спроба простежити формування жанру повісті в російській класичній літературі робиться в колективній праці «Русская советская повесть 20—30-х годов». Розкриваючи життєві витоки і ідейний зміст радянської повісті, зв'язок її з іншими жанрами, особливу увагу автори приділяють поетиці жанру, типології, спадкоємності його розвитку. Монографія «Современная русская советская повесть» продовжує дослідження історії російської повісті (40-і — початок 70-х рр.), але не обмежується показом історичних шляхів жанру. Тут висловлюються цікаві міркування щодо жанрової специфіки повісті, родових ознак, типологічних різновидів її, історичних коренів, поетики, стильової структури цього найбільш популярного жанру тощо (А. І. Павловський «Повість в роки Великої Вітчизняної війни», А. Ф. Бритіков «Повість перших післявоєнних років», Є. А. Шубін «Повість 50-х років», В. І. Протченко «Повість 60-х — початку 70-х років», Л. Ф. Єршов «Сатирико-гумористична повість»).

Російська радянська повість досліджується також і в роботах В. Синенко «Русская советская повесть 40-50-х годов» [див.: 19], «О повести наших дней» [див.: 18], де головна увага приділяється питанням генезису жанру, його поетики і типології.

Змістовні судження про жанрову специфіку сучасної повісті знаходимо в численних роботах радянських вчених з різних питань літератури, де йдеться і про творчість визначних повістярів нашої епохи К. Паустовського, Ю. Нагібіна, В. Бикова, Ч. Айтматова, В. Белова та інших (особливо у таких дослідженнях, як «На дорогах века» Л. Якименка [див.: 27], «Главное — человек» З. Кедріної [див.: 12], «Людина і війна» А. Бочарова [див.: 4], «Талант і напрямок» Г. Бровмана [див.: 5], «Горизонти білоруської прози» А. Адамовича [див.: 1] та ін.

Українська радянська повість стає об'єктом вивчення вже в 20-х рр. Чималий фактичний матеріал міститься в статтях, нарисах, рецензіях О. Білецького, Ф. Якубовського, М. Доленга, Я. Савченка та ін. Автори розглядають окремі аспекти досліджуваного питання.

І все ж українська радянська повість мало досліджена.

В «Історії української літератури» йдеться про зародження, розвиток, етапи становлення української радянської повісті, простежується поступове розширення тематики, збільшення внутріжанрових різновидів тощо. При аналізі творчості окремих українських письменників тут також побіжно мовиться про повість, найчастіше з погляду жанрово-стилістичного та за проблемно-тематичним принципом.

Грунтовним дослідженням «малих» оповідних жанрів української радянської літератури є монографії В. Фашенка «Новела і новелісти» [див.: 24] та «Із студій про новелу» [див.: 23], що дають можливість підійти до розуміння закономірностей і провідних тенденцій повісті як жанру, який знаходиться між оповіданням і романом. Автор наголошує на постійній диференціації та інтеграції жанрів, що веде до появи нових, часом несподіваних, жанрових визначень. Як приклад такої нової художньої структури, що виникла внаслідок родово-жанрового взаємопроникнення розглядається кіноповість, яка стала предметом уваги і інших українських дослідників, зокрема Ю. Барабаша, К. Волинського [див.: 2; 6].

Нові явища і тенденції в художній творчості українських радянських прозаїків (О. Гончара, О. Довженка, М. Стельмаха, Є. Гуцала, І. Муратова, О. Сизоненка та ін.), проблематика їх творів, стильові пошуки тощо висвітлюються в роботі В. Дончика («Грані сучасної прози») [див.: 7], де значна увага приділяється і жанрові повісті.

Останнім часом інтерес до жанру поживавився, про що свідчать дисертації, що досліджують різні аспекти радянської повісті («Проблеми жанру і стилю радянської повісті другої половини 60-х — початку 70-х років» А. Просвірної, «Радянська біографічна повість» П. Кандаліної, «Жанрово-стильова своєрідність української радянської історико-революційної повісті 20-х рр.» І. Кобцевої). Особливо цікавою є робота М. Стрельбицького «Проблеми сюжету в сучасній українській радянській повісті (кінець 60-х — початок 70-х років)», в якій вивчаються проблеми сюжетобудування в сучасній українській повісті та робиться спроба показати на основі аналізу творів існування типологічних явищ, які чітко виявляються саме в повісті, виявлення перспективних і гальмуючих розвиток жанру тенденцій.

Збільшилась кількість оглядових та проблемних статей в поточній критиці (Ю. Суровцев «Неприйняття міщанства» [див.: 22], А. Шевченко «Документальна повість — що це таке?»

[див.: 26], В. Лук'янін «Конфлікт в сучасній повісті» [див.: 14], В. Фашенко, М. Стрельбицький «Повість наших днів» [див.: 25], М. Стрельбицький «Тематичні магістралі і «рутинні» процеси творчості» [див.: 21].

На VI з'їзді радянських письменників Перший секретар правління Спілки письменників СРСР Г. Марков наголосив на активній ролі повісті, «без якої наша проза набагато збідніла б, а література в цілому теж втратила б у проблемно-тематичній широті, композиційному і стильовому багатстві, які характеризують соціалістичний реалізм, діалектику його розвитку» [див.: 15, с. 5]. В зв'язку з ідейно-художніми шуканнями, вдосконаленням жанру повісті виникає багато важливих і складних питань, пов'язаних з різними маловивченими проблемами жанру, а також з проблемою героя в радянській повісті, з його сутністю.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адамович А. Горизонты белорусской прозы. М., «Сов. писатель», 1974. 318 с.
2. Барабаш Ю. Чисте золоту правди. Київ. «Рад. письменник», 1962. 292 с.
3. Белинский В. О русской повести и повестях г. Гоголя. — Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. 1. 263 с.
4. Бочаров А. Человек и война. М., «Сов. писатель», 1973. 456 с.
5. Бровман Ф. Талант и направление. М., «Сов. писатель», 1973. 386 с.
6. Волинський К. Із секретів майстерності. Київ, «Рад. письменник», 1973. 267 с.
7. Дончик В. Грані сучасної прози. Київ., «Рад. письменник», 1970. 324 с.
8. История русской литературы. Т. 3. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1964. 900 с.
9. Історія української літератури в 8-ми т. Т. 6. Київ, «Наукова думка», 1970. 514 с.
10. Історія української літератури в 8-ми т. Т. 7. Київ, «Наукова думка», 1971. 400 с.
11. Історія української літератури в 8-ми т. Т. 8. Київ, «Наукова думка», 1971. 572 с.
12. Кедрин З. Глазное — человек. М., «Сов. писатель», 1972. 406 с.
13. Литературная энциклопедия. Т. 9. М., ОГИЗ РСФСР, 1935. 832 с.
14. Лук'янін В. Конфлікт в сучасній повісті. — «Урал», 1973, № 7, с. 164—181.
15. Марков Ф. Советская литература в борьбе за коммунизм и ее задачи в свете решений XXV съезда КПСС (Доклад первого секретаря правления Союза писателей СССР на VI съезде писателей СССР). — «Лит. газета», 1976, 23 июня, с. 5.
16. Русская повесть XIX века. Л., «Наука», 1973. 565 с.
17. Русская советская повесть 20—30-х годов. Л., «Наука», 1976. 453 с.
18. Синенко В. О повести наших дней. М., «Знание», 1972. 48 с.
19. Синенко В. Русская советская повесть 40—50-х годов. «Учен. зап. Башк. ун-та», 1970, № 17(29). Сер. филос. наук, вып. 44, с. 17—244.
20. Современная русская советская повесть. Л., «Наука», 1975. 263 с.
21. Стрельбицький М. Тематичні магістралі і «рутинні» процеси творчості. — «Дніпро», 1976, № 9, с. 137—145.
22. Суровцев Ю. Неприйняття міщанства. — «Звезда», 1972, № 7, с. 198—213.

23. Фашенко В. Из студій про новелу. Київ, «Рад. письменник», 1971. 215 с.
24. Фашенко В. Новела і новелісти. Київ, «Рад. письменник», 1968. 264 с.
25. Фашенко В., Стрельбицький М. Повість наших днів.— «Вітчизна», 1974, № 7, с. 147—160.
26. Шевченко А. Документальна повість — що це таке? — «Дніпро», 1963, № 9, с. 145—150.
27. Шкловський В. Заметки о прозе русских классиков. М., «Сов. писатель», 1955. 460 с.
28. Якименко Л. На дорогах века. М., «Худ. литература», 1973. 366 с.

Н. І. ГРАБЧЕНКО

ДО ПИТАННЯ ХРОНОЛОГІЗАЦІЇ БАРОККО В ПОЛЬСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

«Сива давнина», — як зазначає Ф. Енгельс в своїй визначній праці «Анти-Дюрінг», — за всіх обставин лишисться для всіх майбутніх поколінь надзвичайно цікавою епохою, тому що вона становить основу всього пізнішого вищого розвитку...» [див.: 1, с. 111].

Інтерес учених до проблем польського барокко не випадковий. Цей стиль був домінуючим протягом двох століть і цілком обумовлювався специфікою історичного розвитку Польщі кінця XVI—XVIII ст. Польський учений Порембович Е. у 1893 році першим у європейській науці про барокко проголосив своєю монографією, що «J. A. Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej» і тим самим поклав початок вивченню літературного барокко [див.: 14].

Вивчення барокко в сучасному польському літературознавстві пережило складну еволюцію від повного його неприйняття, наприклад, в роботі Хмелевського П. [див.: 7], через спроби «підтягування» до загальноєвропейських зразків барокко (ранні статті Р. Полляка [див.: 12], до прагнення пізнати багатогранність цього явища в Польщі й з'ясування національної специфіки польської літератури [див.: 2, с. 171—185].

Першим усебічно намагався (в 1926 році) розглянути проблему барокко Ю. Кжижановський у статті «Wielkosc i walose literatury barokowej»¹ [див.: 10, с. 399—405]. З того часу з'явилась велика кількість робіт, які сприяли закріпленню в сучасному літературознавстві погляду на польський варіант барокко як закономірну і самостійну епоху. У них проводиться думка про те, що барокко проявляється в усіх областях культури, культури, як то було в епоху Відродження та Просвітительства.

Проте залишається ще багато нерозв'язаних питань. До дискусійних, зокрема, належить питання визначення хронологічних

¹ Стаття ввійшла в розділ «Barok» його «Historii literatury polskiej».

меж барокко, що має принципове значення, бо з'ясування цього питання дозволить повніше виявити його історичну основу, рельєфніше окреслити різні взаємопов'язані ідейні течії, національні особливості стилю. За влучним виразом Ю. Віппера, «визначення хронологічних рамок епохи — одна з необхідних передумов виявлення її суті... оцінки, історичної ролі видатних письменницьких індивідуальностей, яким велінням долі призначено стати свідками й активними співучасниками насиченого драматизмом перелому — зміни двох епох» [див.: 3, с. 155].

Найбільше суперечок серед літературознавців викликає питання про визначення зародження барокко. Так, період з 1605 по 1696 рр. Ю. Кжижановський вважає початком барокко [див.: 10, с. 261—399], тоді як Р. Полляк відносить його до собору Тридентського [1545—1563 рр.] і, таким чином, пов'язує зародження барокко з контрреформацією [див.: 13, с. 14]. Інші дослідники відносять початок барокко (Чеслав Гернас) до 1580—1620 рр. [див.: 9, с. 5], (Вайнтрауб В.) до 70-х рр. XVI ст. [див.: 17, с. 6].

Аналіз робіт польських дослідників дає підставу зробити висновок про причину такої розбіжності поглядів у визначенні нижньої хронологічної межі барокко — вони керуються різними критеріями в оцінці історично-соціальних основ та інших передумов¹. Наприклад, Вайнтрауб В. мотивує це достатністю факту існування хоча б одного барочного поета, «щоб могли сказати про початок літературного барокко в Польщі саме в ці роки» [див.: 17, с. 12]. Таким поетом, на його думку, був М. Сєпп-Шажинський (1550—1581 рр.). Виходячи з цього принципу, Ю. Дюрр-Дюрський [див.: 8], С. Незнановський [див.: 11] указують і на інших родоначальників цього стилю, таких як К. Мясковський, Д. Наборовський, а деякі дослідники знаходять елементи барокко також і в творчості найвидатнішого поета Ренесансу Я. Кохановського [див.: 18, с. 9]. Але найбільше суперечок точиться навколо поета М. Сєппа-Шажинського. Наприклад, Ю. Бялостоцький та В. Вайнтрауб вважають його типовим представником польського барокко, що заперечує Я. Соколовська [див.: 15].

У своїй «Історії польської літератури» Ю. Кжижановський відносить М. Сєппа-Шажинського до епохи Ренесансу, хоча при конкретному аналізі творчості поета вказує на цілий ряд елементів, які дозволяють віднести його до поетів барокко [див.: 10, с. 230]. Автор вважає доцільним процитувати поета: «*Coz bede czynił w tak straszliwym boju, watly, niebaczny, rozdwojony w sobie?*».

Слушно відмітити, що, коментуючи рядки цього вірша, сам Ю. Кжижановський відзначає в них «болісний крик», який уперше пролунав у творі польської культури, і в кінці називає

¹ Автор не ставить завданням в рамках даної статті висвітлення цього питання.

М. Сенпа-Шажиньського «провісником і частково, навіть, піонером барокко» [див.: 10, с. 232]. На нашу думку, це можна було ще більше загострити, бо рядки, в яких звучить важливе зізнання поета у слабкості, невпевненості, роздвоєності, які виводять уже за межі ренесансного гомоцентричного уявлення про людину. Зображуючи її нещасною і жалюгідною іграшкою в руках долі (пізніше у поета це прозвучить ще відвертіше), з'являється згідно з поетикою барокко мотив марності усього земного — «vanitas vanilatum» та концепція життя як боротьби.

Щодо творчості сучасника М. Сенпа-Шажиньського — поета Шимона Шимоновича (1558—1629 рр.), дослідники теж дотримуються різних поглядів. Ю. Кжижановський його спочатку впевнено відносив до родоначальників польського барокко, а потім — до епохи Ренесансу. Підставою для цього переосмислення, очевидно, було те, що Ш. Шимонович у латинських віршах «Castus Joseph» виявив себе як типовий поет барокко (вишука на ритміка, багата метафорика, інверсія та ін.), а в польській поезії («Sielanki») зробив «поворот від поетики барокко» [див.: 10, с. 217]. І така суперечливість в оцінці поетів перехідного періоду ще раз підводить до думки, що чіткої межі між епохами немає і, напевно, не може бути, оскільки вже у надрах старого народжуються елементи нового методу, а інколи вони можуть розвиватися паралельно.

Тісний зв'язок цих напрямків відзначає В. Татаркевич, що, правда, розглядаючи «seicentuzm» як наступну «фазу Ранесансу» з новими елементами [див.: 16, с. 242], хоча ці методи краще розглядати не разом, а як самостійні явища, які співіснували на певному етапі розвитку літератури. Такий погляд про співіснування ренесансного реалізму і барокко не збігається з твердженням деяких вчених, які відстоюють почергову зміну стилів [див.: 4, с. 18—46; 5, с. 84—102].

Із визначенням зовнішніх рамок барокко тісно пов'язане також і питання про його внутрішню періодизацію. Деякі вчені пропонують такі фази барокко: маньєризм, ранне барокко, високе барокко і рококо [див.: 13, с. 16]. Навколо такої періодизації точаться суперечки. Особливо дискусійним, що цілком зрозуміло, є перша фаза — маньєризм. Так, одні вважають його останнім етапом у розвитку Відродження, який виражає кризу духовної культури цієї епохи [див.: 10], інші відносять його за межі Відродження і вживають лише як синонім ранньої фази стилю барокко [див.: 17], деякі дослідники взагалі вважають маньєризм самостійним періодом між Відродженням і барокко [див. 6]. У згаданій «Історії польської літератури» Ю. Кжижановський, на нашу думку, правильно узагальнює, що «барокко, формуючись протягом тривалого періоду, завершило справу, яку Відродження не змогло довести до кінця, а саме гуманізувало культуру всієї Європи і попри перешкоди, породжувані політичними і релігійними антагонізмами, створило

спільну інтелектуальну й художню культуру, значимість якої починає належно розуміти й оцінювати лише наука наших днів [див.: 10, с. 268].

Таким чином, аналіз робіт польських дослідників, їх дискусії навколо питань хронологізації барокко в польській літературі наводять на думку про характерну особливість її розвитку, а саме: ренесансний реалізм співіснував з барокко, а інколи ці методи органічно поєднувалися в творчості одного поета, наприклад, М. Сєпп-Шажинського, Ш. Шимоновича і, навіть, Я. Кохановського. На наш погляд, увесь характер творчості таких поетів дає усі підстави для виділення польського «маньєризму» як течії перехідного етапу в межах Відродження, але вже з яскраво вираженими елементами барокко. Це відповідає погляду на барокко як на продовження Відродження в нових, більш складних історичних умовах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Енгельс Ф. Анти-Дюринг. — Маркс К. і Енгельс Ф. Тв., т. 20, Київ, 1965. с. 7—323.
2. Британишский В. Поэзия, воскрешенная профессорами. — «Вопросы литературы», 1970, № 5, с. 171—185.
3. Виппер Ю. О рубеже между литературой Возрождения и XVII веком во Франции. — Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. М., 1970, с. 168—204.
4. Лихачев Д. Барокко и его русский вариант XVII в. — «Русская литература», 1969, № 2, с. 18—46.
5. Кланицаи Г. Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы? — «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969, с. 84—102.
6. Biaostocki J. Manieryzm: triumfizmiech pojecia. — W k.: Sztuka i musl humanistyczna. Warszawa, 1966. 360 s.
7. Chmielowski D. Historiji literatury polskiej. t. 1, 1900. 234 s.
8. Durr—Durski D., Naborowski D. Monografia dziejow manieryzmu i baroku w Polsce. Lodz, 1966. 346 s.
9. Hernas Cz. Barok. Warszawa, 1975. 668 s.
10. Krzyzanowski J. Historia literatury polskiej. Alegoryzm — preromantyzm. Warszawa, 1973. 694 s.
11. Nieznanowski S. Opoezji K. Miaskowskiego. Studium o ksztaltowaniu sie baroku w poezji polskiej. Lublin, 1965. 286 s.
12. Pollak R. Uwagi o seicentyzmie. — «Przegląd Współczesny», 1923, N 43, s. 193—207.
13. Pollak R. Od renesansu do baroku. Warszawa, 1969. 332 s.
14. Porebowicz E. Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej. Krakow, 1894. 405 s.
15. Sokolowska J., Zukowska K. Wstep do antologii. W ks.: Poeci polskiego baroku. t. 1, Warszawa, 1965, s. 3—130.
16. Tatariewicz W. O sztuce polskiej XVII—XVIII wieku. Warszawa, 1966. 538 s.
17. Waintraub W. O niektórych problemach polskiego baroku. — «Przegląd humanistyczny», 1960, N 5, s. 10—25.
18. Ziomek J. Podstawowe pojecia literatury renesansu. — «O literaturze polskiej», Warszawa, 1971, s. 9—17.

КАТЕГОРИЯ «ОБРАЗА АВТОРА» В ЖАНРЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Категория «образа автора» интегрирует собою на уровне речевой структуры содержательный и формальный планы стилового единства, так или иначе выражаясь в тексте. Поэтому она может быть определена в качестве исходной при исследовании стиля литературной критики не только на уровне творческих индивидуальностей, но, в первую очередь, в плане его объективных функционально-жанровых закономерностей.

Задачу этой статьи мы видим в том, чтобы определить, во-первых, функциональные признаки данной категории, которые являются стилоопределяющими в жанре современной литературной критики, и, во-вторых, наметить некоторые способы описания ее в литературно-критических текстах.¹

Объективную сущность категории «образа автора» в критике составляют такие основные моменты:

1. Имманентный характер существования «образа автора» в литературно-критическом изложении, так или иначе воплощающего в себе мировоззренческий и эмоциональный авторский облик.

2. Тенденция к «внутреннему», «скрытому» существованию категории «образа автора», которая как бы поглощается литературно-критическим материалом, «растворяется» в нем, порождая тем самым явление «одушевления» литературно-критической концепции, которое предопределяется общей речевой закономерностью отождествления выражения с мыслью говорящего» [1, с. 46].

3. Стилоопределяющий характер данной категории, организующей две основные стилообразующие антиномии «критик-писатель», «критик-читатель». Последние требуют специального рассмотрения. Первая антиномия размыкается главным образом в содержательный план критической статьи, охватывая вопросы, связанные с интерпретацией авторского замысла, авторской позиции в соответствии с их «объективированием» в художественном произведении, оценкой их общественного и литературно-эстетического значения с точки зрения объективно-отстраненной или субъективно-выраженной, оценивающей. Вторая же антиномия связана с речевой манифестацией оценивающего, убеждающего начала, личного по своей природе,

¹ Большая литература, исследующая категорию «образа автора» в различных аспектах ее теории, отражения и описания, начиная с немецких стилистических исследований начала нашего века, работ русских формалистов, озаглавленная трудами В. В. Виноградова, относится почти целиком к художественной литературе и содержит весьма редкие сведения относительно специфики данной категории в нехудожественных жанрах.

размыкающегося в читательское восприятие. Между критиком и читателем возникает своеобразный акт творчества, подобный тому, который заключен в восприятии художественного творчества [см.: 3, с. 87] и даже просто в процессе говорения и понимания [см.: 6, с. 27—28]. Важно, чтобы в данном «акте творчества» имел место принцип изоморфизма, т. е. взаимопроникновения точки зрения (концепции) критика и точки зрения читателя, идеальным результатом которого является их отождествление. Такое отождествление не что иное, как высшая форма проявления общего закона восприятия искусства, который определяется как сопереживание [см.: 4, с. 261]. Информация, получаемая читателем из критической статьи, должна войти в его сознание не просто как сумма сведений, а как добытый им жизненный, социальный и духовный опыт. Задача «образа автора» в этом плане объективно определяется социально-корректной ориентацией на читателя, которого он должен «сопровождать» в ходе развития литературно-критической мысли во избежание ложных толкований и выводов.

В авторской «реакции на читателя» находит свое выражение языковая природа публицистического пафоса, которая определяется двусторонним характером акта общения. Такая реакция у разных критиков, выражающих своим творчеством различные стилевые тенденции в современном литературно-критическом процессе, проявляется по-разному. Характер связи с читателем и формы «контакта» с ним определяют структуру литературно-критического изложения.

Для так называемой научно-философской и научно-публицистической критики характерно объективное изложение, оформленное как авторский монолог, который ведется, на первый взгляд, беспристрастно. Но для критики, по выражению Белинского, «... сама способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе — есть выражение натуры поэта» [2, с. 305]. Даже самое объективное изложение материала — это следствие особого построения образа автора, манифестирующего публицистический пафос статьи, с неизбежностью размыкающийся в читательское восприятие. Авторский монолог даже в такой критике характеризуется скрытой внутренней диалогичностью, предопределяющейся внутренней ориентацией авторской концепции на воспринимающее внимание. Объективное изложение, таким образом, является «субъективированным» вдвойне, с общей точки зрения критика и читателя, опирающейся одновременно и на «объективную» авторскую позицию и на социально-эстетический опыт и эмоциональную культуру читателя.

Но если в научно-философской, научно-публицистической критике категория «образа автора» проявляется главным образом опосредованно, на внутреннем уровне речевой организации, то в так называемой «художественной» критике выражение

данной категории вырастает в самостоятельную задачу перво-степенной важности. Способы выражения авторского начала отличаются здесь особой изобразительностью: литературно-критическое изложение идет как бы в образной перспективе анализируемого художественного текста, отражая порою даже его ритмико-интонационную структуру. Причем в ходе развития авторской мысли постоянно подчеркивается неадекватность содержания способу выражения, образующая второй план в восприятии материала. Природа такого «самовыражения» обусловливается, очевидно, внутренней связью критика с анализируемым художественным произведением, которую Б. И. Бурсов определил как феномен перевоплощения критика в образно-психологический мир писателя, а также его настроенностью на волну эстетического читательского восприятия.

Можно утверждать, таким образом, что категория «образа автора» манифестируется в особом авторско-читательском плане выражения, который организуется различными способами. В зависимости от формы мы определяем их в два типа: эксплицитные и имплицитные. К первому типу относятся разнообразные способы выражения субъективного, личностного плана с помощью формально выраженных языковых средств — лексических и грамматических. Последние определяются функционально-коммуникативной спецификой категории лица, а также особенностями взаимосвязи понятийного и грамматического значения лица, которые часто не совпадают, в силу действия различного рода экстралингвистических моментов, связанных с социальным характером ситуации общения, этикой ведения беседы, с экспрессивно-прагматическими факторами [см.: 5, 253]. Второй тип объединяет способы выражения субъективной (авторско-читательской) модальности, лежащие в глубинных ярусах речевых отношений. Они связаны с особенностями построения различных контекстов литературно-критического изложения на основе функционально-речевых типов рассуждения, описания, повествования, а также с различными модификациями монологической интонации.

Следовательно, «образ автора» в литературной критике в зависимости от определенной содержательной доминанты может быть реальной субстанцией, облеченной в эксплицитные речевые формы. В этом случае он совпадает с действительным автором или с тем «подставным» лицом, которое, применительно к художественной литературе, называют рассказчиком, так как реальные отношения между субъектом речи и критиком могут быть далеко не однозначными, часто скрывая двусмысленность и ироничность авторской позиции. «Образ автора» может и не иметь конкретно-видимой формы своего существования, выражаясь имплицитно. Он как бы материализуется в своей функции — в ходе развития аргументации, в нюансах интонирования изложения, в различных контекстных модальностях.

Основная композиционно-речевая задача данной категории, независимо от степени и характера ее выраженности, состоит, на наш взгляд, во-первых, в координировании в литературно-критическом изложении различных контекстов, а во-вторых, в конституировании в каждом контексте определенного модального единства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., «Иностр. лит.», 1955. 416 с.
2. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1947 г. Статья первая. Полн. собр. соч. Т. 10. 474 с.
3. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Л., «Прибой», 1930. 187 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1961. 576 с.
5. Эсперсен О. Философия грамматики. М., «Иностр. лит.», 1958. 404 с.
6. Поливанов Е. Д. По поводу звуковых жестов японского языка. — Сб.: Поэтика., Л., 1927, с. 25—32.
7. Шмелев Д. М. Слово и образ. М., «Наука», 1964. 120 с.

О. О. МИРОНОВ, канд. філол. наук

З ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ Е. ВАЙНЕРТОМ ПЕРЕКЛАДУ ПОЕЗІЇ Т. Г. ШЕВЧЕНКА «ІРЖАВЕЦЬ»

Працюючи у складі групи перекладачів, які в 1940—1941 рр. під керівництвом А. Курелли здійснювали у Москві перший поетичний переклад «Кобзаря» німецькою мовою [див.: 2, с. 223], Е. Вайнерт, як і його колеги, сам вибирав твори для перекладу. Однак у зв'язку з тим, що деякі перекладачі згодом відмовилися від праці над вибраними ними творами, певну частину їх А. Курелла передав Е. Вайнертові [див.: 3, с. 87]. Саме так сталося із поезією «Іржавець», яку спочатку взявся перекладати Г. Гупперт [див.: 8]. Посилаючи Е. Вайнертові підрядковий російський переклад цього твору, А. Курелла писав¹: «Іржавець» належить до твоєї тематики². Назва є *власним ім'ям*, яке пояснюється у четвертому прикінцевому рядку; до деяких власних імен ти знайдеш пояснення у додатку до зеленого «Кобзаря»³ (переклад уривків з листів А. Курелли наш. — О. М.) [8].

У щоденнику поета записано⁴, що над перекладом цієї поезії він працював 11-го, 16-го і, можливо, 13—15-го липня 1940 р. У листі до Е. Вайнерта від 22-го липня А. Курелла роз'яснював зміст деяких місць оригіналу в зв'язку з окремими хибами цього первісного перекладу. На жаль, ні цього перекладу, ні Вайнертових відповідей на зауваження А. Курелли не збереглося. Тому про працю поета над перекладом поезії «Іржавець»

¹ Працюючи разом, Е. Вайнерт і А. Курелла листувались спеціально з питань, що виникали в їх праці над перекладами поезій Т. Г. Шевченка, справедливо вважаючи, що як самі ці питання, так і засоби їх вирішення виходять далеко за межі перекладу «Кобзаря» і мають велике значення для створення теоретичних і практичних засад нової німецької школи соціалістичного реалістичного перекладу, засновниками якої вони, власне, і стали, зокрема, і як перекладачі «Кобзаря» Т. Г. Шевченка.

² У доборі поезій для перекладу Е. Вайнерт виявив інтерес у першу чергу до тих, які присвячені історії України, її героїчному минулому, її тяжкому становищу за часів царизму, її майбутньому.

³ Ідеться про академічне видання «Кобзаря» 1939 р., що правило німецьким перекладачам за оригінал [див.: 4].

⁴ Berlin. Niederschönhausen. Erich-Weinert-Siedlung. Straße 201, Haus 18. Deutsche Demokratische Republik.

і про його ставлення до зауважень А. Курелли можна судити лише на основі зіставлення остаточного варіанта перекладу із зауваженнями А. Курелли до його первісного варіанта, які наявні у його листах до Е. Вайнерта, що збереглися.

Перше зауваження стосувалося відтворення виразу «матер божя» в уривку

Не плакала б матер божя
В Криму за Україну [5, с. 46].

А. Курелла писав: «Тому що вся пісня є оповіданням про походження божої матері, або святої діви Іржавецької¹, слід було б у тому місці, де про це згадується вперше, не допустити непорозуміння. А це станеться, якщо лише в *передостанньому рядку першого абзаца говорить*: «Не страждала в Криму мати...» Це буде сприйнято як земну мати, як збірне поняття для «матері» (українців). Я думаю, що коли говорять «діва», непорозуміння виключено» [9]. Е. Вайнерт погодився з необхідністю заміни іменника «die Mutter» («мати»), але вжив не запропонований А. Куреллою іменник «die Jungfrau» («діва»), а субстантивованій постійний епітет цього іменника із словосполучення «die heilige Jungfrau» («свята діва»):

Mußt nicht in der Krim die Heilige
Weinen um die Ukraine [6, с. 265].

Така інтерпретація «матер божя» цілком адекватна і повністю відповідає німецькій релігійній термінології.

Друге зауваження стосувалося перекладу дальших семи рядків:

Як мандрували день і ніч,
Як покидали запорожці
Великий Луг і матір Січ,
Взяли з собою матер божу,
А більш нічого не взяли,
І в Крим до хана понесли
На нове горе-Запорожжя [5, с. 46].

Первісний переклад цього уривка був, очевидно, досить далекий від першотвору, бо А. Курелла вказував Е. Вайнертові: «Другий, ямбічний абзац є (ретроспективним) поясненням до останніх двох рядків першого розділу; тут розповідається, як могло статися, що мати божя страждала в Криму за Україну». (Між іншим: можна було б, щоб не «страждала», а дослівно «плакала». Слова: «почала плакати», «плакала» etc пізніше зустрічаються так часто, що можна подумати: йдеться про матір божу іржавецьку як про одну з багатьох «плачучих» св. дів. Якщо це можна зробити без труднощів, постав у вищеназва-

¹ «Може це треба було б виразити навіть у назві! Очевидно, кожний українець знає, що таке Іржавець, і зв'язує з ним уявлення: мати божя іржавецька, як ми лурдська або ченстоховська» (Приписка олівцем, зроблена очевидно, рукою А. Курелли ліворуч на полях аркуша. — О. М.).

ному місці «weinen» замість «leiden». («Дієслово» «м а н д р у в а л и»¹ щодо часу, мені здається, відповідає нашому плюсквам-перфектові, якого, однак, у слов'янських мовах немає: «Als sie .. gewandert waren etc ... hatten sie Muttergottes mit genommen ... etc». Немає потреби перекладати саме так, вистачить імперфекта. Але «Und wie sie weithin zogen jetzt ..» дає невірне уявлення про час, особливо це «jetzt». Подивись, як ти його позбавишся») [9].

Е. Вайнерт переробив первісний переклад уривка, усунувши все, проти чого був А. Курелла, але не нав'язуючи зайвого «плакала». У цілому переклад тепер передавав зміст уривка першотвору, але не без істотних хиб: введення «Als einst sie ...» («Як колись вони ...») замість первісного «Und wie sie ...» («І як вони ...») призвело до розриву у змісті між першою і другою строфами, бо завдяки цьому дія другої строфи, на відміну від первісного варіанта, стала загальною і не пов'язаною із подіями першої; «Великий Луг» подано як загальну назву, а не як топонім.— «Die große Au» («великий луг»); не відтворено істотних для змісту твору «до хана» і «горе-Запорожжя», що позбавило уривок трагізму, яким він насичений в оригіналі, а також Шевченкової негативної оцінки того, що запорожці подалися на поклін до кримського хана [див.: 1, с. 19—32]:

Als einst sie zogen ihres Weges,
Die Saporosher, und verließen
Die große Au, die Mutter Ssetsch
Und Haus und Habe, doch nicht ließen
Sie ihre Mutter Gottes dort;
Sie trugen nach der Krim sie fort;
Dort sollten wieder Tränen fließen [6, с. 265].

Третє, останнє зауваження стосувалося перекладу окремих слів рядків першотвору:

Та наказав запорожцям
Церкву будувати.
У наметі поставили
Образ пресвятої ... [5, с. 47].

А. Курелла писав: «Слово «Zelte» непризволяє веде читача на невірний шлях, тим більше, що говориться «вони ставили ...», після чого в попередньому рядку мова йде про *одного* запорожця; при слові «Zelt» непризволяє думається про тільки що згаданих татар. «На мет» теж не обов'язково «Zelt», а означає всякий у поспіху по необхідності споруджений навіс, а також кошару, незграбну хату і т. п. Слід було б знайти якесь подібне слово (що зразу ж нагадує про запорожців як

¹ Виділені слова в оригіналі даються українською або російською мовою, але, як правило, в німецькій транслітерації.

будівників). А щоб повністю виключити всяке непорозуміння, я б запропонував ужити слово «Saporoshzer» у множині:

Doch die Saporoshzer durften
Keine Kirchen baun [9].

Е. Вайнерт погодився з зауваженням А. Курелли і усунув з перекладу іменник «Zelt» («палатка», «намет»). Скористався він і з Куреллою поради: перші два рядки уривка він подав із поправкою А. Курелли, а іменник «Zelt» відтворив описовим образним «dürftiges Wetterdächlein» («бідненька повітка»). В результаті переклад став адекватним оригіналові:

Doch die Saporosher durften
Keine Kirchen baun.
Unter dürftigem Wetterdächlein
Stand das heilige Bildnis ... [6, с. 266].

Крім поправок на пропозицію А. Курелли Е. Вайнерт вніс у первісний варіант перекладу цього твору також власні зміни. Дві з них стосувалися окремих слів і мали мовностилістичний характер. Третя стосувалася перекладу цілого уривка:

Чули, чули запорожці
З далекого Криму,
Що конає Гетьманщина,
Неповинно гине [5, с. 48].

Und die Saporosher hörten
Von der Krim, vom Chane,
Wo man eine Schuld gerichtet
Ihre Atamane ¹.

Як бачимо, цей переклад був далекий від оригіналу: «І чули запорожці Про Крим, про хана, Де колись вину зрихтували їх атамани». І дуже дивно, що цього не помітив А. Курелла. Згодом Е. Вайнерт переробив ці рядки. Проте в остаточному варіанті переклад лише частково став кращим, бо якщо перші два рядки відтворюють зміст оригіналу, то два останні пере-
кручують його («Де колись їх Гетьманщина Неповинно загинула...» ²):

Und die Saporosher hatten
Von der Krim vernommen,
Wo einst ihre Hetmanschaften ².
Schuldlos umgekommen [6, с. 267].

Решту змісту поезії відтворено дуже добре. Добре відтворено й форму оригіналу у всіх її елементах. Єдиною хибкою тут є порушення ритму в рядку «Weinen um die Ukraine ...» [3, с. 265], де Е. Вайнерт не міг позбавитися одного зайвого складу. До

¹ Дзв.: архів С. Тудора в інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.

² Не виключено, що тут має місце (друкарська) помилка, що її не помітив Е. Вайнерт, який був у роки видання своїх перекладів творів Т. Г. Шевченка дуже хворий [див.: 7]. Можливо, що тут замість «wo» («де») мало бути «wie» («як»). Тоді зміст перекладу цих рядків стає ближчим оригіналові: «Як колись Гетьманщина ...»

числа удач слід віднести відтворення фразеологізму «наробити слави» в рядках:

Наробили колись шведи
Великої слави ... [5, с. 46]
і фразеологічних рядків

Заступила чорна хмара
Та білую хмару ... [6, с. 265]

Damals holten sich die Schweden
Großen Ruhm, die Braven ... [6, с. 265]

Eine schwarze Wolke schob sich
Vor die weiße Wolke ... [6, с. 265]

У цілому переклад поезії «Іржавець» — єдиний німецькою мовою — являє собою прекрасний оригінальний твір німецької поезії. Проте наявність зазначених хиб робить його саме як переклад не уповні адекватним оригіналові.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847—1861 рр. Київ, «Наукова думка», 1968. 407 с.
2. Миронов О. Е. Вайнерт і Т. Шевченко.— В кн.: Збірник праць Шістнадцятої наукової шевченківської конференції. Київ, «Наукова думка», 1969. 280 с.
3. Миронов О. О. З історії створення вайнертового перекладу поеми Т. Г. Шевченка «Відьма». — «Вісн. Харк. ун-ту», 1973, № 88. Філологія, вип. 8, с. 85—87.
4. Шевченко Т. Кобзар. Повна збірка поезій. Київ, Держлітвидав, 1939. 395 с.
5. Шевченко Т. Повн. збір. тв. у 6-ти т. Т. 2. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963. 631 с.
6. Weinert Erich. Gesammelte Werke. Nachdichtungen. Verlag Volk und Welt, Berlin, 1959. 807 s.
7. Schewtschenko Taras. Die Haidamaken und andere Dichtungen. Aus dem Ukrainischen von Erich Weinert. Berlin, Verlag Volk und Welt, 1951. 351 s.
8. Vorläufiges Findbuch des literarischen Nachlasses von Erich Weinert (1890—1953). Bearbeitet von Horst Schurig. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin, Deutsche Demokratische Republik, 1959, Nr 208/1: A. Kurella an E. Weinert, 9. 7. 1940, с. 1.
9. Там же, A. Kurella an E. Weinert, 22. 7 1940, с. 1.

Н. Г. КОРЖ

ДО ПИТАННЯ ПРО ВІДТВОРЕННЯ ГЕКСАМЕТРУ ДАВНЬОРИМСЬКОЇ ПОЕЗІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

У наші дні проблеми, пов'язані з художнім перекладом, набувають виняткового як теоретичного, так і практичного значення. За справедливим визначенням відомого французького вченого Едмона Карі, «ми живемо у вік перекладу». Ці слова чи не в найбільшій мірі характерні для нашої країни, яка по кількості видань перекладної літератури посіла перше місце в світі.

Радянські перекладачі працюють як над творами нашої багатонаціональної соціалістичної літератури, так і над твора-

ми, що репрезентують літературу різних народів і різних часів. За давньою традицією чільне місце серед перекладної літератури належить перекладам творів античних авторів.

Звичайно, що перед перекладачами давньогрецької і римської літератури постає багато складних питань, пов'язаних із специфікою античної культури, обумовленою надзвичайною неподібністю усього побуту, реалій, психіки і світогляду стародавніх авторів зі світом, що оточує перекладача. Однак досягнуті здобутки показують, що труднощі успішно долаються майстрами перекладу.

В межах невеликої статті, безумовно, не можна торкнутися багатьох важливих питань, пов'язаних з перекладами римських поетів на Україні. Ми зупинимося лише на відтворенні засобами рідної мови художньої форми давньоримської поезії, і не всіх її компонентів, а віршових розмірів, метрики. Наш вибір обумовлений тим, що ця проблема і сьогодні залишається однією з найбільш спірних. Навколо неї не припиняються дискусії з XVIII ст. і до сьогодення.

Засвоєння культурної спадщини античності було в центрі уваги вітчизняних перекладачів з давніх часів. Антична література відкривала перед наступними поколіннями надзвичайно приваблюючі сторінки духовного життя стародавніх греків і римлян. Знайомлячись з античністю, кожна епоха по-своєму сприймала її духовні надбання. Передові діячі вітчизняної культури в античній літературі перш за все звертали увагу на трагедійну героїку, на оспівання краси і величі людини, на мотиви боротьби з тиранією. Саме цей інтерес і визначив вибір творів для перекладів, які збагачували рідну літературу новими темами, різноманітними поетичними формами, розширювали можливості рідної мови. Через це історія перекладу тісно переплітається з історією вітчизняної літератури, мови, мистецтва.

Знайомство з античною літературою, звичайно, починалося з Гомера, тому перш за все постало питання про засвоєння гексаметру, розміру героїчного епосу. Труднощі відтворення у мовах з силабо-тонічним і силабічним віршуванням привели спочатку до його теоретичного і практичного заперечення. Тому у багатьох країнах Західної Європи і в Росії перші переклади гомерівських поем були здійснені прозою. Відмовляється від гексаметру і сучасний польський дослідник і перекладач Гомера Ян Парандовський, оскільки акцент, на його думку, навіть і наближено не дає тієї якості і мелодії, яку створювали короткі і довгі голосні в стародавніх мовах.

Такого ж погляду дотримується і відомий український теоретик перекладу О. Кундзіч. «Природним для нас гекзаметр не став і не стане, бо він не адекватний грецькому: один з його неодмінних компонентів, мова, там і тут занадто різнозначний... Думаю, що лише у вільному вірші ми відчули б справжню вітиху прозорої поезії древніх» [1, с. 108]. Позитивно ставляться до

верлібру при відтворенні античної метрики і такі відомі теоретики перекладу, як Іржі Левий та М. Л. Гаспаров.

Деякі дослідники Гомера, у тому числі й такий авторитетний, як А. М. Єгунов, автор фундаментальної монографії, приходять до висновку, що античний дактилічний гекзаметр взагалі не належить до тридольних розмірів, тому наш гекзаметр не може йому відповідати. І хоч все це правильно, оскільки наш акцентний гекзаметр дійсно не відповідає античному метричному, однак, поки що саме він дав можливість засобами нашої системи віршування найбільш наблизитись до розміру героїчних поем.

Історія перекладу античних авторів у нашій країні й за рубежом приводить нас до такого висновку. Тому важко погодитися з думкою А. М. Єгунова, що «цей фіктивний «зліпок» (тонічний гекзаметр. — *Н. К.*) був свого часу корисним, але зараз він уже відслужив своє: нікому не прийде на думку перекладати Гомера ні олександрійським віршем, ні яким-небудь іншим сучасним віршовим розміром, а до них слід віднести і тонічний гекзаметр» [2, с. 425].

Можливо, й так. Але сучасними перекладачами поки ще не знайдена інша (хотілося, щоб вона була кращою) форма передачі античного гекзаметру. Пропонований А. М. Єгуновим п'ятистопний ямб для перекладу Гомера нам здається не тільки не має переваг над тонічним гекзаметром, а навпаки, набагато поступається перед ним, оскільки ямби в античні часи здебільшого використовувалися у розмовній мові, а поеми Гомера належать до героїчного епосу. Ми не маємо переконливих зразків передачі гекзаметру і верлібром.

Отже, погоджуючись з тим, що наявність в російській літературі перекладів Гнедича і Жуковського, в українській — Бориса Тена і Білика не виключає необхідності нових спроб, пошуків, для кращого відтворення гекзаметру, вважаємо передчасним зовсім відмовлятися від тонічного гекзаметру. Шукаючи нові еквіритмічні форми, можна йти також шляхом удосконалення усталених форм.

Дискусії, що час від часу виникають навколо гекзаметру, не випадкові. Вони обумовлені прагненням перекладачів якомога точніше відтворити стародавні літературні пам'ятники. А справа ця, як вже відзначилося, нелегка, хоч «непробхідної безодні між античною і сучасною системами віршування немає», як справедливо відзначає відомий український перекладач Борис Тен [див.: 3].

Античний гекзаметр складався з п'яти дактилів, шоста стопа-спондей. У перших чотирьох стопах, замість дакталів могли бути спондеї. Цей вірш настільки різноманітний, наскільки величний і милозвучний. Не виходячи із міри шість темпів, маючи в собі постійно від 13 до 17 складів, він здатний до 32 змін, що досягається чергуванням дактилів зі спондеями і різними комбінаціями стоп. А якщо помножити на кількість цезур

та диерез (а їх 16), то героїчний гекзаметр здатний на 512 змін. Постійною в гекзаметрі залишається лише п'ята стопа (дактилічна).

Надзвичайну різноманітність і ритмічну гнучкість давньогрецького і латинського гекзаметру відначили уже перші вітчизняні теоретики поетичного мистецтва. Їх спостереження, зокрема Феофана Прокоповича, і сьогодні вражають тонкістю й оригінальністю. Феофан Прокопович одним з перших правильно підкреслював залежність ритму гекзаметру від характеру змісту. Іноді його можна уподібнити зі спокійною і плавною течією, коли йдеться про значні, величні, неквапливі події, іноді — з набігаючою хвилею, коли оповідь ведеться про щось радісне, стрімке, емоційне. У першому випадку гекзаметр рясніє спондеями, у другому — частими будуть дактилі. «Змішувати дактилі зі спондеями треба тоді, коли трапляється щось зізяюче, як перерване, ніби нерішуче, сумнівне, недомислене, або викликаюче вагання в обидві сторони» [4, с. 395]. Свої спостереження і висновки він переконливо довів, аналізуючи «Енеїду» Вергілія, у якій єдність форми зі змістом відзначається винятковою гармонійністю.

Відчувши безпосередній зв'язок між внутрішнім змістом та емоційним забарвленням твору і ритмічною його структурою, а також розуміючи труднощі у відтворенні ритмічної різноманітності античних гекзаметрів, Феофан Прокопович під впливом польської силабіки писав тринадцятискладником.

Унікали гекзаметру і перші російські перекладачі, починаючи з Ломоносова, який у своїй «Риториці» уривки з «Іліади», «Енеїди», «Метаморфоз» подає в олександрійських віршах.

У Росії, як уже відзначалося, Гомера спочатку перекладали прозою (Кондратович, Єкимов, Попов, Мартинов) або олександрійським віршем, традиційним розміром поезики класицистів перекладається Вергілій, Овідій. Недосконалість цих перекладів одразу ж помічали сучасники. Наприклад, «Енеїду» Радішев у перекладі В. Петрова назвав «стародавнім триухом, одягненим на Вергілія Ломоносовським покроем», а поет-перекладач Майков висміяв цей переклад у двовірші:

Сколь сила велика Российского языка
Петров лишь захотел — Вергилий стал заика.

Тредьяковський перекладав античний гекзаметр гекзаметром анапестичного типу, або олександрійським віршем. Гнедич, як відомо, теж почав перекладати «Іліаду» олександрійським віршем, але, відчувши його непридатність для передачі гомерівського вірша, перейшов до гекзаметру. Він розробив 16 ритмічних схем гекзаметра для свого перекладу, у передмові до якої він так пояснив свою позицію: «Захоплений манерою оповіді Гомера, принади якого невіддільні від форми вірша, я почав

випробовувати, чи немає можливості відтворити російським гекзаметром враження, яке я одержав, читаючи грецький» [5, с. 11].

Наслідки роботи Гнедича були високо оцінені Белінським, який з захопленням відзначив, що збагнути дух, красу стародавніх греків на Русі судилося лише одному Гнедичу. Високо оцінив переклад Гнедича і О. С. Пушкін:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой.

Дискусії навколо гекзаметру про можливість його використання, як і інших античних метрів, у нашому віршуванні, сприяли активному засвоєнню їх вітчизняними майстрами художнього слова.

Відстоюючи рівномірність гекзаметру у російському віршуванні, радянський перекладач С. В. Шервінський зазначає: «Російський гекзаметр тому і виявився стійким в російській поезії, що саме протяжність наголошеного складу забезпечила його належне звучання» [6, с. 25]. Це надзвичайно важливе спостереження експериментально підтверджено вченими—фонетистами (Усовим, Богородицьким, Щербою), воно стосується й інших східно-слов'янських мов — української, білоруської. Вперше цю особливість російської мови відзначив М. В. Ломоносов: «... в российском языке те только слоги долги, над которыми стоит сила, а прочие все кратки» [7, с. 10].

Історія вітчизняного перекладу, кращі його зразки переконують нас в тому, що перекладати твори античних авторів, які написані гекзаметром, слід, безперечно, гекзаметром. І хоч тонічний гекзаметр, як уже відзначалося, має певну невідповідність античному, він поки що з усіх запропонованих перекладачами розмірів найбільш відповідає поетичному розмірові героїчного епосу стародавніх греків та римлян.

В українську поезію вперше увів гекзаметр К. Думитрашко своїм перекладом «Жабомишодраківки». Ця древньогрецька пародія перекладалася у багатьох країнах світу. На російську мову вона спочатку була перекладена прозою, а в кінці XIX ст. — гекзаметром. К. Думитрашко свій переклад здійснив в кінці 30-х — на початку 40-х рр. XIX ст. Гекзаметр у ньому прозвучав досить природньо українською мовою:

Бачу, що й ти парубійко завзятий і хлопець вродливий,
Може, козаче, з Батурина, може й гетьманського роду?
Ну, лишень, швидше скажи мені, хто твоє батько та мати?

[8, с. 249]

Гекзаметр К. Думитрашко складається з п'яти дактилічних стоп, шоста стопа — усічений дактиль. Але, незважаючи на досвід К. Думитрашко, українські перекладачі перекладають славнозвісні поеми Гомера то народно-пісенним амфібрахічним чотирьохстопним розміром (С. Руданський), то шестистопним хореєм (О. Навроцький). Гекзаметром перекладав Гомера О. По-

тебня (сьомі і восьмі пісні, фрагменти третьої пісні «Одіссеї»). Перекладали Гомера В. Самійленко, П. Ніщинський, Ф. Симоненко, І. Франко, Леся Українка.

Переважний більшості названих українських перекладів при-
таманна «українізація» — введення найменувань «по батькові»,
деталей українського побуту (кобзар, кобза та ін.). Для XVIII
і XIX ст. це була загальноприйнята тенденція. Тому Іван Фран-
ко мав цілковиті підстави написати у листі до Олени Пчілки
(від 4 січня 1886 р.), що «на зовсім удачний переклад (Гомера)
у нас ще, мабуть, час не прийшов». Тому ці переклади тепер мо-
жуть цікавити тільки спеціалістів з історії мови та перекладу,
а не широкий читацький загал.

Повний переклад Гомерової «Одіссеї» гекзаметром здійснено
в радянський час Борисом Теном. Його гекзаметр плавний, пере-
важно дактилічний, пересипаний зрідка спондеями (хореями).
Комбінації дактилів і хореїв надають віршеві гнучкості і багат-
ства ритмічних варіацій, а мистецьке розташування цезур вно-
сить нові смислові музично-ритмічні відтінки. Є відомості, що
Борис Тен завершив переклад і над другою поемою Гомера.

Перші українські переклади творів Вергілія також припада-
ють на середину XIX ст. 1848—1869 рр. Осип Шухевич переклав
дві еклоги з «Георгік» Вергілія. Видруковано цей переклад було
в 1883 р. з передмовою Івана Франка. Переклад Шухевича
здійснено римованим віршем, не гекзаметром. Григорій Бонда-
ренко та Степан Руданський, перекладаючи «Енеїду», також не
дотримуються гексаметру, тому їх переклади мають тепер лише
історико-пізнавальне значення.

На початку XX ст. серйозну спробу подати Вергіліїв епос
українською мовою зробив І. Стешенко, відомий перекладач «Ме-
таморфоз» Овідія. Переклад здійснено гекзаметром. Цим же
метром перекладав четверту пісню «Енеїди» Андрій Білецький.
Повністю Вергіліїв епос в українському перекладі вийшов 1972 р.
Його здійснив Михайло Білик. Публікація цього перекладу, над
яким перекладач працював понад 30 років, засвідчила нову
перемогу українського радянського перекладу. Як справедливо
зазначав Й. У. Кобів, цей переклад відзначається глибоким про-
никненням у зміст і форму першотвору, високою майстерністю
і плавністю вірша, добірною, злегка архаїзованою мовою, від-
творенням усіх особливостей оригіналу — монументальності,
піднесеності і звукопису, — справжньою поетичністю, поєдна-
ною гармонійно з філологічною точністю [див.: 9, с. 20]. Наве-
демо уривок з цього перекладу:

Ратні боріння й героя вславляю, що перший із Трої,
Долею гнаний, прибув до Італії, в землі лавінські.
Довго всевишня по суші і морю ним кидала сила,
Бо невблагання у гніві Юнона була безпощадна.
Досить натерпівся він у війні, поки місто поставив,
Переселивши у Лаций богів, звідки рід був латинський,
Родоначальники Альби й мурі походили Рима.

Чимала заслуга у засвоєнні гекзаметру українською мовою належить перекладачам Овідія. Серед перших порекладачів цього надзвичайно популярного поета як в античні часи, так і в наступні віки, ми бачимо Осипа Маковея, Олену Пчілку. Перший з них переклав «Орфея і Евредику» чотиристопним римованим ямбом:

Не довго Парки жити дали
На свете сем Евридице,
Негайно нитку життя втяли
В її найкращому веде.

Олена Пчілка переклала «Кипарис» і «Дедал і Ікар». У 1893 р. Іван Стешенко під псевдонімом Іван Сердешний видав у Львові перші вісім книг «Метаморфоз». У цьому перекладі є досить багато вдалий місць, де перекладачеві вдалося відтворити як зміст, так і метрику першотвору. Але, на жаль, перекладач не скрізь зумів проникнути у майстерність римського поета при з'єднанні окремих міфів. Гекзаметр Стешенко звучить цілком природньо. Шкода тільки, що перекладач у багатьох випадках своїм прагненням наблизитися до оригіналу порушує норми української літературної мови.

Іншою дорогою пішов Дмитро Николишин. Як видно з вступного слова до перекладу, він прийшов до висновку, що гекзаметр не відповідає духові української мови й української поезії. Тому, незважаючи на досвід попередніх перекладачів, що затвердили гекзаметр в українській літературі, Николишин обрав зовсім інший поетичний розмір, а саме — коломийковий. До цього Николишина наштотхнув переклад Руданського «Іліади». Але зміну розміру у перекладі Руданського можна зрозуміти, якщо зважити на те, що свій переклад він розраховував на українського читача 60-х р. XIX ст. Крім того, незважаючи на деякі зміни, переклад Руданського позначений глибокою внутрішньою правдивістю і мистецькою простотою, на що вказував Іван Франко у передмові до видання 1903 р.

Свою позицію Николишин пояснював так «...Я придумав для свого перекладу особний вірш, зливаючи два рядки української шумки в один рядок, наближаючи його ритмікою до трохаю. Цей вірш на один склад коротший від гекзаметра, зложенного з самих дактилів, який однаке рідко коли зустрічається. Таким чином епічна ширина твору в перекладі зберігається вповні. До того ж жвава шумкова ритміка робить переклад живішим із ритмічного боку, а допускаючи певну свободу наголосові слова, усуває наголосну монотонію» [10, с. 5]:

Золота доба настала перша: залюбки всі люди
без карателя й закону правду й чесність шанували.
Кари й ляку не було, ні на табличках із криці
слів суворих не читали, ні лица судді свого
не страхалися благальці: без судді були безпечні...

Наведений уривок засвідчує невідповідність ритміки перекладу ритміці першотвору. Критика зустріла цей переклад холодно, читачі — байдуже.

Із наведених спостережень можна зробити такі висновки. Проблема відтворення метрики античних творів, зокрема гексаметра, — по-різному вирішувалася на різних етапах розвитку нашої культури. Але незважаючи на різноманітність, превалюючою була тенденція до створення перекладів, близьких до оригіналу як за змістом, так і за формою. Дотримуючись саме цих засад у роботі над перекладами творів античної літератури, українські перекладачі досягли чималих здобутків.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кундзіч Олексій. Слово і образ. Літературно-критичні статті. Київ, «Рад. письменник», 1966. 131 с.
2. Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., «Наука», 1964. 439 с.
3. Тен Борис. Нотатки про ритміку гексаметра. — «Мовознавство», № 3, 1967, с. 12—18.
4. Прокопович Феофан. Соч. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961. 502 с.
5. Илиада Гомера, переведенная Н. Гнедичем. Часть I, Спб., 1829. 354 с.
6. Шервинский С. В. Ритм и смысл. М., Изд-во АН СССР, 1961. 272 с.
7. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. VII. Труды по филологии 1739—1758 гг. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1952. 996 с.
8. Думитрашко К. Жабомишодранівка. — У кн.: Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. Київ, Держ. вид-во худож. лит., 1959. 599 с.
9. Кобів Й. У. Вергілій і його епічна поема. Передмова. — У кн.: П. Вергілій Марон. «Енеїда», Київ, «Дніпро», 1972, с. 1—20.
10. Овідієви «Переміни» (Метаморфози). З латинської перевіршував Д. Николишин. Т. І. Коломия, 1927. 252 с.