

✓ К-14038
П 268454
К-14038

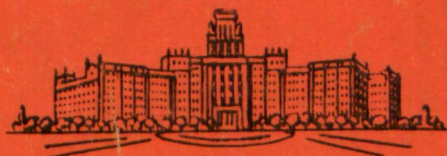
ВІСНИК ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



№ 88

ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 8



ВИДАВНИЦТВО ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

1973

59 коп.

V.N. Karazin Kharkiv National University



00288630

1

ЦНБ ХНУ
Дата повернення:

МІНІСТЕРСТВО
ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

В І С Н И К
ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

№ 88

ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 8

ВИДАВНИЦТВО
ХАРКІВСЬКОГО ОРДЕНА ТРУДОВОГО ЧЕРВОНОГО ПРАПОРА
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ імені О. М. ГОРЬКОГО
Харків 1973

Статті, опубліковані у цьому віснику, висвітлюють деякі актуальні питання літературознавства та мовознавства: фразеології, теорії та практики перекладу, лінгвистилістики, становлення жанрів у літературі, художньої структури твору, творчого шляху окремих письменників тощо.

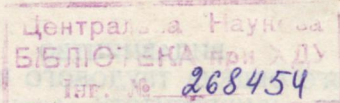
Уміщені матеріали розраховано на викладачів вищої школи, перекладачів, студентів, усіх, кого цікавлять проблеми новітньої філології.

Редакційна колегія:

доцент *В. В. Акуленко*, кандидат філологічних наук
Л. Г. Бикова (відповідальний секретар), професор
З. С. Голубева (відповідальний редактор), доцент
П. Я. Корж, професор *Ф. П. Медведєв*, кандидат філологічних наук *О. О. Миронов*, доцент *В. О. Мосенцев*,
доцент *Г. І. Шкляревський*.

Адреса редакційної колегії:

Харків, 77, майдан Дзержинського 4, університет,
філологічний факультет.



ЖАНРОВІ ФОРМИ ВІРШОВАНОГО ПОСЛАННЯ В ПОЕЗІЇ В. М. СОСЮРИ 20-х років

А. А. Кислий

Серед численних форм ліричних та ліро-епічних жанрів чи не найменш дослідженими в історико-літературному й теоретичному аспектах є послання, хоча цей жанровий різновид зародився ще в I-му столітті до н. е. Першими авторами послань вважають античного поета Горація та його співвітчизника Овідія. Це на сьогодні аксіома, засвідчена в енциклопедіях, термінологічних словниках, наукових працях. Та все ж послання як тип поетичної структури ще недостатньо досліджене в історико-теоретичному й ідейно-естетичному аспектах. Трапляються прикрі помилки у визначенні часу, місця та першості у запровадженні послання як жанрової форми ліричних, епічних та ліро-епічних творів. Так, О. М. Бандура в нещодавно виданій книзі «Теорія літератури», вірно називаючи добу виникнення послань та їх батьківщину (I ст. до н. е., Рим), фундаторство жанрової форми послання приписує ...Піндару — давньогрецькому поетові-лірикови, який жив у кінці VI — на початку V ст. до н. е. Неповними є також твердження О. М. Бандури, що, мовляв, «первісно в посланнях висловлювались дружні почуття. Згодом у них почали виражати найрізноманітніші настрої та думки і політичні переконання («Товаришам із тюрми» І. Франка), громадські настрої («Послання в Сибір» О. С. Пушкіна), роздуми над явищами суспільного життя («І мертвим і живим...» Т. Г. Шевченка)» [4, 197].

Не кажучи вже про штучну класифікацію названих послань за визначеними автором підручника «групами настроїв та думок» (хіба в кожному з цих послань не виражені одночасно і політичні переконання, і громадські настрої?), зазначимо, що уже з часу виникнення послання використовувалися поетами античності для висловлення і філософських міркувань (цьому присвячена одна з трьох книг послань Горація — написаних гекзаметром віршованих листів до друзів), і естетичних та етичних поглядів, і оцінки подій і людей, сучасниками яких були поети, і навіть для вияву

своїх інтимних почуттів — чи то в жартівливій, чи то в цілком серйозній формі (збірка послань Овідія «Героїні»).

Серед радянських літературознавців ще й досі немає згоди при визначенні послання як форми існування в родових групах художніх творів, послання тлумачиться як окремий «жанр публіцистичної і поетичної творчості, характерний застосуванням форми відкритого листа, звернення» [15, 415; 8, 219; 9, 291].

Визначення послань як окремого жанру здається нам неправомірним, оскільки вони зустрічаються в різних типах творів (епос, лірика, ліро-епос: прозові листи-послання, вірші-послання, поеми-послання тощо. Тому точніш буде визначати послання як жанровий різновид (варіацію, форму).

Розквітнувши в античному світі, жанрова форма послання поширилась у багатьох літературах європейського континенту, зокрема в українській полемічній літературі XVI—XVII ст. (твори Г. Смотрицького, Івана Вишенського). У XVIII ст. філософські послання-проповіді пише Г. С. Сковорода.

Послання XVI—XVIII-го ст. відіграли помітну роль у загостренні критичного начала та в зміцненні атеїстичних позицій української літератури.

Свого часу жанровій формі послання пророковано занепад. Проте в російській і українській літературах XIX ст. послання розвивались досить інтенсивно. Автори їх — Шевченко, Франко, Леся Українка, Грабовський та ін. Вони розширили сферу використання жанрового різновиду для революційної пропаганди і викриття потворного обличчя царизму («Послання в Сибір» О. Пушкіна, «І мертвим, і живим...» Т. Г. Шевченка, «Товаришам із тюрми» І. Франка, «Товаришці на спомин» Л. Українки та ін.).

До віршованої форми послання часто звертаються й українські радянські поети («Плюсклим пророкам», «Відповідь землякам» П. Тичини, «Пісня» І. Кулика, «Друзям у всьому світі» М. Рильського та ін.).

Коло адресатів послань — ідеологічні супротивники, колеги, друзі, кохані, випадкові зустрічні, в образах яких втілюються якості, що привернули увагу поета й спонукали його звернутися до адресата з певними міркуваннями. Збагатилася метрична й ритмічна структура послань. Замість традиційних гексаметра чи александрійського вірша поети вживають найрізноманітніших розмірностей — аж до верлібра.

Жанровий різновид послання в творах радянських письменників ще потребує синтетичного розгляду. Спроби дослідити послання певного періоду розвитку літератури чи послання окремих авторів були. Так, наприклад, П. Я. Лещенко на матеріалі творчості українських письменників періоду Великої Вітчизняної війни пробує дослідити художні якості віршів-послань. Та все ж дослідження рясніе загальниками, не робиться наголосу на тому, як саме зміст послання не лише зумовлює вибір по-

етом цього жанрового різновиду, але й диктує добір найбільш виразних тропів чи поетичних фігур, доцільних саме для цієї жанрової форми.

У 20-і рр. чимало послань написано Володимиром Сосюрою. Його твори цього жанрового різновиду можна умовно розподілити за кількома тематичними комплексами: 1) послання, адресовані класовим ворогам, внутрішнім емігрантам, українським буржуазним націоналістам («Відплата» — 1920, «Ми прийдемо і туди» — 1926, «Неокласикам» — 1927, «Відповідь» — 1927); 2) послання поневоленим народам («Ми встаємо» — 1925, «Білоруській громаді» — 1928, «Поневоленій Західній Україні» — 1928); 3) послання до України («Україно моя!» — 1927); 4) послання синові, коханій, дружині («Синові Олегові» — 1924, «Коли я думаю про тебе» — 1926, «Крізь вікна» — 1925, «Тебе нема» — 1925) та ін.

Обмеживши ділянку дослідження лише розглядом бодай у загальних рисах послань 1-го тематичного комплексу, простежимо, як публіцистично загострено, «спрімливо, вчасно і сучасно» [13, 297], на високому ідейно-художньому рівні звучали послання В. Сосюри-поета, який «добре уяснив значення ударів молота історії по дряглому життю старого світу, — добре уяснив, куди розскакуються іскри гніву народного, на кого падають вони і кого спопеляють дощенту» [13, 296].

22 серпня 1920 року в газеті «Красная звезда» надруковано віршоване послання В. Сосюри — «Ворогам». Згодом поезія ця неодноразово публікувалася у періодичних виданнях та збірниках уже зі зміненою назвою — «Відплата». У новій назві було сконденсовано тематичний задум поета: він показав, як вибухнула накипілим гнівом роками тамована в серці ненависть народу до «лакеїв зла і тьми», яким ішов повсталий народ.

Відплатить за сльози, кров, за муки,

що бідний люд віки тернистим шляхом лив [2, 14].

Усе послання побудовано за принципом антитези, контрастного протиставлення двох протидіючих сил, двох світів; цим ще більш посилюється викривальний пафос твору. У посланні чітко проведено межу між «ворогом» і «братом», між «так» і «ні», між «ви» і «ми»:

Ми в сонячній журбі віки на в а с робили,
З крові й кісток своїх складали в а м двірці, —
З глузливим реготом тягли з нас соки, жили
В и, паралітики, життя мерці [2, 13].

Так було — так не повинно бути. У тканину послання на зміну антитетично протиставлених картин життя за царату вривається мажор народної помсти «за сльози, кров, за муки». Речення тут чіткі, лаконічні, реалістичні деталі гіперболічно загострюються, створюючи синтетичну картину вияву розкутого духу народу.

Лакеї зла і тьми! Уже комуни дзвони
погребний реквієм для вас гудуть, гудуть,
і падають, як дощ, дворці, корони, трони,
в прокляттях боротьби на сполох гулко б'ють [2, 14].

У наступних двох катренах поет виправдовує революційну правомірність червоного терору проти катів. Тож необгрунтованими видаються нам твердження, висловлені М. Доленгом ще на початку 30-рр. про те, що «Відплата» «являє собою апологетику стихійної соціальної помсти» [5, 12].

Останній, 12-й катрен «Відплати» — сповнений сонячних барв опис торжества звільненої праці й останнього бою зі світом мороку, якому революція зіграла вже «погребний реквієм».

Послання Сосюри, незважаючи на трагічні картини, звучить бадьоро. І все ж цей факт в плані міжгрупових мистецьких усобиць став для Г. Кана приводом до недоречного глузування з «Відплати», яка, мовляв, є не що інше, як макулатура, і «нагадує бляшані тарабумбіі Скитальця-Петрова» [7, 7].

Якщо ж шукати творчих впливів на Сосюру, що помітні у його посланні «Відплата», то вони скоріше йдуть від української класики, знаходячи вияв і в загальному бойовому звучанні твору, і в різкому запереченні старого світу, і в окремих деталях. Сосюрині «і срібло й золото глибоко під землею в сирій холодній млі довбали ми для вас» [2, 13] асоціює до рядків із Шевченкової комедії «Сон» про декабристів, які «із нор золото виносять, щоб пельку залити неситому» [17, 191].

Інколи В. Сосюра трансформує з української класики образні деталі й стилістичні прийоми для посилення звинувачувального тону послання. Оксиморон «золоті кайдани», вжитий Лесею Українкою в поемі «Давня казка» [14, 163], В. Сосюра, який полюбляв цю стилістичну фігуру, вводить у «Відплату» в традиційній змістовій функції — на означення духовного рабства заради матеріального добробуту:

За наші гроші... панами бути вчили —

кайдани золоті душі своїй кувать [2, 13].

Звернення В. Сосюри до класичної літературної спадщини ще 1920-го року є свідченням того, як інколи творчі декларації митців бувають завузькими порівняно з їхньою творчою практикою. Адже й В. Сосюра у 1921 році разом із М. Йогансенем та М. Хвильовим підпише «Наш універсал до робітництва і пролетарських митців українських», вміщений у виданому в Харкові збірнику «Жовтень», де автори, пориваючи зв'язки з формалістичними та напівформалістичними школами і проголошуючи «еру творчої пролетарської поезії справжнього майбуття» [6, 1], відмежовувалися водночас від класичної спадщини минулих епох.

Послання В. Сосюри «Відплата» стало політично загостреною інвективою на адресу ворожих соціальних сил, принесло

поетові народне визнання. І справа тут не тільки в ідейному змісті, а й у чіткій організації вірша: в тканину поеми органічно вплітаються і найбільш поширений у жанровій формі послання ямб (у Сосюри він 6-стопний, з цезурою посередині), і повільний, розмірений плин оповіді, яка надалі стає все більше схвильованою, пристраснішою, і добір тропів та засобів поетичного синтаксису, підпорядкованих завданню засудження ворожих сил.

У 1921 році на Україні активізується організаційно неформлене естетське консервативне угруповання «неокласиків» (М. Зеров, М. Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургард). «Неокласики» втілюють у своїй творчості лозунг «мистецтва для мистецтва», уникають злободенних тем, беруть сюжети в основному з античної літератури та життя природи, підтримують М. Хвильового під час літературно-політичної дискусії 1925—1927 рр. За умов гострої класової боротьби в країні та принципової ідейно-естетичної боротьби в літературі і мистецтві така практика угруповання слугувала буржуазній ідеології. Тому, незважаючи на витончену форму лірики «неокласиків», угруповання зазнає рішучого партійного осуду з боку письменників (О. Влизько, М. Чернявський, Остап Вишня) і передового читацького загалу.

Ставлення В. Сосюри до «неокласиків» було відверто негативним і знайшло свій вияв у його рецензії на збірку поезій М. Рильського 1922 р. «Синя далечінь» [16], а також у написаному значно пізніше посланні-памфлеті «Неокласикам» (1927). Рецензія В. Сосюри полемічно упереджена, не всі її оцінки вірні, але вона дає уявлення про літературно-естетичні погляди В. Сосюри 20-х років. Віддавши належне мистецьки довершений формі поезії М. Рильського, В. Сосюра дорікає поетові, що він весь поза життям, що його мрії про далекі незнані краї «нічого спільного не мають із тією великою епохою, яку ми зараз переживаємо» [16, 293].

Рецензія В. Сосюри великою мірою послужила йому пізніше «сировиною» для написання послання «Неокласикам», надрукованого 21 березня 1927 р. в першому номері «Літературної газети», яка почала виходити в Києві.

Твердячи про ізолюваність лірики Рильського від творчого буденного життя і про втечу поета в світ природи та ілюзорної філософії, Сосюра писав у рецензії: «Творча класа відкидає еклектичну філософію та сміється з епікурейської тоги Рильського, коли він сидить з удкою в оситняку» [16, 293].

У посланні «Неокласикам» — узагальнено-іронічно:

Що ж..., марте про Париж і Грецію вивчайте,
дивіться на життя крізь килим і трюмо
та рибочку ловіть... [3, 1].

Все послання «Неокласикам» написане в пафосному ключі, в ньому чимало іронічних перефразувань із творів «неокласиків», глузувань з «неокласичної» екзотики. А для зіставлення життєвих і творчих принципів «неокласиків» і пролетарських поетів використано, як і в посланні «Відплата», принцип антитези (різких переходів від «ви» до «ми»). Поетичні гасла твору, окличні інтонації посилюють викривальний і стверджувальний зміст послання:

О привиди життя! Доволі вже омани!

Не по дорозі нам, бо ми йдемо вперед! [3, 1, 272]

Нема кордонів нам! О серце, ще вогню! [3, 1, 272].

В Комуни даль кохану! [3, 1, 272].

Життя показало, що кращі представники угруповання «нес- класиків» із часом збагнули хибність своєї позиції, зробили чималий внесок у розвиток літератури соціалістичного реалізму (М. Рильський, П. Филипович, М. Зеров, М. Драй-Хмара), інші ще довго й надалі залишалися на своїх уже достатньо скомпрометованих ідейно-естетичних позиціях, що й визначило їхнє недовге життя в літературі. А це й передбачав В. Сосюра у посланні «Неокласикам».

Проблема місця поета в суспільстві перепліталася у В. Сосюрі з проблемою боротьби проти українського буржуазного націоналізму. З цього боку характерні два тематично близькі твори поета — послання «Ми прийдем і туди» (1926) та «Відповідь» (1927). Адресовані конкретним особам, діячам української контрреволюційної еміграції С. Черкасенку та Є. Маланюку, ці твори водночас таврували ганьбою всіх тих письменників, які, зрадивши свій народ і опинившись у жовто-блакитному закордонні, зводили наклепи на радянський лад.

У карбованих рядках короткого послання «Ми прийдем і туди» В. Сосюра пророкує неминучу помсту «чорним та брудним од лепу і крові» [3, 1, 181] білоемігрантам:

Ніщо не спинить нас! Ми — месники народу,
який на вас робив всі ночі! ...Всі віки...

Ми лиш тоді зітхнем і крикнемо: «Свобода»,
коли у горлі вам повернемо штики! [3, 1, 181].

Викриття рабської суті націоналістів продовжив В. Сосюра в політичному памфлеті-посланні «Відповідь» (1927), відзначеному I-ою премією на Всеукраїнському конкурсі до 10-річчя Жовтня.

Написання «Відповіді» пов'язане з ім'ям Є. Маланюка, активного учасника націоналістичної контрреволюції на Україні в 1918—1920 рр., згодом — емігранта. У 20-і рр. Є. Маланюк активно виступав із статтями, в яких паплюжив українську радянську літературу, писав вірші, сповнені ненависті до всього радянського, а то й зухвало намагався найталановитіших митців перетягти у свій табір.

У грудні 1926 р. на сторінках редагованого одним із речників українського буржуазного націоналізму Д. Донцовим «Літературно-наукового вісника» (Львів) з'являється довге віршоване «Послання...» Є. Маланюка до М. Рильського і П. Тичини. Творіння це — маніфест-кредо української контрреволюції.

Дотепну, спопеляючу відповідь ворогові було вчасно дано двома українськими письменниками — Я. Савченком та В. Сосюрою.

Памфлет Я. Савченка «Ліра, Христос і ніж» був опублікований у газеті «Пролетарська правда» вже 5 січня 1927 р., поема В. Сосюри з'явилась у 5-му номері журналу «Червоний шлях» (1927). Обидва автори у різних за жанрами й стильовими почерками творах використовують однаковий принцип композиції відповіді наклепнику (глузливо-зневажливий коментар мала-нюківського «Послання...»), називаючи Маланюка Смердяковим, Я. Савченко і В. Сосюра парирують найбільш гострі випадки ворога, виступають войовничими захисниками ідей Жовтня.

Є. Маланюк називав українців «слабою нацією», їхню філософію цинічно визначав формулою «моя хата з краю» і, не криючи злості, зумисне слово «Україна» писав з малої літери, називав Україну «повією племен і рас». В. Сосюра, навпаки, бачить Радянську Україну в ході до будучини. І не «слаба нація», а «сини...залізні» України стали господарями рідної землі й «завжди готові до загибуні в революційному огні» боротись за краще завтра, а «гасло «моя хата з краю» ковтнула днів минулих тьма» [3, 1, 396]. Маланюк оспівував Вільсона і Клемансо, виявляв відверті симпатії Муссоліні і в той же час ганив обдарованих людей (А. Ейнштейна, А. Франса, А. Барбюса).

В. Сосюра дає блискучу атестацію Маланюку за такі його переконання:

Ви не фашист, а лиш фашистик!
У вас думки і серця стук
Для Клемансо і Муссоліні.
Ми тут наймення «Муссоліні»
Своїм собакам даємо [3, 1, 398].

Є. Маланюк очікував, що на Україну із Західної Європи граде в огні «християнський Ренесанс»; В. Сосюра, заперечуючи націоналістові, говорить, що справжнє відродження йде зі Сходу, і не вигаданий «єдиний космічний імператор» Христос стає вожаком мас, а справжній проводир — Ленін.

Автор «Відповіді» захищає також ім'я П. Тичини від націоналістичних писак, ладних віддати поета анафемі, й ім'я Шевченка від посягань на нього націоналістичної еміграції.

Панський музі В. Сосюра в своєму посланні-відповіді про-
тиставляє поезію революційного народу:

Не вашій музі, пане мій,
спинити світ, новий, багрянний...
Грими, пеан мій огняний,
назустріч панському пеану [3, 1, 399].

Послання В. Сосюри, адресовані ідеологічним супротивни-
кам і відвертим ворогам, свідчать про великі можливості цієї
жанрової форми. Під пером справжнього майстра послання
влучали в саму ціль, безпомилково знаходили найбільш враз-
ливі місця в адресатах.

В. Сосюра вдало вибирає жанрові варіанти послання: по-
слання-інвектива, послання-памфлет, послання-коментар тощо.

Чітка ідейно-естетична основа послань Сосюри, їх політична
вагомість і своєчасність, змістова місткість, пристрасна публі-
цистичність, лапідарність вислову, філігранна техніка вірша, —
такі якості послань визначного поета-лірика свідчать про його
вміння примусити свій «голос ніжності й правди» звучати «го-
лосом сталі і правди».

ЛІТЕРАТУРА

1. В. І. Ленін. Твори, т. 10.
2. В. Сосюра. Калина над водою. «Дніпро», К., 1968.
3. В. Сосюра. Твори в 10 томах, т. 1. «Дніпро», К., 1970.
4. О. М. Бандура. Теорія літератури. «Радянська школа», К., 1969.
5. М. Доленго. Творчість В. Сосюри. «Література і мистецтво», Х., 1931.
6. «Жовтень» (збірник). Всеукрлітвидав, Х., 1921.
7. Г. Кан. Рецензія на збірку В. Сосюри «Сніги». «Культура і побут», 1926, № 7.
8. А. Квятковский. Поэтический словарь. «Советская энциклопедия», М., 1966.
9. В. М. Лесин, О. С. Пулинець. Словник літературознавчих термінів. «Радянська школа», К., 1965.
10. П. Я. Лещенко. Про художні особливості віршів-послань. «Радянське літературознавство», 1968, № 3.
11. Є. Маланюк. Посланіє... «Літературно-науковий вісник», 1926, № 12.
12. Я. Савченко. Ліра, Христос і ніж. «Пролетарська правда», 5 січня 1927 р.
13. П. Тичина. Про Володимира Сосюру. «Матеріали до вивчення історії української літератури», том 5, кн. 1. «Радянська школа», К., 1963.
14. Леся Українка. Твори. «Молодь», К., 1963.
15. УРЕ, том 11.
16. «Червоний шлях», 1923, № 3.
17. Т. Шевченко. Кобзар. ДВХЛ. К., 1964.
18. Энциклопедический словарь. Издатели Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. 24. СПб., 1898.

П'ЕСИ М. ШАГІНЯН

(До розуміння російською інтелігенцією Великої Жовтневої соціалістичної революції)

О. Б. Селін

Автор «Гідроцентралі» та «Родини Ульянових» відома насамперед як прозаїк, її перу належить багато романів та нарисових циклів. Щодо драматургічних спроб Марієтти Шагінян, то вони, на жаль, не настільки відомі і ще не стали предметом спеціального вивчення. У небагатьох дослідженнях, навіть найдокладніших, ця сторона творчої біографії письменниці або зовсім не згадується [4], або характеризується загалом і до того ж цілком не беззаперечно [7]. А втім, знайомство із п'єсами Шагінян дозволяє зрозуміти не тільки складність і важливість переломного етапу в ідейно-творчих пошуках письменниці (в ці роки письменниця стала на шлях подолання своїх колишніх захоплень символізмом, «християнством» та «гетеанством»), але й дає можливість зробити певне доповнення до відомого з історії літературного процесу перших років революції. «У кожній з них, — пише про свої п'єси Шагінян, — я намагалася поставити й вирішити для себе теми, що здавалися мені основними в революції» [6, 455].

П'єси написано в 1918—1919 роках. Ні раніше, ні згодом до драматургії письменниці не зверталася. Шість із дев'яти написаних п'єс побачили світ. Драма «Справді наречений» друкувалася в газеті «Приазовский край», але, на жаль, ці номери газети не збереглися. «День народження полковника» і «Пам'ять дитини» — загублені, а «Будинок при дорозі», «Самосвідомість» так і залишилися в архіві письменниці. Тому ми розглядаємо тільки чотири драматичних твори: «Чудо на дзвіниці», «Розлука через кохання», «Змагання поетів» та «Клуб несхибних», які увійшли до першого тому останнього зібрання творів письменниці. П'єси невеликі за обсягом, складаються з однієї, двох або трьох дій.

«Чудо на дзвіниці» — одну з видатних, на нашу думку, п'єс Шагінян — було написано 1918 року й видруковано в «Записках мечтателей» через чотири роки.

Дія відбувається в дачному містечку з напівзруйнованим монастирем і дзвіницею. Саме перед обіднею помирає старий дзвонар. І ось у замкненій дзвіниці сталося чудо: дзвони задзвонили до обідні самі. Онука дзвонаря і псаломщик бачили, як голуби, ухопившись дзьобами за калатало, розгойдували його і дзвонили. Городяни й дачники, дізнавшись про чудо, зібралися обміркувати подію. Ніхто в чудо не вірить і тлумачить той подзвін по-своєму. І чудо ніби зовсім не змінило звичного плину життя.

Та ось приїздить урядник, відмикають дзвіницю. «Стражник, — як пояснює письменниця в ремарці, — входить і за хвилину повертається під урочисте мовчання натовпу, ведучи за комір невідомого» [3, 1, 127]. Це — Ісус Христос.

Ісуса Христа, незважаючи на його кононічний лик і біблійні вислови, ніхто з присутніх не впізнав. Дехто висловив припущення, що то юродивий, другі, що то спільник злодія, треті, що то — «соціаліст». Христа, котрий явився людям, відвели до холодної. Фінальна ремарка повідомляє, що голуби гармонійною зграєю покидають дзвіницю.

П'єса Шагінян певною мірою перегукується із легендою Достоевського про Великого інквізителя. Там хоч і було Христа упізнано, але натовп не посмів не послухатися Великого інквізителя, цієї всесильної земної влади. У п'єсі Шагінян «Чудо на дзвіниці» люди, захрясши в багні дріб'язкової буденщини, у сухому раціоналізмі, незважаючи на попередження чудом, навіть не упізнали Христа, що явився їм, не визнали чуда. Так далеко, на думку автора, відійшли люди від бога, і бог знімає із себе відповідальність за те, що відбувається у світі: голуби покидають дзвіницю...

П'єса цікава і як етап духовної еволюції Шагінян, і як вияв духовної спільності авторки з Блоком.

Цей драматичний твір було надіслано йому на рецензію, і він рекомендував п'єсу журналові «Записки мечтателей».

«Життя не прикрашало писання в альбоми, читання кепських віршів (виняток — драми Шагінян)» [4, 7, 421], — записує Блок у своєму щоденнику 25 травня 1921 року. Ця коротка згадка про п'єси, лист Блока до письменниці [4, 8, 536—537], та й сам факт опублікування п'єси в журналі, який вважався блоківським (хоча п'єса й побачила світ уже після смерті поета), говорять не тільки про художню цінність, побачену поетом у п'єсі «Чудо на дзвіниці», але й про близькість ідейно-естетичних позицій Блока і Шагінян. Ця близькість виявилася, зокрема, в розумінні ними рушійних сил революції.

М. Шагінян, як і О. Блок, у житті Росії періоду революції бачила щось спільне з періодом занепаду Римської імперії, а в ідеях соціалізму прагнула знайти аналогії до християнства.

Апокаліптичне передчуття, що охопило частину російської дореволюційної інтелігенції, було характерним і для Блока. Він не раз говорив про розпечене вугілля під ногами, про невідступне відчуття катастрофи, про відхилення стрілки сейсмографа, про бомбу, підкладену історією і кожної хвилини ладну вибухнути. З цього гострого передчуття загибелі буржуазного світу і виникли паралелі, що пов'язували сучасність із добою падіння Римської імперії, соціалізму із християнством.

У цьому плані викликають інтерес теоретичні вислови О. Блока. Революцію він уявляв собі як стихійну, майже космічну сутичку двох непримиренних сил — народу й інтелігенції, в якій інтелігенція, носій духовних цінностей, високої культури, буде знищена. І це має стати, на думку Блока, не тільки справедливою історичною відплатою, спокутою вікової провини, але й підставою майбутнього відродження. Таке розуміння революції позначилося на його критичних статтях, у поемах «Відплата», «Дванадцять» та інших творах.

Революція, як думав Блок, має зруйнувати все, що було священне в минулому: державу, релігію, мораль. Революціонер — це людина, покликана здійснити свій «аморальний ряд», розчистити місце для нового. У процесах періоду Жовтневої революції, Блок, як уже зазначалося, побачив моменти, подібні доби занепаду Римської імперії, бо «візерунки людського життя вишиваються на вічній канві» [4, 6, 76]. Статтю «Катіліна» з підзаголовком «Сторінка з історії світової революції» і було побудовано на цих аналогіях.

У Блоковій інтерпретації Катіліна — це римський революціонер, більшовик, який сіє вітер, людина, яка прагне «зруйнувати правильність, порушити порядок життя». Але «сіяння вітру» — це не тільки людське заняття. «Вітер здіймається не волею окремих людей, — стверджує Блок, — окремі люди чують і ніби тільки збирають його: одні дихають цим вітром, живуть і діють, надихаючись з нього; інші кидаються в цей вітер, — підхоплені ним, живуть і діють, спрямовані вітром.

Катіліна належить до останніх. У його час подув той вітер, який розрісся в бурю, що знищила язичницький старий світ. Його підхопив вітер, який повіяв перед народженням Ісуса Христа, провісника нового світу» [4, 6, 70—71].

На думку Блока, більшовики, як колись і Катіліна, — тільки похідне потойбічних, космічних сил, вітру — попередника нової доби. Тому вже у другій невеличкій статті «Відповідь на анкету», статті, присвяченій сучасності й написаній щойно після названої, Блок твердить: «Світ вступив у нову еру. Та цивілізація, та державність, та релігія — померли» [4, 6, 59].

Християнство, як свого часу й антична цивілізація, язичництво, має поступитися місцем новій релігії, новій державності, новій культурі. Тому «отрута ненависницької любові» до Христа як символа дорогої поетові високої культури минулого, приреченої на зруйнування, на небуття, є такою сильною у Блока. Водночас Христос для нього є іншим символом: провісником наступної доби, доби соціалізму. Христос, а не хтось інший, у поемі «Дванадцять» іде попереду людей, які заперечують усе — священне з минулого.

Розуміння дійсності за допомогою історичних паралелей було властиве значній частині російської інтелігенції. Через ці

хисткі теоретичні побудови частина інтелігенції приходила до визнання радянської влади і в процесі співробітництва з нею дедалі більше розуміла суть змін, що відбуваються у світі.

Стисла і, певно, найбільш викінчена форма теорії, що майже збігається з основною думкою поеми А. Белого «Христос воскрес», наявна в повісті М. Шагінян «Пригоди світської дами» (1924). Герой цієї повісті камергер Ф. пояснює крах старого світу вичерпаністю його ідеології, його цивілізації. Більшовики — це ті люди, які принесли з собою нову світоглядну систему, і в цьому їхня сила й перевага.

«Я не можу розібратися в цьому світогляді. Він для мене дикий, неоковирний, неймовірно обмежений. Та, однак, люба (так запевняє камергер свою довірливу слухачку Аліну Зворікіну. — О. С.), згадайте, чим здавалося християнство освіченому еллінові на початку ери. Чи міг він передбачати ті комплекси найтонших ідей, ту атмосферу великої ніжності, той запліднювальний фермент для мистецтва, етики, права, які постали з християнського світогляду протягом віків? Чи не здався він йому щонайбільше грубим, примітивним, однобоким, навіть цинічним?» [2, 46].

Хоча революціонери-соціалісти і борються з будь-якою релігією і проголошують матеріалізм і безвір'я, старий камергер тільки упевнився у своїй думці: адже тільки нова релігія іде війною на стару. І, незважаючи на те, що перемога цього нового загрожує йому загибеллю, саме тому він і вітає більшовиків. Вони будуть жити замість нього.

У цьому міркуванні камергера немає нічого парадоксального. Революцію, як загибель свою й інтелігенції розумів і Блок, а 1905 року так само розумів її і Брюсов. Наприклад, у вірші «Задоволеним» (1905) Брюсов писав:

На этих всех, довольных малым,
Вы, дети пламенного дня,
Востаньте смерчем, смертным шквалом,
Крушите жизнь — и с ней меня! [5, 278].

Цей же мотив у нього і в «Грядущих гуннах»:

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном [5, 279].

Можна припустити, що Шагінян, ще перебуваючи під впливом християнства, багато в чому залишається духовно близькою Блокові й у перші роки після Жовтневої революції йде шляхом, який дещо нагадував блоківський. Вона, як і Блок, в ідеях соціалізму намагалася знайти аналогії до християнства. Для неї ідеї соціалізму були тоді незрозумілі, обмежені, але вона палко сподівалася, що вони, як і християнство, дадуть «запліднюваль-

ний фермент для мистецтва, етики, права», «комплекси найтонших ідей», «атмосферу великої ніжності».

Це була спроба зрозуміти й визнати зміни, що відбуваються в сучасності, за допомогою уже збагненого історичного минулого.

Наступні три п'єси Шагінян уперше були опубліковані тільки 1935 року в першому томі зібрання творів письменниці.

«Розлука через кохання», за свідченням самої Шагінян, найулюбленіша її п'єса, дуже відрізняється від інших п'єс цих років своєю проблематикою¹. Завжди вимоглива до себе і до людей, письменниця розуміє, що людина слабка, і, ставлячи перед нею етичні максимуми, можливі тільки для героїв, вона, природно, вимагає надто багато, але без цих надзвичайно завищених вимог не було б серединної міри загальноприйнятого, бо серединні виміри обчислюються щодо верхніх і нижніх меж. Тому моральний максимум закону «Хто полюбив, той має розлучитися» — не для широкого вжитку. І батько-король, що встановив цей закон, був мудрою людиною.

Трапилося, що молоде подружжя, король і королева, полюбилися, і про це дізнався недремний міністр Звичаю Вейе. І ось закоханих прикликані до суду. На питання міністра Звичаю «Чи любите ви одне одного?» можна було відповісти: «Ні, не кохаємо», і все б залишилося, як і досі, їх би не розлучали, але відповідь «Так» загрожувала негайною розлукою. Король виявився слабшим і, боячись утратити кохану, готовий був відповісти «Ні», щоб тільки все залишилося, як раніше. До цього підштовхують короля й налякані за свій добробут придворні. Але королева духовно сильніша за короля, вона готова відповісти тільки «так, кохаємо», віддаючи перевагу розлуці. Вона хоче закріпитися на тій вершині, якої досягла завдяки небувалому спалахові свого кохання. Якби збереглося попереднє становище, їхнє кохання могло б перерости в теплу, рівну сімейну дружбу, але того горіння, яке осяяло королівство, уже не було б. Ця рішучість коханої додала сили королеві. Засоромившись своєї слабкості, він на питання міністра Вейе першим відповів «Так, кохаємо», — давши перевагу моральному максимумові над серединністю.

Своєю п'єсою М. Шагінян прагне розв'язати питання моральні, завжди її хвилювали. Вона бачила в граничному виконанні обов'язку, аж до жертвності, максимальний рівень моральності, доступний одиницям тільки під час найсильніших поривів людського духу.

У цій п'єсі ми знаходимо ще одну думку, яка сягає у творче минуле письменниці. Думка про те, що героїзм — це покора громадським нормам, звичаям, законам, а не боротьба проти

¹ Ця думка висловлена Маріеттою Шагінян у особистій бесіді з автором статті.

них. Скорившись своїй слабкості, повставши проти звичаю, герої дійшли б до того, що у них «ослабла б воля до кращого, яке в них приховане». Інакше — співчуття пов'яже закоханих міцніше, ніж вдоволене кохання:

И состраданье, вытянувши лапы,
Из слез и крови цепь меж нас совет,
А нынче, все отдав, ушли мы оба
От власти искажающего страха.
И стала даже боль желанно легкой,
Когда ее приемлешь до конца [3, 193].

У наступній з аналізованих нами п'єс — «Змагання поетів» — двом молодим поетам Іммерові й Евігові запропоновано прославити в віршах перемогу полководця Кліта.

Кліта, військо якого стояло облогою при ворожому місті, попередили, що в місті його мати. Вона першою помре з голоду, якщо полководець не зніме облоги. Знявши її, він стане зрадником, кинувши матір, — негідником. Полководець дав слово, що він не їстиме доти, доки фортецю не буде взято, — і дотримав свого слова. Кліт залишився вірним обов'язкові і в той же час розділив долю своєї матері.

У п'єсі романтикові Іммерові, який поверхово й захоплено сприймає події, протиставлено Евіга, який зовні спокійно сприймає їх. Імена поетів — символічні. Іммер — німецькою мовою «завжди», евіг — «вічно». Хоча Евіг і програє у змаганнях, однак вища нагорода, визнання нащадків — за ним. Евіг, що зрозумів і відобразив суть явища, належить історії.

У «Змаганнях поетів» також порушується питання про відношення мистецтва до дійсності. «Старий поет», один із персонажів твору, «повільно і з докорою» роз'яснює своє розуміння завдань мистецтва молодому поетові Іммерові, який бере натхнення з повсякденності:

На толп людских шумящем лоне
Ты Аполлона не зови!
Зачатьем тайны благосклонен
Бог вдохновенья, сын любви.

Но ты, медлительный и зоркий,
Слуга иному алтарю,
Оставь шутам скороговорки
И бег по ветру — рыбаю.
Бродя средь грозного пожара,
Огня заемного не жди.
Нет, лучше брось свою кифару,
Разбей ее на площади!
И в роздражающих событий
Мимошумящем колесе,

Не ждя божественных наитий.

Кричи, как все! Борись, как все! [3, 134].

Нам здається, що письменниця в той час була згодна з цією думкою: поет не повинен поспішати з узагальненнями, з оцінкою сучасної миті дійсності. Справедливою оцінка цього часу буде значно пізніше:

А там, когда валы отхлынут,

От мировой устав игры,

В уединенье ночи кинут,

Поэт, твори свои миры! [3, 135].

Евіг спокійно розповів про події (про перемогу Кліта), утримавшись від квапливої захопленої оцінки, і тим самим зумів передати весь драматизм того, що сталося.

П'єса «Клуб несхибних», як і попередні, є відображенням складної дійсності перших років революції. Частина інтелігенції, налякана незвичайною загостреністю класової боротьби, прагнула хоч би як піднятися над буремною реальністю, надто вже, на їх думку, жорстокою і непривітною, пережити цей сумний час. Вважаючи участь у боротьбі на будь-чиєму боці неприпустимою для себе, ця інтелігенція прагнула зберегти нейтралітет, певна того, що будь-яке, навіть найменше, втручання в життя тільки посилить трагедію.

На засідання «Клубу несхибних», члени якого вбрані в чорні доміно й маски, приводять новачка. Присутні роз'яснюють йому своє кредо. Усі вони починали життя з принципу: жити — значить діяти. Але кожна їхня дія вела до непорозуміння, плутала взаємини, призводила до протилежних наслідків. Тому статут клубу проголошує:

Во-первых, члены клуба

Дают обет не вмешиваться в жизнь.

Вмешательство, хотя б оно с благими,

Священными намереньми было,

Удваивает смуту, никому

Не принося ни пользы, ни почета.

А во-вторых, клянутся члены клуба

Не действовать ни косвенно, ни прямо.

Бездействие — единое из зол,

Что может посчитаться наименьшим.

И, в-третьих, надлежит непогрешимым

Отречься от пустого любопытства:

Ни помыслом, ни словом, ни мечтой

Заглядывать в закрытое не должно.

Единое лишь чувство — равнодушие

Собой не начинает цепи зла [3, 150].

Новачок, незважаючи на прочитані йому положення статуту, з найкращими намірами втручається в роботу клубу і досягає результату, здавалось би, протилежного його бажанням.

Однак його втручання у життя не марне. Член цього клубу, учасниця містерії, що тільки-но відбулася, змушена заявити: «Так, я нещасна!».

Поза піднесення над світом, поза байдужості не дає щастя. І хай новачок своїми діями не завжди досягає бажаного, проте він діє, і в цьому його перевага.

Сама М. Шагінян пояснює «Клуб несхибних» як п'єсу, спрямовану проти бездіяльності певної частини інтелігенції, тоді як більшовики, вносячи активне начало в життя, відповідали вимогам часу.

Говорячи про художні особливості цих п'єс, треба відзначити їх умовність. Читач нічого не може сказати про час, місце дії у творах, за винятком п'єси «Чудо на дзвіниці». Ми з однаковою підставою можемо припустити, що часом і місцем дії п'єси «Змагання поетів» є давні Єгипет, Греція, Рим і т. ін. Дуже відносні поняття часу й місця і в «Розлуці через кохання» і в «Клубі несхибних». Таке надмірне узагальнення позбавляло персонажі індивідуальності, конкретності.

А в цілому зайва прямолінійність у постановці й вирішенні морально-естетичних питань, яких торкнулася М. Шагінян у п'єсах, призвела до певної полегшеності розв'язання, що, безумовно, знижує художню вартість цих творів.

Усі розглянуті п'єси, крім «Змагання поетів», — віршовані, але і в «Змаганні поетів» найбільш значні діалоги (своєрідні авторські декларації) написано віршами. Відзначена нами риса позначилася й на мові п'єс.

Лист Блока до Шагінян з відгуком про ці п'єси дещо допомагає з'ясувати їх цінність і недоліки. Блок пише М. Шагінян, що п'єси справили на нього сильне враження, особливо «Чудо на дзвіниці». На вадах він зупиняється докладніше: «Говорячи про недоліки, які є в більшій чи меншій кількості у всіх драмах, я повторив би все-таки, що книжність і похідність є, мова не особливо органічна (спільна хіба символістів, від якої жоден із нас не був вільний); головний же недолік, найважчий до подолання, теж спільний нам усім: деяка поспішність, коротке дихання, нерівномірна увага до всіх частин, інколи — віддання переваги більш легким шляхам проти важчих, недостатня пильність погляду» [4, 8, 536—537].

Справді, ці недоліки властиві п'єсам М. Шагінян, більш того, ми можемо вказати й на деякі інші — відсутність психологічної мотивації вчинків героїв, певна наївність вирішення ідейних конфліктів, — але водночас ми розуміємо вартість цих творів для духовного життя М. Шагінян у перші пореволюційні роки й розглядаємо їх як етап її ідейно-творчої еволюції.

Розглянуті п'єси — свідчення нелегких світоглядних пошуків Марієтти Шагінян під впливом Жовтневої революції.

ЛІТЕРАТУРА

1. М. Шагинян. Собр. соч., т. 1. ГИХЛ, М., 1935.
2. М. Шагинян. Собр. соч. в 6 т., т. 2. ГИХЛ, М., 1956.
3. М. Шагинян. Собр. соч. в 9 т., т. 1. «Худож. лит.», М., 1971.
4. А. Блок. Собр. соч. в 8 т., т. 6, 7, 8. ГИХЛ, М.—Л., 1963.
5. В. Брюсов. Стихотворения и поэмы. «Сов. писатель», М., 1961.
6. Н. Замощкин. Литературные меж. «Федерация», М., 1930.
7. А. Маргарян. Мариетта Шагинян. Ереван. 1956.
8. А. Селивановский. Предисловие к 1-му тому. В кн.: М. Шагинян. Собр. соч., т. 1. ГИХЛ, М., 1935.
9. Л. Скорино. Семь портретов. «Сов. писатель», М., 1956.

КОМПОЗИЦІЯ ЦИКЛУ «ЯК ВЕДЕТЬСЯ, ТАК І ЖИВЕТЬСЯ» ПАНАСА МИРНОГО

Л. Г. Бикова

Композиція є одним із найскладніших у художньому творі засобів, що забезпечує активне сприймання зображуваного в ньому і правильне розуміння провідної ідеї. Вона не виникає стихійно, а диктується всім змістом матеріалу, відібраного для розкриття авторського задуму.

Вивчення композиції циклу «Як ведеться, так і живеться», визначення її типу є одним із шляхів встановлення жанру цього твору. Може здатися неправомірним розгляд композиції незавершеного твору, послідовність частин якого ще не була остаточно визначена автором. Але окремі авторські зауваження, публікація двох перших «образків», нумерація їх у рукописних варіантах все ж дає певні підстави судити хоча б про основні принципи композиції «Як ведеться, так і живеться».

Принципами сюжетобудування цикл дещо нагадує роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Мирний не дотримується хронологічно послідовного розвитку подій, і в цьому вгадується вже набутий досвід романіста. У початковому «образкові» «День на пастівнику» героями є представники наймолодшого покоління Грицаїв, і лише в другому («Батьки») автор звертається до їх батьків і дідів.

При вивченні історії створення першого роману Мирного, переростання повісті «Чіпка» у багатоплановий роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» простежується процес вироблення композиції такого типу. У повісті «Чіпка» сюжет розгортався в основному відповідно до природної послідовності подій. У романі ця послідовність порушена, завдяки чому ще більше були загострені соціальні акценти. Наприклад, перенесений на початок розділ «Незнайка» (пізніше — «Польова царівна») набуває, крім інших функцій, ролі своєрідного заспіву про вагу землі в хліборобській долі. Тим зрозумілішою стає пізніше драма Чіпки, пов'язана зі втратою землі.

Відомі чернетки «Як ведеться, так і живеться» засвідчують, що тут письменник зразу відмовився від прямолінійного розвитку сюжету. Цикл досить легко піддається умовній реконструкції відповідно до хронологічної послідовності: початок («Батьки») [1, 1, 158—203] логічно продовжується у розділі «Брат і сестра» [1, 1, 449—465], в який вмонтовується «День на пастівнику» [1, 1, 465 і далі], розвиток подій продовжується в «образку» «Брат і сестра» і наступних: «У школі», «Панич», «Татарин братик, татарин!». Але при такому розташуванні частин твір багато втратив би: хронологічність викладу дуже часто знижує насиченість, знеозначає логічно-асоціативну спрямованість твору. Крім того, різнобічно задуманий, багатопроблемний, він не може здійснюватися однолінійно; для таких творів властива багатоплановість композиції. Останнє властиве уже першому романові письменника. Природного і послідовного переплетіння кількох сюжетних ліній у межах одного твору автори «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» досягли не зразу. Так, у першій і другій редакціях поєднання двох сюжетних ліній, реалізованих образами Чіпки і Максима Гудзя, ще не набуло належної логічної послідовності й органічності. Коли ж розділ «Незнайка», починаючи з третьої редакції твору, став початковим, введення другої сюжетної лінії набуло закономірності й умотивованості (знайомство Чіпки з Галею вимагало показу середовища, з якого вона походила). Довелося перебудувати й цілий розділ, оскільки його початок уже не відповідав змістові, розвитку подій: «Тут же зараз коло його землі жив собі хутором Сидір Гудзь — москаль» [2, 15]. Ці відомості про Максима Гудзя перенесено на кінець розділу, а початком узято пейзаж, який гармонізує зустрічі Чіпки й Галі.

В «образку» «Батьки» розгортання сюжету теж утруднювалося багатоплановістю, і письменник ужив аналогічного композиційного засобу. Перша сюжетна лінія (життєва історія Параски) перетинається другою (родовід Грицаєнка) тільки після сцени зустрічі Параски з Йосипом: «Параска від страху і горя не знає, що їй робити; не йде у двір, бігає по полю, по Довгоселівці та голосить.

І треба ж було Йосипові Грицаєнкові стрінутися з нею у той час.

Йосип — Ониська Грицає син. Онисько — козак, живе на Довгоселівці, має землі десятин з сорок, огородин добрих, левад при огородині, хату на дві половини, п'ять пар волів, овежат десятиків зо три, і сім'я невелика: він, жінка та два сини» [1, 1, 164].

Такі деякі спільні риси у сюжетобудуванні обох творів підтверджують, що цикл «Як ведеться, так і живеться» був задуманий як широке епічне полотно, у реалізації задуму якого автор користувався з уже набутого досвіду романіста, зокрема з досвіду багатопланового сюжетобудування.

Разом з тим «образок» «Дома» засвідчував, що письменник уже робить спробу відмовитися від довгих екскурсів у минуле, тим самим випростовуючи композицію твору. В ньому основний зміст цілих двох попередніх розділів («Батьки», «Брат і сестра») стисло передається в одному уривку (роздуми Насті). Цілком очевидно, автор став на шлях стислої передачі передісторії, що у докладному варіанті гальмувала динамічний розвиток дії.

Що стосується авторських планів переробки циклу, то слушні міркування з цього приводу вже висловили автори приміток до першого тому останнього семитомного видання творів Мирного, зокрема припущення про усунення розділу «Батьки». Крім того, врахування авторської нумерації «образків» дало підставу для ймовірного висновку, «що робота над іншим варіантом ішла за таким планом: «День на пастівнику» — «Дома» — «У школі» — «На службі» [1, стор. 551].

Додамо, що слід при цьому враховувати і сам характер заголовків цих чотирьох «образків». Очевидно, спершу задуманий як сімейна хроніка (про це свідчать якоюсь мірою і деякі назви: «Батьки», «Брат і сестра», «Татарин братик, татарин!»), що будувалася на матеріалі життя представників трьох поколінь, в новому варіанті твір мислився (зважаємо не лише на назви, а й характер скорочення твору) як такий, що мав здійснюватися передусім на сучасному матеріалі з центральною постаттю Василя Грицяя, котрий втілював ідею «винародовлювання» у його багатосторонніх виявах — не лише як породження ратівщини, а й розвитку його в нових умовах, у нових формах.

У такому варіанті твір, очевидно, набув би інших принципів сюжетобудування, зокрема у зв'язку з чітким виділенням основного ідейно-композиційного центру — образу Василя. Адже в наступному романі Мирного («Повія») бачимо вже дещо інший тип композиції, ніж у «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» або «Як ведеться, так і живеться». Тут зовсім інші пропорції у показі минулого й сучасного; письменник знайшов нові форми для відтворення й оцінки минулого, не вдаючись до широких екскурсів, не порушуючи цілості розвитку основної сюжетної лінії. Це роздуми героїв (спогади Пріськи або Оришки про кріпацьке минуле), вставне оповідання (сповідь Мар'ї), тобто форми, які поєднують функції повідомлення і розкриття психології героя.

* *

*

Цікаво також простежити, як художньо реалізується головна ідея циклу засобами композиції, різними її елементами.

Наскрізною ідеєю «Як ведеться, так і живеться» є так зване «винародовлювання», джерелом якого є кріпащина, втілена в образі ратівщини. Письменник знаходить різні форми її виразу: через описи місцини, природи, відступи епізодичний образ князя, елементи казковості, фантастики і т. ін.

У кожній із частин твору цей образ має своє звучання і зміст залежно від особливостей сприймання його оточенням. Ратієвщина має своїх носіїв і виразників.

У першому розділі «День на пастівнику» Ратієвщина фігурує як князівська садиба, колись багата і пишна, а тепер руїна, що тільки нагадувала про минуле: «Тута ж, недалеко від бурти, мов кріпость перед містом, висока кам'яна стіна обвивала кругом великий розкішний садок, здоровенну пустку-будинок — Ратієвщину» [1, 1, 132]. Через кілька сторінок дається ще докладніший її опис [1, 1, 141—144]. Засобами пейзажу також утверджується думка про Ратієвщину як про щось у певні часи могутнє, лихе і таємниче. Описи природи чергуються з розповідями хлопчиків про Ратієвщину, про її колишнього господаря і жахи кріпаччини, і сама природа ніби позначена відбитком минулих. В яскравому сонячному освітленні Ратієвщина звичайна: чи то з неї лунають пташині голоси, чи то в полудень, у саму спеку, замовкають, як і всюди. А коли сонце схиляється до обрію, вона укривається непевними темними тінями [1, 1, 152].

Саме в ту мить, коли Ратієвщину огортає морок, серед хлопців виникає розмова про її таємниці. Відповідно до змісту й тону розмови Ратієвщина вимальовується у контрастних тональностях — червоно-золотій або чорній. Згадка про смерть дітей, зацькованих панськими хортами, про живцем похованих кріпаків, які розшукують глибокої ночі могилу покійного пана, щоб розідерти його на шмаття, про багатство пана, що знався з чортами, незвичайний похорон його — усе це накладає відбиток і на пейзаж: він теж набуває таємничості, передаваної темними барвами і раптовими змінами у природі: «Світ закрутився, заіскрив і зразу згас — то сонце посунуло за гору. Темна тінь знялася, розіслалася над землею; Ратієвщина з зеленої зробилася чорна, одні верхів'я високого дерева ще горіли; то останнє сонячне проміння іскрило поверх його... З міста доносився глухий клекіт, над озером уставав легенький туман» [1, 1, 154]. Безумовно, Ратієвщина змальовується у сприйнятті хлопчиків, психологічний стан яких відповідає зображуваному і зумовлений ним: «Грицько замовк; у Івася мороз ходив поза спиною, і він боязко струшувався, а Василь аж дух затаїв, та все дивиться на Ратієвщину» [1, 1, 154]. Коли Василь кинув останній погляд на Ратієвщину, «чорною непроглядною стіною чорніла вона у сірому морозі вечора; ззаду неї чорніло і червоніло небо, від чого вона здавалася ще чорніша» [1, 1, 155].

У першому ж «образку» в загальних рисах постає і образ самого князя Ратієва, «грізного», «палючого, як порох, упертого, як камінь, і вередливого, як дитина» [1, 1, 142], з якого і починається ратієвщина як більш широке і глибоке поняття — соціальні явища і риси, породжені кріпосництвом. Характеристика доповнюється портретом огидного князя-потвори: «...низенький,

окадкуватий, оброслий волоссям, як звір, воно у його не тільки на щоках і під очима поп'ялося, а й на самому кінці носа, мов бородавка, чорнів кущик; а очі у його? страшні-страшні, як у кроля, червоні, і угору він ними ніколи не дивився, все у землю» [1, 1, 142]. Наголошено і на винятковій жорстокості лихого кріпосника: «за старого князя людей живцем у землю ховали», «покійний пан дітей не любив», «як побачить або зачує голос, зараз і велить собакам віддати».

Отже, у першій частині циклу ратієвщина розкривається найбільш повно і докладно, бо з неї, як із соціальної основи, постають людські характери і долі, зображені у наступних частинах.

У «Батьках» ще повніше виписано образ Ратієва. Але не він втілює в собі головну ідею твору. Коло носіїв соціальних рис ратієвщини розширюється за рахунок представників народного середовища, які зазнають «винародовлювання». Письменник не обмежує його лише окремими типовими постатями, як Оришка чи Параска, а вживає і масового образу ратієвської челяді. Параска тільки їх визнає, тільки з ними радиться, залишаючись чужою в сім'ї Грицаїв: «От якби з чужими, найбільше з тими ратієвцями... вона цілий би день сиділа з ними, базікала та судила» [1, 1, 188]. Або: «Параска щось з місяць вибирала, раялася з кумами, з ратієвцями» [1, 1, 189].

У цьому «образкові» ратієвщина фігурує в різних формах, але суттєво розкривається в постаті Параски.

У наступних частинах ратієвщина пов'язана з образом Василья. Згадки про неї саму гранично скорочуються. Василь є представником останнього покоління, найбільш віддаленого від кореня ратієвщини. В його дитячій уяві вона посідала свого часу неабияке місце, набуваючи навіть змісту казкового завороженого царства, де він — Іваном-царевичем [1, 1, 465]. А далі наївні мрії змінюються на реальні хижацькі прагнення збагачення за будь-яку ціну. У трьох останніх розділах Василь лише одного разу звертається подумки до Ратієвщини [1, 1, 499]; описи ж або навіть згадки про неї зникають зовсім, у них уже немає потреби.

Так письменник використав композиційні засоби в розкритті явища «винародовлювання», щоразу пов'язуючи цей згубний процес із його соціальним корінням. Такий широкий і багатосторонній показ явища за допомогою різних засобів, зокрема композиційних (використання принципів багатопланового сюжетобудування), дає підстави розглядати «Як ведеться, так і живеться» як романну форму твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Панас Мирний. Зібрання творів у 7 томах, т. 1. «Наукова думка», К., 1968.
2. Архів Панаса Мирного у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, фонд 5, № 57.

ГЕНЕЗИС САТИРИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ТВОРЧОСТІ РОМЕНА РОЛЛАНА

О. Д. Міхільов

Ромен Роллан увійшов в історію світової літератури як видатний майстер художнього слова, що все своє життя присвятив пристрасному служінню високим ідеалам людського братерства, свободи і прогресу. Багатогранне творче надбання письменника — проза, драматургія, мистецтвознавство, публіцистика, листування — привертало і привертає увагу дедалі більшого числа радянських та зарубіжних дослідників.

Але і в радянському, і в зарубіжному літературознавстві досі залишаються майже не вивченими природа та місце сатиричних тенденцій у творчості Роллана. Правда, у багатьох працях відзначається сатиричний характер «Ярмарку на майдані», «Кола Брюньйона», «Лілюлі» [11, 12, 13, 14, 16], та ці побіжні зауваження не дають уявлення про специфіку сатири та її органічну притаманність художньому мисленню Роллана. Більш того, деякі дослідники навіть заперечують наявність сатиричного аналізу в його творах¹. Французький учений Ж. Робішез, говорячи про роман «Жан-Крістоф», так характеризує Роллана: «Діккенс без гумору» [15, 159], і вбачає в цьому слабкість письменника. Подібне розуміння таланту письменника безумовно веде до збідненого тлумачення його багатогранної образної палітри, дає неправильну уяву про його художню самобутність і взагалі про ідейно-художній зміст його творчості.

Мета цієї роботи — здебільшого на неопублікованих матеріалах Паризького архіву Роллана показати, що сатиричний аналіз властивий письменникові з перших кроків літературної діяльності, що він не тільки не цурався сатири й гумору, але теоретично обґрунтував їх необхідність в арсеналі справжнього художника.

Насамперед варто зупинитися на деяких художніх особливостях драматургії Роллана, зокрема проаналізувати джерела тих сатиричних тенденцій, які найбільше виявились у «Ярмарку на майдані», «Кола Брюньйоні» та «Лілюлі». Особливий інтерес становлять досі не опубліковані драми раннього періоду, що майже зовсім не привертали уваги дослідників і які, за твердженням Ж. Робішеза, багато можуть сказати про Роллана як письменника і людину.

І хоча французький учений заперечує їх художню вартість («Про художника вони говорять дуже мало» [15, 115]), аналіз

¹ Тут і далі термін «сатиричний аналіз» вживається як еквівалент сатиричного мислення, сатиричного сприйняття та відтворення дійсності письменником і включає в себе поняття сатири та гумору.

цих драм показує, що уже в перших своїх драматичних творах (а саме з них Роллан і розпочинав свій літературний шлях) він виступає як своєрідний художник, зі своїм розумінням специфіки театру, зі своїми художніми і естетичними концепціями, які будуть характерні і для зрілого періоду його творчості. Невід'ємним елементом цих художньо-естетичних концепцій є іронія, сатира та гумор. Ще в 1890 р., задумавши «Емпедокла», Роллан приходить до висновку: «Емпедокл» має бути іронічною драмою»¹ [6, 50]. А в нотатках до своєї першої драми «Орсіно» (1890 р.) пише: «Закон драматургічної композиції (я не говорю — єдиний): у перших актах ввести окремо дві або декілька пристрастей і надати їм вільного розвитку. В останньому акті зіткнути їх. Згідно з їх природою і відмінностями із цього простого протиставлення або утворюваної як результат гармонії спонтанно виникнуть найбільш значні драматичні або комічні ефекти» (9, 99).

Як бачимо, ранній Роллан у своїх естетичних поняттях виходить із законів життя, спирається на них і розглядає комічне як один із елементів драми, що виникає «спонтанно» як результат життєвих протиріч. Його орієнтація на повнокровне життя, де всьому є місце, підтверджується і таким записом цього ж періоду: «Вилучити всяку філософію. Вилучити всі місця з правилами моралі. Спробувати відтворити тільки життя, оп'яніння життя, радість і сум» [9, 97].

Закоханість письменника в життя, ясне розуміння необхідності відтворення його художником в усій складній, суперечливій повноті підтверджується численними листами, нотатками, виступами та зауваженнями письменника. Характерне в цьому плані також його неодноразове звертання до Шекспіра: В 1891 р., під час перебування в Римі, у Роллана виникає задум «Калігули» (1892—1893), реалізацію якого він передбачав у шекспірівському плані: «Я маю намір написати пізніше на цю тему незвичайну драму в жанрі «Тімона Афінського». Я завжди був вражений жахливою буффонадою, зловісним фарсом, який характеризує цього тирана... Я хотів би показати людину, яка зневажає все, що існує, в тому числі й саму себе... людину взагалі страшну і з гамлетичним гумором» [7, 147]. Пізніше, в період створення нових драм про революцію, найрішучіше виступаючи проти тлумачення його (Роллана) драм як суто тенденційних, Роллан писав до Ш. Бернарда: «Я ніколи не турбуюсь за тенденції в театрі. Я турбуюсь за життя і за правду, за силу пристрастей і за їх цілість (в етимологічному значенні: цілісна людина — здорова людина). Чи є мої персонажі живими і справжніми? Це головне. Ідея приходить потім» [4].

¹ Архівні матеріали цитуються в перекладі автора статті.

Подібне розуміння природи театру неминує викликає включення сатиричних і комічних елементів у тканину творів. І справді, в ранній період творчості Роллан досить широко користується сатиричним аналізом дійсності. Вільний карнавальний сміх народу, непристойні солдатські жарти, ясна, гостра іронія мудреця Емпедокла, гнівний сарказм Савонароли, «чорний» гумор Калігули, невимушені жарти братів Бальоні та галантний гумор аристократичних салонів залучає до своїх драм письменник досить широко. В «Орсіно», в цьому бурхливому творі пристрастей з доби Ренесансу, який захопив письменника могутнім саморозкриттям вільних і сильних осіб, що не зупиняються ні перед чим у своїх бажаннях («Якщо я хочу — я хочу, і моє бажання — все!» — виголошує Орсіно), трагічне і комічне співіснують, стихійно виникаючи із зіткнення антагоністичних сил і взаємно переплітаючись. Тут у Роллана проявляється саме «шекспірівське» розуміння законів драматургії. Невгамовний Орсіно, підкорюючись раптовому спалахові пристрасті до княгині Вікторії, вирішує оволодіти нею. Зустрівши жорстокий опір під стінами її неприступної фортеці, він наказує привести полонених синів княгині і, загрожуючи їм смертю, хоче примусити княгиню скоритися.

Орсіно... Здай фортецю — або я їх уб'ю.

Княгиня (зі спокійною і презирливою люттю). Вбий! Зробимо інших. Форма тут (вона кладе руку на свій живіт).

(Коротке здивоване мовчання. Потім серед солдат Орсіно виникає сміх).

Геракл (помічник Орсіно. — О. М.) (насмішкувато). Та присягаю життям, від тебе й не вимагають більшого.

Орсіно (люто). Мовчати! [9, 47].

Трагічна ситуація, досягши свого найвищого моменту, раптом розряджується сміхом, який очищає і відроджує героя, знімає трагічне, щоб знов поступитися цьому трагічному місцем. Відбувається дивна гра жахливого і смішного, яка ніби підкоряється законам природи, вічному взаємопереходові полярних начал. Свідомо чи несвідомо, але уже в цьому епізоді Роллан схоплює той основний, амбівалентний [10, 15] характер сміху, яким були пронизані середньовічна культура, творчість Арістофана, Рабле, Шекспіра, те провінціальне середовище, яке значною мірою сформувало характер письменника.

Безсумнівною прихильністю Роллана до народного гумору, дотепного, соковитого, а іноді й грубуватого, але завжди доброзичливого, пояснюються масові сцени в його драмах, де досить широко подається етихія вільного народного сміху. Уже в одній зі своїх ранніх п'єс — «Бальоні» (1891 р.), сюжет якої взято з доби італійського Ренесансу, він сміливо вводить барвисті карнавальні сцени, де в помпезну урочистість весільної процесії

одного із Бальоні постійно вривається насмішківата говірка на-
товпу. Ось сцена, в якій мова йде про наречену.

— Гордовита дівка і, безумовно, гідна нашого хлопця.

— Якщо хочеш, то взагалі так, але придивитися — так вона
йому не рівня.

— Як це не рівня! Із роду Колонни, мій любий! Із роду, який
бере початок від Геракла!

— По колонах! (сміх).

— Та хай вона вийшла із заду Геракла чи кульші Юпітера,
але жінка, яку згодився обрати наш Бальоні, залишається його
боржником і — нашим.

— Браво! Добре сказано, Маттео! Вона — наш боржник!
[5, 45].

У подібному дусі витримано й багато інших сцен, де з'явля-
ється народ. І це характерно не тільки для ранніх драм Ролла-
на, але й для творів, написаних пізніше: «Дантон» (1899 р.),
«14 липня» (1901 р.), «Леоніди» (1927 р.), не кажучи вже про
«Ліліюлі» (1919 р.), де сатиричний хист письменника набуває
найбільшого прояву.

Сатиричний підхід до явищ життя, здатність бачити їх сміш-
ні або безглузді сторони властиві Роллану не лише як письмен-
нику («Перше, що вразило мене в сучасності, було загальне
лицемірство... В цьому я знайшов елементи грандіозної сатирич-
ної комедії... Через двадцять років ці почуття художньо втіли-
лися в невимушеній іронії «Ліліюлі» [1, 334—335]), але й як лю-
дині, про що знаходимо неодноразові свідчення в його надзви-
чайно багатому листуванні. Так, 23-літній Роллан писав своїй
духовній матері Мальвиді фон Майзенбург: «Не ображайтесь
на мене, якщо я іноді жартую» [2, 23]. В іншому листі того ж
періоду: «останнім часом я був трохи парадоксальним (зі мною
це іноді трапляється)..., але я люблю час від часу жартувати
з інших і з себе також» [2, 24].

Схильність до жарту, до гострого слова, до парадоксу, пізні-
ше до «ідконого сарказму, який... є мовчазним супутником віри»
[1, 507], корінням сягає раннього дитинства, коли Роллан був
ще маленьким, блакитноокомим нівернезцем, ласкавим і вразли-
вим, який відчував, як бриніли в ньому голоси пустунів Кола
[1, 76], і який «у своїй мисливській торбі серед недбало зібра-
ної колекції маленьких «я», що сварилися одне з одним, як
зграйка хлопчиків під час забави, носив разом і Панурга (один
із центральних персонажів «Гаргантюа і Пантагрюеля» Рабле,
пустотливий та насмішківатий. — О. М.), і маленького Аерта»
(центральный трагедийный персонаж драми Роллана «Аерт». —
О. М.) [1, 78].

Таким чином, ще до того, як Роллан розпочав писати, він
уже потенційно носив у собі елементи сатиричного мислення,
які під тиском соціально-естетичних вимог перетворюватимуться

поступово на грізну образно-художню зброю його мистецтва. Потім він зрозуміє, що гуморові властивий диференційний характер, що сміх аристократичних салонів та панівних класів відрізняється від народного сміху. Характер гумору — це завжди характер певної верстви, певного середовища. У способі жартувати віддзеркалюється ество людини, склад її думок, її мораль, нарешті, мораль певного класу. Рафінованість, безкровність та цинізм — ось характерні риси гумору ворожих Роллану гнобителів усіх мастей. Зразки такого гумору знаходимо вже в «Орсіно», в «Облозі Мантуї» (1894) та в інших драмах. В «Облозі Мантуї», викриваючи антинародний, антипатріотичний характер аристократів, письменник подає таку сцену. Народ Мантуї з останніх сил обороняє місто від ворога. В цей час маркіз Ранюс, замість того, щоб прийти на допомогу захисникам, влаштовує в своєму палаці пишний костюмований бал. Веселощі і жарти, що панують у палаці, й стають засобом змалювання душевної пустоти та цинічного аморалізму панівного класу.

Молода жінка. Я хотіла б хоч раз побачити розграбування міста... Не Мантуї, а якого-небудь іншого... Кажуть, що це жахливо.

Молодий дворянин. Вбивають чоловіків, гвалтують жінок...

Молода жінка. Але ж це не так уже й погано!» [9, 79—80].

Паразитичне, вороже життю і мистецтву ество експлуататорів, при всьому їхньому зовнішньому блискі, — ось той ворог, якого Роллан побачив дуже рано і який буде основним об'єктом його критики, висміювання протягом усієї творчої діяльності. Перші намагання у цьому напрямку він робить у тій же «Облозі Мантуї», де ми зустрічаємо яскравий зразок дилетантизму, неуктва, неспроможності до творчості, які прикриваються пишними промовами про «природжене благородство», нібито притаманне аристократії.

Молодий художник Олів'є в оточенні придворних малює Аріану, дочку могутнього маркіза Ранюса, яка закохана в нього.

Дворянин (підходячи до Аріани, з виглядом знавця). Непогано, зовсім непогано!.. У хлопця є легкість... Але йому пощастило! Яка чарівна модель!.. Живопис — прекрасна річ. Якби не обов'язки мого рангу, які мене тримають, мов ланцюги, я б займався живописом. Я не з тих, котрі вважають ганебним володіти пензлем.

Аріана. Ви мене дивуєте.

Дворянин. Запевняю вас! Я тут не вбачаю нічого аморального (Олів'є усміхається)... Скажу навіть більше: я вважаю гідним жалю, що ми зовсім не втручаємось у цю справу. Є витонченість думки, природжене благородство, яке не можна придбати і яке б ми принесли в мистецтво.

(Аріана не може стерпіти).

Аріана (вбік). Він ще подумає, що мене оточують лише невігласи [8, 72].

Тут ми зустрічаємося зі своєрідним явищем ролланівської сатири. Висміюваний персонаж своїми вчинками або словами намагається будь-що довести свою позитивність або навіть над-позитивність. Але чим більше він її доводить, тим ясніше окреслюється його негативність, яка іноді доповнюється й коротким зауваженням, реплікою справжнього позитивного героя. Цей засіб сатиричного самовикриття висміюваних персонажів Роллан використовує вже в ескізах до «Емпедокла» (1890 р.).

Мудрець Емпедокл спокійно вислуховує, зрідка перериваючи монологи іронічними зауваженнями, представників інтелігенції — вченого, філософа, поета, кожний з яких доводить істинність свого вчення, своєї філософії, свого розуміння життя. З кожним словом, з кожною фразою розкривається їхнє справжнє лице, лице комерсантів думки, глибоко ворожих і науці, і мистецтву. В сцені «Художник» Роллан іронізує з поета, який доводить необхідність писати для «витончених читачів».

Емпедокл. Таким чином, художник сам не мислить зовсім?

Поет. Це не є необхідністю. До того ж, усе вже передумано. Йдеться лише про те, щоб це висловити. Немає навіть потреби висловити все: це було б нудотно. Треба говорити те, що може сподобатись іншим; одним словом, наша роль — відбити приємно чуття нашої епохи.

Емпедокл. Ти скажи, — всієї епохи?! Народу, наприклад?

Поет. Народ нас не читає. Це було б обманом писати для нього. Ні вшанування, ні вигоди. Досить, що ми беремо потрошку для наших книг від його свинства, від його грубої мови: це надає пікантності і пробуджує втомлений смак наших читачів. Для чого нам народ? Наш взірець і наш хазяїн це клієнт, публіка — одним словом, той, хто читає.

Емпедокл. Інакше кажучи, той, хто платить.

Поет. Слово трошки грубувате... Той, хто вміє нас оцінити...

Емпедокл. ...за вашу справжню ціну. Це саме те, що я говорив [6, 24].

Цей же засіб, розвиваючись і збагачуючись пародійними елементами, знайде блискуче застосування у драмі «Настане час» (1930 р.), де за лицемірною елейністю «миротворця» Льюїса Брауна постає кривавий вищир англійського імперіалізму, і в сатиричному фарсі «Лілюлі», де з його допомогою створено пародійно-комічні образи буржуазних вчених, дипломатів та самого Господа-бога, пройдохи й шахрая.

Отже, сатиричний аналіз дійсності, що набув повного, остаточного вираження у творчості зрілого Роллана, має свої корені вже в перших літературних вправах і живиться соками вільної гальської дотепності й традиціями кращих творів французької (Рабле) і європейської (Арістофан, Шекспір) літератури.

Для створення комічних ситуацій він широко використовує суто народні атрибути і засоби сміхової культури. Із народного арсеналу — своєрідна гра слів, каламбури, двозначність, смішні сцени, дотепи. Але поряд із цим життєрадісним сміхом, що тягнє до соковитого, міцного слова, до легкої іронії, до доброзичливого підсміювання, Роллан у змалюванні ворожого йому світу гнобителів усіх мастей і всіх епох, у критиці буржуазного світу занепаду і лицемірства вдається до жорстокої сатири, глузування, сарказму і гротеску («Калігула», «Настане час», «Бунт машин», «Ярмарок на майдані», «Лілюлі»).

У своєму пристрасному бажанні ствердити великий, вічний сенс життя, збудити творчу енергію людини, вирвавши її із погані буржуазних відносин, очистити світ від лицемірства і паскудства торгашів людськими душами, молодий Роллан випробовує бойову, грізну силу слова, сміливо поєднує високе і низьке, трагічне і комічне. Так у ранніх драмах Роллана визрівають основи того художнього методу, який, за провідної тенденції пафосного початку, все ж не цурається могутньої підтримки сміху, який, за визначенням самого письменника, є «одним із крил Свободи» [3].

ЛІТЕРАТУРА

1. Р. Роллан. Воспоминания. «Худ. лит.», М., 1966.
2. R. Rolland. Choix de lettres à M. von Meysembourg. Paris. 1948.
3. Archives de R. Rolland, Paris — Lettre de R. Rolland à D. Lenard du 13. VII. 1928.
4. Archives de R. Rolland, Paris — Lettre de R. Rolland à Ch. Bernard du 22. I. 1927.
5. Archives de R. Rolland, Paris — «Les Baglioni».
6. Там же, Drame inedit, «Empédocle».
7. Там же, «Caligula».
8. Там же, «Le siège de Mantoue».
9. Там же, «Orsino».
10. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле, «Худ. лит.», М., 1965.
11. Т. Вановская. Р. Роллан (1866—1944). «Искусство», Л.—М., 1957.
12. Е. Ванслова. Проблема искусства и образ художника в романе Р. Роллана «Жан-Кристоф». Кандидатская диссертация. М., 1958.
13. Е. Евнина. Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX вв. «Наука», М., 1967.
14. Э. Курциус. Р. Роллан. Поэт и мыслитель. Пг., 1922.
15. J. Robichez. R. Rolland. Paris, 1961.
16. М. Тахо - Годи. «Кола Брюньон» Р. Роллана. Кандидатская диссертация. Л., 1956.

ПРО СЛУЖБОВЕ ВИКОРИСТАННЯ САМОСТІЙНИХ СЛІВ У СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ МОВІ

В. А. Козьменко

Службове використання самостійних слів, перехід слів із самостійних в службові розглядається в науковій літературі у зв'язку з загальною проблемою частин мови, з вивченням перехідних випадків у системі частин мови, походження службових слів та поповнення їх за рахунок самостійних. У зв'язку з цим аналізуються різні випадки функціонування самостійних слів у функції прийменників, сполучників, часток граматичного значення.

1. Однак про службове використання самостійних слів є підстави говорити і в деяких інших випадках, при відсутності такої співвідносності зі службовими частинами мови. Можна, зокрема, виділити дві групи явищ, пов'язаних із послабленням або втратою повнозначності деякими самостійними словами і набуттям ними службових функцій: 1) службове функціонування деяких повнозначних слів на рівні вираження словотвірних значень, у зв'язку з чим можна виділити в російській мові своєрідні аналітичні форми словотвору; 2) використання самостійних слів як «службових членів» речень (термін О. О. Шахматова), а також словосполучень.

Обидві групи явищ не дають вже матеріалу, пов'язаного з питанням переходу слів із одної частини мови в іншу, оскільки в цих випадках службове використання самостійних слів не позбавляє їх граматичних властивостей, які визначають їх віднесення до тієї чи іншої частини мови: навпаки, службові функції самостійних слів тут саме й базуються на їх категоріальних значеннях.

При дослідженні вказаних вище явищ на перший план виступають проблеми семантично-синтаксичні, оскільки у всіх випадках, про які тут ідеться, службові функції повнозначних слів виникають і виявляються в структурі словосполучення чи речення.

2. Словосполучення, що їх можна кваліфікувати як аналітичні форми словотвірного рівня, виділяються, по-перше, у зв'язку з аналізом деяких словосполучень, які відносять до фразеології, по-друге, у зв'язку з випадками так званої прономіналізації деяких іменників.

3. 1. Фразеологію, що нас цікавить (деякі лінгвісти називають її лексико-граматичною фразеологією на відміну від лексичної [8, 123]), становлять рівнозначні окремому повнозначному слову сполучення, в яких один із компонентів, синтаксично залежний, є носієм лексичного змісту звороту, а другий, синтаксично панівний, лексично послаблюється і виконує допоміжну роль. Сюди належать, у першу чергу, неодноразово відмічені в науковій літературі дієслівно-іменникові звороти, що являють собою перифрази простих дієслів типу **принимать участие (участвовать), совершать путешествие (путешествовать), одержать победу (победить), сделать шаг (шагнуть)** тощо.

Різні групи таких зворотів не однакові за обсягом, стійкістю, за регулярністю утворення. Деякі з них регулярно, без помітних обмежень, конструюються в мовленні за існуючими моделями і внаслідок цього характеризуються певною «граматичністю». Саме вони викликають інтерес як своєрідна описова форма словотвірного рівня. Тут слід відмітити звороти з дієсловом **делать (сделать)**, серед яких особливу регулярність мають звороти з іменниками, що означають дію за її основною ознакою (**сделать глупость** і т. ін). До них прилягають тричленні сполучення типу **делать доброе дело**, де в службовій функції виступають і дієслово **делать**, і іменник **дело**, а також сполучення дієслова **делать** з предметними займенниками (**что делать?, делать это, делать что-то** тощо) в тих випадках, коли вони співвіднесені за змістом із простим дієсловом (**что делать? — читать**) і виступають, таким чином, в ролі своєрідних дієслівних займенників. Про сполучення **что делать** у цьому плані писав свого часу О. І. Заріцький [4, 21].

3. 2. Напевно, так само слід розглядати звороти прислівникового значення на зразок **категорическим образом (категорически), неожиданным образом (неожиданно)**, відзначені Л. В. Щербою [10, 18] серед словосполучень, що належать до граматики, а не до словника.

3. 3. Службового значення, аналогічного до значення словотворчого форманта, набувають слова **вещь, дело, штука, человек, люди** у сполученнях із прикметником, які вживаються на позначення категорії предметів чи осіб за їх ознакою. Особливо часто це зустрічається в позиції присудка.

Уживання зазначених вище (а також цілого ряду інших) слів у конструкціях типу **Бал — вещь хорошая** (Грибоедов), **Сало — дело топкое** (Гоголь), **Вы — человек добрый** (Тургенев) розглядається граматистами як приклад прономіналізації імен-

ників **вещь, дело, штука, человек, люди** тощо, причому цим словам приписуються значення неозначених (В. В. Виноградов, О. М. Фінкель) або вказівних (Ю. В. Большова) займенників. Проте спостереження показують, що у зазначеному вживанні дані слова не набувають ніяких займенникових значень¹. Подібні речення виражають судження про належність предмета до класу предметів (який визначається ознакою, що міститься в значенні прикметника), а в таких судженнях, як пише В. Асмус, «безпосередньо мислиться не відношення між змістом поняття об'єкта і змістом поняття предиката, а відношення між обсягами суб'єкта і предиката; весь обсяг суб'єкта мислиться як складова частина обсягу предиката» [1, 98].

Важко погодитися з тим тлумаченням логічної основи, яке дає В. Я. Кузнецов [6, 7—9], і яке приводить автора до неточних, на нашу думку, висновків про конструктивно зумовлений характер значення іменників **человек, вещь** та ін. у даній позиції.

Лексичне значення іменників, що виступають як підмет у таких реченнях, надзвичайно різноманітні. Напр.: *Обязанность для меня — дело священное* (Гоголь), *Переселение — это ненадежная вещь* (Гоголь), *Петербург — удивительная вещь* (Герцен), *Семейная жизнь — вещь преопасная* (Герцен), *Бенц... — дело опасное* (Федін), *Каждый рабочий сейчас... — драгоценная вещь* (В. Панова), *Сыновья — дело непростое* (А. Арбузов) і т. д. Виходячи з цих значень, слід прийти до висновку, що обсяг значення слів **вещь і дело** охоплює всю різноманітність понять, які виражаються іменниками, тобто в даному вживанні ці слова набувають найзагальнішого значення предмета, предметна взагалі, предметності. За широтою застосування вони, справді, наближаються до предметних займенників (**что, нечто, что-то** та ін.).

Те ж треба сказати і про слова **человек, люди**: вони виражають найзагальніше значення особи і відносно обсягу значення наближаються до займенників (особових: **кто, кто-то, некто** та ін.).

Проте жоден із зазначених вище іменників не набуває займенникового значення, тобто значення тих чи інших суб'єктивно-об'єктивних відношень, що характеризують займенник як семантичний клас слів.

Вони позбавлені значення неозначеності (невідомості різних ступенів), що становить суть неозначених займенників. Зміст такого висловлювання полягає в тому, що відомий предмет (підмет) відносять до відомої категорії предметів або ж пев-

¹ У даній роботі буде розглянуто, головним чином, конструкції зі словами **вещь і дело**. Слово **штука** стилістично відмінне і зустрічається значно рідше. Відносно «прономіналізації» слів **человек, люди** див. В. А. Козьменко. К вопросу о прономинализации в русском языке. — Сб. «Труды филологического факультета», т. 8, Изд-во ХГУ, 1960.

ному (відомому) предметові дається повна оцінка. У паралельних конструкціях на зразок **Это — чудесная вещь** і **Это — нечто чудесное**, які в науковій літературі наводяться інколи для підтвердження «прономіналізації» слова **вещь**, зближення іменника **вещь** і займенника **нечто** відбувається, треба думати, не тому, що іменник набуває неозначено-займенникового значення, а швидше тому, що займенник **нечто** його втрачає.

Нема підстав і для твердження про вказівне значення слів **вещь, дело** та ін. у даному вживанні. Ці слова не вказують ні на предмет (предмет названий в підметі), ні на оцінку предмета (вона названа в прикметнику).

При вираженні подібних суджень взагалі немає ні необхідності, ні навіть можливості вживання слів займенникової семантики: тут усе виявляється відомим, визначеним і названим.

Ю. В. Большова пише також, що «займенникове» значення слів **вещь, дело** та ін. «можна кваліфікувати як предикативно-оцінювальне», хоча «такі іменники самі ніякої оцінки — характеристики не виражають». Таке тлумачення є насамперед суперечливим. По-перше, не можна говорити про предикативно-оцінювальне значення слова, яке ніякої оцінки не виражає. По-друге, якби слово мало предикативно-оцінювальний характер, воно не могло б водночас бути і займенниковим словом, оскільки займенникове і якісне значення несумісні. Тому не можна також погодитися із Ю. В. Большовою, яка значення слова **вещь** у присудку без означення (**Водевиль есть вещь, а прочее все гиль, Грибоедов**), де **вещь** має оцінювальне значення, розцінює як займенникове. До речі, цей останній випадок спростовує припущення Ю. В. Большової про те, що однією з причин «прономіналізації» слова **вещь** та ін. є їх предикативне вживання [2].

3. 4. Більш суттєвим для характеристики слів **вещь, дело, штука, человек, люди** у розглядуваних випадках вживання є те, що вони втрачають синтаксичну, а слова **вещь, дело, штука** також і лексичну самостійність і набувають рівнофункціональності із словотворчими суфіксами, що вживаються в іменниках, які означають предмет або особу за їх ознакою. Значення слів **вещь, дело, штука** тут можна визначити в такий спосіб: предмет (у широкому розумінні) як носій будь-якої ознаки (що відповідає значенню прикметника-означення).

В «Толковом словаре русского языка» за редакцією Д. М. Ушакова значення слова **человек** у поєднанні з означенням розглядається як особливий відтінок основного значення і визначається окремо (під першим значенням): «Только с определением: то же как носитель каких-нибудь внутренних качеств, свойств» [7, 1247].

Поняття, виражене сполученням прикметник—**вещь (дело, штука, человек)** може бути виражене і одним словом — відприкметниковим суфіксальним іменником або ж субстантивованим прик-

метником. Напр.: 1) *Что это за новость, будто понятие о качестве формы началось в 1890 г.!* *Это старая-расстарая вещь, нужно сказать* (Павлов) і 2) *Мы говорили только о серьезных вещах* (Каверін) і *Лида никогда не ласкалась и говорила только о серьезном* (Чехов). Наші словосполучення являють собою, таким чином, описову форму назви предмета (особи) за його ознакою, або, якщо так можна сказати, описовий спосіб субстантивної значення прикметника. Широке розповсюдження, продуктивність вживання подібних сполучень у ролі присудка (для слова *дело* цього службового вживання не відзначено і в інших синтаксичних позиціях) тим і пояснюється, що в цій позиції звичайно не виступають субстантивовані прикметники (предикативна функція перешкоджає їх субстантивній), тоді як від прикметникові суфіксальні іменники з відповідною семантикою утворюються не від усіх прикметників.

3.5. У свою чергу, функціонування таких словосполучень у ролі присудка, виражаючи оцінку, характеристику, спричиняється до подальшого послаблення повнозначності слів *вещь, дело, штука, человек*. У присудку послаблюється значення предметності іменника. Це особливо яскраво виступає при постпозиції прикметника (*Классификация — дело важное*, Герцен; *Вы — человек добрый*, Тургенев; *Водка — вещь вредная*, Д. Гранін), коли присудок у цілому виражає вже не категорію предметів, що характеризуються даною ознакою, а просто ознаку (*Классификация важна; Вы добры; Водка вредна*). У зв'язку з цим деякі граматисти відносять слова *вещь, дело, человек* у даному вживанні до зв'язок [5, 37]. Однак, якщо визначати зв'язку як службове слово, що виражає граматичні значення присудка, то наші іменники віднести до зв'язок немає підстав. Але їх «службовість», лексична «пустота» тут безсумнівна.

З утратою предметного значення слова *дело* пов'язана можливість вживання деяких стійких словосполучень у функції вставних слів, у значенні, відповідному до значення прикметника, що входить до його складу (*странное дело, понятное дело, главное дело, ясное дело* і т. ін.).

4.1. Серед прикладів «прономіналізації» слова *дело* граматисти, як відомо, наводять уживання цього слова в ролі підмета в реченнях типу *А дело уж идет к рассвету* (Грибоедов).

Розглядати значення слова *дело* як займенникове не слід і в даному випадку. Займенник у кожному окремому вживанні наповнюється конкретним речовим змістом, слово ж *дело* тут ніякого речового змісту не передає: зміст речення — «наближається світанок», «світає». О. О. Шахматов розглядав подібні конструкції з точки зору синтаксичної значущості слова *дело*, тобто його ролі в смисловій структурі речення. У зв'язку з цим О. О. Шахматов висуває положення про службовий під-

мет, який виникає внаслідок розчленування безособових речень [9, 163].

4.2. Справді, «службовий» підмет **дело** зустрічається найчастіше при дієсловах, які можуть вживатися безособово. Напр.: 1) *Дело не обошлось без речей* (Чехов) і *Без ссоры не обойдется* (Л. Толстой); 2) *Дело началось с пустяков* (Макаренко) і *С чего у вас началось?* (Чехов); 3) *Дело пахнет арестом* (Горький) і *Тут пахло важной услугой* (Купрін). Проте ніколи в такий спосіб не «розчленовуються» речення з власне безособовими дієсловами. «Службовий» підмет з'являється, як правило, при дієсловах, що мають і особове і безособове вживання (**быть, начинаться, кончатся, идти, коснуться, пахнуть** і т. ін.). Ці дієслова не належать до безсуб'єктних, а їх безособове вживання є результатом граматичного усунення особи. Безособові речення з такими дієсловами деякою мірою зберігають граматичне місце підмета, яке і може бути заповнене підметом службовим, що не конкретизує значення присудка щодо суб'єкта, а лише підтримує граматичну структуру двоскладного речення.

Дану конструкцію зі словом **дело** можна кваліфікувати як описовий спосіб вираження дії з усуненою особою. Особливо широко використовується цей спосіб в конструкціях з дієсловами буття, безособове вживання яких, як зауважує В. В. Виноградов [3, 466], у сучасній російській мові є непродуктивним.

У зв'язку з цим можна зазначити, що при безособово уживаних дієсловах іншої семантики, суб'єкт (як відомо, більшість безособових конструкцій не є безсуб'єктними) може бути виражений непрямыми відмінками іменників (**хочется — кому, знобит — кого, нездоровится — кому** тощо), отже там граматичне місце підмета не може бути заповнене службовим підметом, тобто воно відсутнє.

5. Можна, певно, відзначити і випадки вживання слів **дело, человек** як службових другорядних членів речення, тобто службових членів словосполучень у складі речення. Напр.: *В средние века понимали любовь как какое-нибудь неизбежное роковое предназначение*. Романтизм нашей эпохи понимает дело проще... (Белінський). Такий додаток виступає при об'єктних дієсловах із сильним керуванням у їх абсолютному вживанні. У говірній мові абсолютне вживання деяких дієслів, очевидно, є утрудненим, тому в таких сполученнях на синтаксичному місці об'єктного відмінка виступає службовий додаток.

6. Безсумнівно службовий характер має вживання слова **человек** (а також слів **душа, голова, штука**) з числівниками в контекстах на зразок: *Из-за угла вышло несколько человек людей* (Л. Толстой), *Там человек двадцать командиров-саперов* (В. Некрасов).

7. Хоч розглянуті нами явища торкаються лише окремих слів у перелічених вище службових функціях, але щоразу ми

зустрічаємося з явищем продуктивним, причому аналітичні конструкції, що створюються таким вживанням, конкурують, а іноді й переважають над відповідними їм за змістом синтетичними засобами.

Можливо, помітне поширення цих описових конструкцій, особливо в розмовних стилях, є ще одним свідченням відзначеної в літературі тенденції до посилення аналітизму в сучасній російській мові.

ЛІТЕРАТУРА

1. В. Ф. Асмус. Логіка. Українське видавництво політичної літератури. К., 1947.
2. Ю. В. Большова. К вопросу о прономинализации в русском языке. В сб. «Вопросы русского языкознания». Изд-во Львовск. ун-та, 1960.
3. В. В. Виноградов. Русский язык. Учпедгиз, 1947.
4. А. И. Зарецкий. О местоимении. «Русский язык в школе», 1940, № 6.
5. А. В. Исаченко. Грамматический строй русского языка в сопоставлении со словацким, т. I. Братислава, 1954.
6. В. Я. Кузнецов. Местоименное и именное выражение отсылочности и неопределенности в современном русском языке. Автореферат канд. дисс. Л., 1971.
7. Толковый словарь русского языка. Под. ред. Д. Н. Ушакова, т. IV. М., 1940.
8. А. М. Финкель, Н. М. Баженов. Курс современного русского литературного языка. «Радянська школа», К., 1965.
9. А. А. Шахматов. Синтаксис русского языка. 1941.
10. Л. В. Щерба. Очередные проблемы языковедения. В сб.: «Избранные работы по языкознанию и фонетике», т. I. Изд-во ЛГУ, 1958.

ПРО ОДИН АЛГОРИТМ МОРФОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

К. В. Коновалова, І. С. Кравчук

1. Існуючі алгоритми морфологічного аналізу відзначаються логічною складністю. Правила морфологічного аналізу, на відміну від синтаксичного, не ґрунтуються ні на яких попередніх уявленнях про стандартну форму правил і тому позбавлені однаковості. Це пов'язано з тим, що при побудові алгоритмів морфологічного аналізу виходять не з форми правил, а з деяких наперед заданих табличних даних, які й визначають нестандартну форму алгоритму. Якщо ж виходити зі стандартної форми правил, то це дозволить, по-перше, звільнити алгоритм від численних нестандартних обробок і окремих випадків і, по-друге, значну частину процесу побудови алгоритму, а саме формування табличних даних, здійснювати автоматично на підставі деякої сукупності попередньо проаналізованих словоформ, інакше кажучи, «навчати» машину. Нижче дається опис такого алгоритму.

2,1. В алгоритмі словоформа російської мови розглядається як послідовність сегментів. Здебільшого сегменти збігаються з морфами, що виділяються традиційно, але в деяких випадках, перелічених нижче, була прийнята сегментація, яка відрізняється від традиційної.

На вхід алгоритму подається словоформа, розчленована на сегменти. Робота алгоритму складається з єдиного правила: логічного множення інформацій до сегментів. Інформація являє собою деяку послідовність номерів і міститься в табличній частині алгоритму.

Словоформа аналізується від кінця до початку: спочатку виконується логічне множення інформацій до останніх двох сегментів, потім одержаний результат перемножується з інформацією до третього сегмента і так далі.

Обробка словоформи закінчується, коли добуток матиме єдиний номер або коли буде переглянуто всі сегменти даної словоформи.

Наприклад, словоформа *алгебраический* членується на три сегменти: *алгебр*-, *-аическ*-, *-ий*. Кожному сегментові в табличній частині алгоритму приписана інформація. Логічне множення інформацій до останніх двох сегментів дає результат (72, 75). Оскільки в добуток міститься більше одного номера, то аналіз триває: добуток, одержаний на попередньому етапі, логічно перемножується з інформацією до третього сегмента. В схрещення попадають номери (72, 75). Оскільки третій сегмент є останнім, тобто переглянуто всі сегменти словоформи, то добуток (72, 75) і є результатом морфологічного аналізу.

Вибір напрямку обробки словоформи (від кінця до початку) зумовлюється будовою російської мови, а саме — тим, що сегменти, які несуть граматичну інформацію, зосереджені в кінці слова.

2,2. Таблична частина алгоритму складається з 1) нумерованого переліку типів кон'юнктивних сполучень граматичних ознак у різних словоформах і 2) списку сегментів, кожному з яких як інформації приписані номери типів сполучення граматичних ознак таких словоформ, у які може входити даний сегмент. Так, наприклад, тип, якому приписано номер 72, включає такі граматичні ознаки: прикметник, повний, відносний, чоловічого роду, однина, в називному відмінку.

При такому напрямку обробки аналіз часто закінчується до того, як буде переглянуто всі сегменти словоформи, що веде до більш економної роботи алгоритму.

3,1. У цій роботі не розглядається алгоритм сегментації, але оскільки результати роботи алгоритму сегментації є вихідними для власне морфологічного аналізу, то було сформульовано умови, яким ця сегментація має задовольняти.

Внаслідок сегментації кожному сегментові повинна бути приписана одна з трьох позиційних ознак: кінцевості, некінцевості або уявної кінцевості і ознака наявності або відсутності омонімії уявно кінцевого і кінцевого сегментів.

Наявність ознаки кінцевості означає, що сегмент є кінцевим, її відсутність характеризує сегмент як некінцевий. В табличній частині алгоритму відповідно до цієї ознаки формуються таблиці кінцевих і некінцевих сегментів. Необхідність запровадження цієї ознаки диктується тим, що існують омонімічні сегменти, які знаходяться в кінцевій і некінцевій позиції. Якщо їх не розрізнявати, то, як виявив експеримент, внаслідок аналізу словоформі приписується багато зайвих номерів інформації.

Ознака уявної кінцевості означає, що дана словоформа має кінцевий вільний сегмент (відповідний до нульової флексії), який графічно не виявляється.

Якщо не використати цю ознаку, то словоформі з вільним сегментом будуть приписані номери типів сполучення граматичних ознак решти членів даної парадигми.

3.2. Призначення ознаки омонімії уявно кінцевого і кінцевого сегментів видно з такого прикладу. Розгляньмо словоформу *наблюдаем*. Це може бути або короткий дієприкметник (наприклад, у контексті «космический объект наблюдаем в телескоп»), і тоді він входить у парадигму *наблюдаем, наблюдаема, наблюдаемо, наблюдаемы*, тобто сегмент *-ем* є уявно кінцевим, або це дієслово теперішнього часу множини першої особи (наприклад, в контексті «мы наблюдаем затмение»), що входить у парадигму *наблюдаю, наблюдаешь, наблюдает, ...*, тобто сегмент є кінцевим. При морфологічному аналізі, коли обробляються окремі словоформи, в таких випадках вирішити проблему вибору неможливо. Ця проблема вирішується при синтаксичному аналізі. Завдання ж морфологічного аналізу полягає в тому, щоб для таких випадків дати повний диз'юнктивний набір номерів типів сполучення граматичних ознак. Тому словоформи з розглядуваною ознакою спочатку аналізуються як словоформи з кінцевим сегментом, потім — як словоформи з уявно кінцевим сегментом. Сегменти, що мають ознаку омонімії, містяться відповідно до номерів типів сполучення граматичних ознак у таблицях як кінцевих, так і некінцевих сегментів.

3.3. Вище вже зазначалося, що в ряді випадків сегментація не збігається з прийнятим членуванням на морфи.

1) В дієсловах минулого часу виділяються кінцеві сегменти *-л, -ла, -ло, -ли*, а не уявно кінцевий сегмент *-л* і чотири кінцевих *-а, -о, -и* і $\emptyset$ (вільний кінцевий сегмент). У дієслів недоконаного виду, в яких види утворюються від однієї і тієї ж основи за допомогою суфіксів *-а-, -я-, -и-*, (*видоизмен-я-ть* — *видоизмен-и-ть*) сегменти *-а-, -я-* вважаються частиною основи, а не самостійною одиницею, тобто в таблицю вміщуються сегменти

изменя-, измен-. Така сегментація прийнята тому, що в алгоритмі не враховуються некінцеві вільні сегменти, які в перелічених випадках істотно впливають на результати аналізу. Наприклад, дієслова *измен-Ø-ю* і *измен-я-ю* відрізняються тільки вільним сегментом у некінцевій позиції.

2) З метою уніфікації словоформ, що допускають декілька альтернативних членувань, деякі послідовності сегментів замінено одним сегментом. Наприклад, словоформа *замкнут* допускає два членування: *замк-ну-т*, якщо це коротка форма пасивного дієприкметника, і *замк-н-ут*, якщо це особова форма дієслова. Для того, щоб уникнути подвійної сегментації, яка важко поєднується з принципом *longest match*, що застосовується при сегментації, вводиться сегмент *-нут* із ознакою омонімії: для особової форми дієслів — це кінцевий сегмент, для коротких дієприкметників чоловічого роду — уявно кінцевий і некінцевий — для повних дієприкметників.

3) Займенники *того, тому, (о) том, той, чого, чому, кого, кому, (о) ком* розглядаються як один уявно кінцевий сегмент, тому що, якщо виділяти в них кінцеві сегменти *-ого, -ому, -ом* і некінцеві *т-, ч-, к-*, то вони співпадуть із закінченнями прикметників і дієприкметників (*моло-т-ого, низ-к-ого*) і при аналізі їм буде приписано зайві номери типів сполучень граматичних ознак прикметників і дієприкметників. Ці займенники розглядаються як уявно кінцеві сегменти, оскільки після них можуть зустрічатися частки *-то, -либо, -нібудь*.

Такі випадки і причини розбіжності сегментації й традиційного членування на морфи.

3, 4. Алгоритм морфологічного аналізу не тільки використовує інформацію, одержану внаслідок сегментації, але й корегує її. Якщо схрещення інформації до сегментів виявляється вільним, то сегменти визнаються несумісними. В таких випадках перевіряють, чи мав останній сегмент словоформи ознаку омонімії. Якщо така ознака була, то здійснюється повторний аналіз словоформи з омонімічним сегментом, взятим із другої таблиці. Якщо ж ознаки омонімії немає або якщо словоформа з ознакою проаналізована вже двічі, то сегментація визнається помилковою і словоформа подається на ресегментацію.

3, 5. При складанні переліку типів сполучення граматичних ознак у різних словоформах не враховувались аналітичні форми (умовний спосіб дієслів, аналітичні форми майбутнього часу дієслів, ступені порівняння прикметників та прислівників). Аналіз таких форм має здійснюватися при синтаксичному аналізі. Всього нами було виділено 635 типів.

Число типів сполучення граматичних ознак зумовлює ступінь громіздкості алгоритму, тому ставилося завдання встановити мінімальне число типів, що забезпечить правильний аналіз.

З цією метою із сполучень граматичних ознак виключалися

інваріантні ознаки (наприклад, ознака того, живий чи неживий іменник), оскільки вони можуть бути задані в словнику, і враховувалися лише варіантні ознаки (наприклад, число, відмінок у іменників та прикметників).

У парадигмах частин мови, що змінюються за типами прикметників, зустрічаються омонімічні члени. Наприклад, омонімічні форми повних прикметників жіночого роду в родовому, давальному, орудному та місцевому відмінках. Якщо всередині одної частини мови певні члени парадигм завжди омонімічні, то їм приписується один номер диз'юнктивного типу сполучення граматичних ознак. Так, перелічені вище граматичні ознаки диз'юнктивно об'єднуються в один тип. Об'єднання типів в один диз'юнктивний тип правомірне, оскільки на рівні морфологічного аналізу неможливо здійснити вибір одного з номерів у диз'юнктивній інформації. На результат аналізу таке об'єднання не вплине, але приведе до загального зменшення числа типів сполучення граматичних ознак. Список сегментів із приписаними їм номерами типів сполучення граматичних ознак задається двома таблицями: таблицею кінцевих і таблицею некінцевих сегментів.

Як було вже сказано вище, з метою скорочення числа типів сполучення граматичних ознак окремими номерами позначалися лише кон'юнктивні сукупності ознак. Отже, сегментам, які входять в омонімічні словоформи, приписується не один номер, що відповідає диз'юнкції ознак омонімічних форм, а декілька номерів, що відповідають граматичним ознакам окремих форм. Наприклад, сегментові *-а*, виділеному із словоформ типу *облака*, приписується не один номер інформації, який позначає сполучення ознак (род. відм., одн., сер. р. — наз. відм., мн., сер. р. — знахідн. відм., мн., сер. р.), а три номери, що означають окремо кожне із наведених вище сполучень ознак. Внаслідок цього деяким кінцевим сегментам був приписаний набір таких номерів, деякі з яких входять в інформацію, принаймні, до двох некінцевих сегментів, але є істинними при сполученні даного кінцевого сегмента лише з одним із двох зазначених некінцевих сегментів. Такі номери (назвемо їх спряженими) стають причиною того, що при аналізі словоформам приписуються зайві номери інформації.

Наприклад, за парадигмою слова *солдат* некінцевому сегментові приписуються номери з 1-го до 14-го. Вільному кінцевому сегментові ($\emptyset$) — номери {1, 10, 12}. За парадигмою слова *луч* некінцевому сегментові також приписуються номери 1—14. Вільному кінцевому сегментові — {1, 4}. Якщо інформація до кінцевого вільного сегмента сформована як диз'юнктивна сукупність {1, 4, 10, 12}, то словоформі *солдат* припишеться один зайвий номер — $\rightarrow\{4\}$, а словоформі *луч* — два зайвих номери — {10, 12}.

Цього можна уникнути, якщо реорганізувати інформацію до сегментів, замінивши сукупності спряжених номерів, істинних при сполученні з одним і тим же сегментом, окремим номером, що не збігається з жодним із номерів, які вже є. Введений номер потім приписуємо решті сегментів, для сполучень із якими перепозначена сукупність номерів є істинною.

Розгляньмо уже наведений приклад. Зробімо такі перепозначення:

$$\{10, 12\} \rightarrow 15; \quad \{4\} \rightarrow \{16\}.$$

Тоді інформація до сегментів матиме вигляд:

солдат — {1, ..., 15};

луч — {1, ..., 14, 16};

$\emptyset$ — {1, 15, 16}.

Як бачимо, після введення перепозначень словоформам СОЛДАТ і ЛУЧ при логічному множенні інформацій будуть приписані лише істинні номери типів сполучення граматичних ознак.

В описному алгоритмі виділено 70 сукупностей номерів, що потребують перепозначення.

4. Алгоритм морфологічного аналізу запрограмований для ЕОМ «М-20». Блок-схема алгоритму включає такі блоки:

1) Перенесення вмісту чергового осередку масиву слів до стандартного місця пам'яті та встановлення позиційних ознак сегментів.

2) Запис інформації до сегмента в стандартному місці пам'яті.

3) Знаходження сегмента в таблиці.

4) Логічне множення інформацій до сегментів.

5) Визначення числа номерів у логічному добутку й перенесення результату логічного множення до стандартного місця пам'яті.

6) Перевірка умови закінчення роботи програми. Якщо результат перевірки негативний, то — підготовка до наступного циклу роботи програми.

Робота алгоритму перевірялася на матеріалі з п'ятдесяти словоформ. У всіх випадках результати аналізу виявилися правильними.

З ТВОРЧОЇ ЛАБОРАТОРІЇ Т. ШЕВЧЕНКА

О. К. Клименко

Оскільки стиль кожного автора формується не лише довільно, а значною мірою свідомо, то в плані його дослідження неабиякого значення набуває вивчення творчої лабораторії письменника.

Відомі на сьогодні редакції та варіанти Шевченкових творів містять велику кількість змін, що їх робив автор при написанні та доопрацюванні своїх творів. Характер цих змін надзвичайно різноманітний. Проте жодна з них не є випадковою, і уважне їх прочитання з урахуванням усієї поетичної системи художника, її еволюції дає можливість установити основні тенденції таких виправлень.

Нами для аналізу обрані правки, пов'язані з жанрово-стильовою специфікою слова.

Жанрово-функціональні типи мови, що були синтезовані в творчості поета, мали свої, часто властиві лише їм мовні елементи. Стильова функція цих мовних елементів з достатньою повнотою визначилась через постійне їх уживання в певному типі мови. Значна їх частина семантично співвідносна зі словами інших стилів і типів, утворюючи таким чином семантичні кореляти. Як правило, такі елементи багаті на певні асоціації, і тому виступали, як стилеутворюючі, забезпечуючи певну тональність у відповідності до творення художнього образу, часто саме його жанрової специфіки.

Шевченкові твори, особливо на історичну тематику — «Гайдамаки», «Гамалія», «Чигрине-Чигрине», «Іван Підкова», «З передсвіта до вечора» і ряд інших позначені глибокими семантико-стильовими зв'язками з українськими піснями та думами. Щедро використана в них народно-поетична стилістика, її виразові засоби, що характеризуються стійкістю своєї системи.

Як і в народній творчості, у Шевченкових творах на історичну тематику широко використані символи, образно-семантичне значення яких ґрунтується на антонімічних асоціаціях: могила — хата, світлиця; рити могилу — будувати хату; сім'я — товариство, група людей; умерти — одружитись, взяти заміж, одружитись з труною. Весілля, гуляння, залицяння, криваве залицяння, бенкет, ралець і цілий ряд інших певною мірою споріднених слів символізують бій, битву, а похідні — гуляти, бенкетувати відповідно виступають на означення битись. Курити люльки, варити галушки, засвітити небо, нагрівати небо і т. ін. — усталені елементи батальної стилістики на означення палити по жар.

Усвідомлюючи стильове призначення, стильову забарвленість значної частини народно-поетичних елементів, Шевченко при допрацюванні своїх творів посилював їх звучання.

Вдячний і порівняно багатий матеріал щодо цього дає зіставлення редакцій поеми «Гайдамаки», рукопис якої, на жаль, не зберігся, але яка витримала три прижиттєвих видання і яку автор детально редагував двічі — 1858 і особливо ґрунтовно — 1860 р. в примірнику «Кобзаря», що належав Цветковському. Крім того, окремі виправлення, в основному відновлення цен-

зурних купюр, Шевченко робив у рукописному «Кобзарі» Башилова де Бальмена, в примірнику «Гайдамаків», подарованому І. Чернявському. Творча історія решти розглядуваних поезій не така багата, але й вони дають відповідний матеріал.

Наведемо деякі характерні уривки різних редакцій Шевченкових творів:

Загули великі дзвони,
Щоб сідали хлопці коні,
Щоб мечі-шаблі гострили
Та їхали на весілля
[1, 2, (М. К.)]

...вранці

Ярему вінчали,
А ввечері мій Ярема
(От хлопець звичайний),
Щоб не сердить Залізняка
Покинув Оксану.
Ляхів конча — з Залізняком,
Часом наїзжає
Вряди-годи, — та вдвох
собі...

Ну, це всякий знає

Заревли великі дзвони,
Щоб сідали хлопці коні,
Щоб мечі-шаблі гострили
Та збирались на весілля,
На веселе погуляння,
На криваве залицання
[1, 2, 42, (Б. К.).]

...вранці

Ярему вінчали,
А ввечері мій Ярема
(От, хлопець звичайний),
Щоб не сердить отамана
Покинув Оксану.
Ляхів конча —
з Залізняком
Весілля справляє

[1, 1, 135 (Текст редакції 1860 р.)].

[1, 1 («Гайдамаки», текст першодруку, 1841 р.)].

Введений у початковій редакції поеми «Хустина» традиційний образ-символ весілля-битва при допрацюванні посилюється, підкреслюється за допомогою введення однорідних образів-символів одного семантико-стильового плану веселе погуляння, криваве залицання. Ці повтори посилюють і відповідне ритмічне звучання. Вони, як зауважив ще Житецький з приводу поезики українських народних дум, уповільнюють виклад, надають йому епічного розспіву.

Вжитий у наведеному уривку «Гайдамаків» символ весілля є образним розгортанням прямого значення виразу, вжитого поряд — ляхів конча і далі — з Залізняком весілля справляє. Це улюблена манера Шевченкової поезики, заснованої на використанні народно-поетичної традиції. Образ весілля тут набував особливо підкресленого звучання, бо співвіднесений із прямим уживанням даного слова у цьому ж контексті (вранці Ярему вінчали).

Порівняймо ще у цьому ж плані рядки з поезії «Швачка» у редакції «Малої» і «Більшої» книжок:

Ходім, брати, у неділю
У Фастів гуляти

Ходім, брати-отамани,
У Фастів в неділю

Ляхів мордувати
На смерть убивати
[1, 2 (М. К.)].

Та надінем вражим ляхам
Кошуленьку білу,
Ні не білу, а червону
[1, 2, 125 (Б. К.)].

Детальний опис замінений образним іносказанням. Символічні вирази на означення соціальної помсти — **надіти кошуленьку**, **зняти кошуленьку**, **зняти ружениці**, **зняти чулочки**, **зняти чоботи** були активним художнім засобом у народно-поетичних зразках з військовою тематикою:

1. Посадили Лебедину
На жовтім пісочку,
Зняли з Лебедини
Кржаву сорочку.

2. Ой, як стали Вичерченку
муки завдавати
да з кровавих його ніжок
чулочки знімати.

3. Як привели до пана Сулиму
і к чистій криниці,
Ой, да зняли да з пана Сулими
обі ружениці.

Стійким емоційним забарвленням позитивного плану володіють і окремі дієслівно-іменні сполуки, що становлять єдине семантичне поняття, синонімічне до окремого слова чи іншого виразу. Це в першу чергу фразеологізми зі словом «голова»: **накласти головою** — умерти; **важити головою** — ризикувати життям; **поникнути головою** — зажуритись; **шкодувати голови** — шкодувати життя.

На відміну від своїх синонімічних відповідників вони характеризуються підвищеноекспресивним забарвленням і вживаються в літературі переважно у контекстах історико-героїчного плану: **Могучий Олег головою поник** (Пушкін. «Песнь о вещем Олеге»), **«Теперь припомнил он (Тарас — О. К.), что видел в прошлую ночь Андрия, проходившего по табору с какою-то женщиною, и поник седою головою»** (Гоголь. «Тарас Бульба»).

Затих мій сивий, битий тугою.

поник старою буй-головою [1, 2, 26].

Таке вживання бере свій початок з історико-літописної літератури: **Где твоя голова ляжет, туда и мы свои головы положим** (Літопис про Святослава). **Идеже глава твоя, ту и своя главы сложим** (Повесть временных лет). **Где ваши головы лягут, там и моя с вашими, а души пускай идут в небо** (Літопис Самійла Величка, т. 2, стор. 29).

Наведеного, нам здається, цілком достатньо, щоб пояснити, чому Шевченко, редагуючи «Гайдамаки», стилістично нейтральне сховали Ярему заміною на **поліг головою**:

А коли почувеш, що на чужім полі

Сховали Ярему, — нишком помолись.

Це текст першодруку, залишений і у «Кобзарі» 1860 р. В примірнику Цветковського Шевченко робить таку зміну:

А коли почуєш, що на чужім полі

Поліг головою, нишком помолись.

Про стилеутворюючий характер вищезазначених фразеологізмів говорить і той факт, що вони панують у творах історичної тематики, виступаючи засобом історичної стилізації, створення урочистих контекстів.

Словоформа, як і слово, може бути нейтральною і стилістично забарвленою. Це поширюється і на дієслівні форми, в тому числі і на форми дієслівних часів. В епосі надається перевага недоконаному видові, який означає не лише незакінченість дії, але й її повторюваність, а головне — тривалість.

Саме прагненням до збереження єдиного видо-часового плану викладу як одного з компонентів епічного стилю і пояснюються наведені виправлення:

Випроводжа вдова свого сина,

Ту єдиную дитину,

Випроводжа сестра свого

брата...

І Івана Катерина

Випроводжала

[1, 2, 402 (М. К.)].

Випроводжала вдова свого
сина

Ту єдиную дитину,

Випроводжала сестра свого

брата...

А сірому сиротина

Випроводжала

[1, 2, 42 (Б. К.)].

У даному плані варто розглянути і зміни в характері звукової інструментовки та ритміко-інтонаційного ладу як малих елементів поетичної форми, що в загальній системі творять відповідні художні образи.

Так, зокрема, правка ритму поеми «Гайдамаки» говорить не лише за його вирівнювання. Таке вирівнювання має під собою не тільки мелодійну основу, ритм при переробці набуває епічного розспіву, що становить істотний компонент зображення дійсності. Цього автор досягає, вводячи амфібрахічну тенденцію, особливо в сценах, позбавлених діалогічного мовлення. Так, прискорене звучання одного з уривків поеми «Гайдамаки» Шевченко змінює в такий спосіб, що він набирає епічного розспіву:

Коли нема щастя, коли нема
долі,

Літа молодії марно пропадуть.

Один я на світі —

стебло серед поля;

Його буйні вітри полем

рознесуть

[1, 1, 418].

Коли нема долі, нема талану!

Літа молодії марно пропадуть.

Один я на світі без роду

і доля —

Стеблина-билина на чужому
полі.

Стеблину-билину вітри роз-
несуть

[1, 1, 418 («Кобзар» Цветковського)].

Цікаво порівняти в цьому плані варіанти з переспіву «Слова», де епічність викладу забезпечується тими ж корективами — усунено суміжну риму, чим ліквідовано скоромовку, не властиву епічному способу викладу:

Там десь далеко умирає
Мій любий князь на самоті,
Омию кров на білім тілі,
На тяжких ранах почорнілих,
На князі ладо сироті
[1, 2, 496].

Там десь далеко умирає
Мій любий князь на самоті,
Омию кров тяжку,
Отру глибокі тяжкі рани
[1, 2, 336].

Хоча фоніка — це елемент лише чуттєво відчутний, але разом з іншими елементами — семантично відчутними і чуттєво відчутними вона бере активну участь у створенні відповідного образу і стилю.

З виразно стильовою настановою виступає у Шевченка надзвичайно широкий і семантично багатоплановий шар лексики — старослов'янізми, серед яких значне місце займають церковно-слов'янізми, а також книжні елементи.

Сприймавши прогресивні тенденції своїх попередників у використанні ними старослов'янizmів, Шевченко своєю мовною практикою остаточно встановив стильові можливості і межі вживання цього шару лексики.

Старослов'янізми у мові Шевченка, крім, звичайно, тих, що втратили ознаки високого стилю, оскільки не були співвідносні з однозначними словами українського чи східнослов'янського походження, це стильові синоніми. Отже, це не нейтральні мовні факти, а художні засоби, що мають внутрішню цілеспрямованість і входять у загальну систему мовних засобів, розкривають ідейно-образний зміст літературних творів. Уже те, що їх значна частина за своїм предметно-логічним значенням збігається з відповідними українськими словами¹, говорить, що вони в мові Шевченка задовольнили значною мірою не номінативні, а виразові можливості, сприяючи виробленню функціонального різновиду мови.

Про розвиток і закріплення цієї функціональної ознаки за старослов'янiзмами говорять і відповідні редакторські зміни. Кількісно вони порівняно незначні, бо чорнових автографів творів, що в них виступає дана лексика, не збереглося, за винятком автографа поеми «Марія». Але важлива не кількість, а ті стильові тенденції, той стильовий потенціал, що за цим явищем криється.

Старослов'янські лексичні елементи у їх позитивному значенні, тяжать до творів з урочисто-патетичним звучанням — послання, присвяти, різного роду стилізації — псалми, пророцтва, молитви. Вони разом з іншими елементами, зокрема книжними

¹ Длань — долоня, щоки — ланіти, село — весь і т. ін.

лексичними елементами та синтаксичними засобами експресії, і забезпечують урочисто-патетичну, піднесену, небуденну тональність. Природно, що саме у творах даного типу зустрічаємо вираження, спрямовані на посилення відповідного звучання. Пор., зокрема, зміни, зроблені в первісному варіанті поеми «Марія» (автограф № 22), творі, що в його основі лежить релігійний сюжет, та зміни в поемі «Княжна».

- | | |
|--|---|
| 1. Ланіти, очі і уста
Марніють марно. | Ланіти, очі і уста
Марніють зримо . |
| 2. Месію,
Самого бога на землі
Вона вже бачила. | Месію,
Самого бога на землі
Вона вже зріла . |
| 3. За нами
На жовтому піску стоять,
Мов фараонова сторожа
[1, 2, 482—493 (автограф № 22)]. | За нами
На чорному піску стоять,
Мов фараонова сторожа.
[1, 2, 305—323 (пізніша редакція)]. |
| 1. А де ж вона ділась
У Києві великому
В черниці постриглась
[1, 2 (автограф № 19)]. | Де ж вона поділась?
У Києві пресвятому
В черниці постриглась
[1, 2, 18]. |
| Отут сердешна одпочила ,
Ще не поставили хреста
[1, 2 (М. К.)].
Лежала (княжна — О. К.)
І все до крихти розказала
[1, 2, 390 (М. К.)]. | Отут сердешна опочила ,
Ще не поставили хреста
[1, 2, 18 (Б. К.)].
Лежала
Недовго щось, седмиці
з три ,
І все до крихти розказала
[1, 2, 18 (Б. К.)]. |

Цю ж тенденцію ми виявляємо і у псалмах при порівнянні чорнових автографів, першодруків та списків, що відображують попередні редакції, а також у творах, де автор звертається до бога, у контекстах, що імітують молитви.

- | | |
|--|---|
| Молюсь, господи, скажи їм
Уст моїх глаголи
[1, 1 («Три літа»)]. | Молюсь, господи, внуши їм
Уст моїх глаголи
[1, 1, 340]. |
| На отмщеніє неправди
І в науку людям
[1, 1, (автограф № 13)]. | На отмщеніє язикам
І в науку людям
[1, 1, 347]. |
| І мечі в руках їх добрі
Гострі обоюду
[1, 1 («Кобзар» 1860 р.)]. | І мечі в руках їх добрі
Острі обоюду
[1, 1, 347]. |

Гнівне обвинувачення на адресу бога набуває ще більшої сили завдяки змінам, що їх робить поет у своїх творах:

Не нам на позив з тобою стати,	Не нам на прю з тобою стати,
-----------------------------------	--

Не нам діла твої судить.
[1, 1 (рукописна копія
«Кобзаря» 1857 р.)].
Зломи язик мій за хули,
Та язви миру ізціли.
[1, 1 (список Л. Жемчужни-
кова)].
І тобі одному (богу — О. К.)
Поклоняться всі народи
Во віки і віки...
[1, 1 (рукопис середини 40-х р.
XIX ст.)].

Не нам діла твої судить
[1, 1, 325].
Язви язик мій за хули
Та язви мира ізціли
[1, 1, 267].
І тобі одному
Помоляться всі язики
Во віки і віки...
[1, 1, 326].

Варіанти лівої колонки взяті з рукописних копій, що цілком імовірно відбивають попередні редакції відповідних творів.

Наведемо ще одне зіставлення цього плану:

Познає рай, познає волю,
Познає **божю** любов
[1, 1 (первісні автографи
з Б. К.)].

Познає рай, познає волю
І **всесворящую** любов
[1, 1, 360].

Незначна на перший погляд зміна: рядок — познає божую любов — змінено на — і всесворящую любовь, — тісно пов'язана з характером образного розв'язання теми. Хоча епітет **божюю** і не суперечить основній стильовій спрямованості, але нововведений набуває більшої стильової умотивованості через більший запас асоціацій, пов'язаних зі стилістикою біблії, як постійний епітет візантійсько-болгарського походження. Заміна викликає і ритмічну зміну — з усуненням слова *познає* змінюється один метричний наголос, а це й забезпечує нововведеному епітетові підкреслене звучання.

Таке виправлення тісно пов'язане зі стильовою системою і поетикою Шевченка, де характер слова і структура вірша перебувають у найтіснішому зв'язку — стилістично забарвлене слово ставиться в таку позицію, яка забезпечує йому відмінне від інших слів звучання.

Наведені редакційні зміни свідчать про нормалізаторську діяльність Шевченка. І хоча він, як художник, керувався образно-естетичними міркуваннями, але не можна не бачити, що в них виявилось глибоке розуміння генетичних і стильових елементів, що склалися в історії розвитку української літературної мови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Т. Г. Шевченко. Повне зібрання творів. У 10 т. Вид-во АН УРСР, К., 1953—1963, т. 1, 2.

МОВНА МАЙСТЕРНІСТЬ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА

Л. Г. Авксентьев

Художня творчість видатного українського радянського письменника лауреата Ленінської премії Михайла Стельмаха є значним вкладом у сучасну українську прозу і здобула широке визнання не тільки в Радянському Союзі, але й у всьому світі. «Без романів М. Стельмаха важко уявити зараз українську прозу. І не тільки тому, що він художник своєрідний, але й тому, що Стельмах, як і його талановитий ровесник О. Гончар і письменники інших поколінь: А. Головка, П. Панч, Н. Рибак, — соціалістичний реаліст і бачить у художній творчості спосіб служіння народові» [5].

Прозовим творам Михайла Стельмаха притаманні глибина змісту, ідейність, правдивість відтворення об'єктивного світу, висока художня майстерність. Письменник вдумливо і старанно опрацьовує всі грані семантики слова, кожного виразу, надає їм відповідного смислу, певної інтимності і громадського пафосу. Правдивість відтворення дійсності, сила звучання його творів визначається не тільки змістом, але й численними художніми засобами. Мова, як першоелемент художнього твору, є основним засобом пізнання об'єктивної дійсності. Вона визначає і художню цінність словесного твору.

Ми маємо намір якоюсь мірою простежити на матеріалі прозових творів прийоми та способи добору Стельмахом фразеологізмів, необхідних для реалізації творчого задуму. Це, на нашу думку, допоможе глибше проникнути у творчу лабораторію письменника, розкрити одну з особливостей його мовної майстерності.

Проза Михайла Стельмаха насичена різноманітним фразеологічним матеріалом. Тут є усі види фразеологізмів української загальноновживаної народної мови: ідіоми, прислів'я, приказки, крилаті вирази, афоризми, штампи тощо. Взяті письменником із загальнонародної мови, фразеологізми становлять певну систему мовних засобів, спеціально оброблених і пропущених через призму його світогляду, підпорядкованих головним чином змістові твору.

Основними джерелами лексичного і фразеологічного багатства прози Стельмаха є, кажучи словами одного із героїв роману «Правда і кривда», «мова од людей і книг перейнята» [2, 4, 63], тобто будівельним матеріалом його творів є органічна єдність живих народно-розмовних і літературно-книжних елементів.

Тому у складі фразеології творів Стельмаха знаходимо вирази із українських художніх творів: «неповторний час» [2, 4, 57], «людина есьм» [2, 2, 229], «море темної простоти» [2, 2, 177], «інакше писанка село» [2, 2, 188], «і немає злomu на всій землі

безконечний веселого дому» [2, 4, 291]. Церковно-книжні вислови та вираз з античної літератури: «судний день» [2, 4, 163], «іудине коріння» [2, 4, 68], «суета сует і всяческая суета» [2, 4, 116], «в'яще же нічто же» [2, 4, 68], «Юпітер, ти сердишся? Значить, ти неправий» [2, 2, 483]. Розмовно-побутові фразеологізми, прислів'я та приказки: «у рот води набрати» [2, 4, 231], «обвести круг пальця» [2, 2, 134], «мізки крутити» [2, 4, 75], «гав ловити» [3, 29], «бога за бороду піймати» [2, 4, 84], «байдики бити» [2, 4, 127], «зуби сушити» [2, 4, 240], «обіцянка-цяцянка» [2, 2, 74], «дурний піп — дурна його й молитва» [2, 2, 109], «точити ляси» [2, 2, 111], «у бога теля з'їсти» [4, 9], «ускочити в халепу» [4, 132], «чужі гроші і дурень лічить» [4, 23], «сто друзів — це мало, один ворог — це багато» [3, 18], «видно пана по халявах» [2, 2, 58], «вольному воля, а спасеному рай» [2, 2, 162], «брехати — не ціпом махати» [2, 4, 76], «скоро казка кажеться, та не скоро діло робиться» [2, 4, 231], «як із літ, так і з розуму» [2, 4, 257]. Фразеологізми, пов'язані з різними сферами трудової діяльності людини: «намити шию» [2, 3, 242], «підстригти під одну гребінку» [2, 2, 159], «аршином плечі зміряти» [2, 2, 152], «свіжа копійка» [4, 90], «красна ціна» [4, 23], «підкручу гвинти і гайки» [2, 3, 133], «волам хвости крутити» [2, 2, 12] тощо.

Класифікація фразеологізмів за джерелами їх виникнення дає можливість «встановити основні функції сталих сполучень, які або закладені в самій природі цих фразеологізмів, або виникають у контексті внаслідок поєднання в ньому двох чи кількох сталих словосполучень різного, іноді протилежного стилістичного плану» [10, 21].

Мова художніх творів, її образність, на думку Горького, має ті ж якості, що й загальнонародна, яка визначає «напрямок характер індивідуальної творчості письменника» [9, 17]. Відображаючи життя народу в усій повноті його соціальних і побутових граней, письменник не може обійти таких словесних засобів, якими є загальнонародні фразеологічні вирази. Глибинні своїм соціально-побутовим змістом, міцно закріплені в пам'яті народу, яскраві і влучні за своїм значенням і виразністю, фразеологізми, як відомо, відіграють велику роль у створенні літературного образу, допомагають авторові передати задум коротко і лаконічно.

В. І. Ленін писав, що «бувають такі крилаті слова, які з дивною влучністю виражають суть досить складних явищ» [1, 20, 257]. Усвідомлюючи саме цю сторону народних фразеологізмів, М. Стельмах щедро черпає їх із живої мови народу. Справедливий тому й висновок, зроблений акад. І. К. Білодідом: «Жива уснорозмовна стихія української мови, з відображенням в ній життя українського села, — це те мовне середовище, на ґрунті якого М. Стельмах виріс» [7, 41]. Різні з походження фразеоло-

гічні вирази відзначених нами функціонально-тематичних груп у складі інших мовних засобів виконують стилістичні і семантичні функції, зумовлені творчим задумом.

У цьому плані на особливу увагу заслуговують образи героїв його творів, портрети персонажів, у створенні окремих характерних деталей яких Стельмах використовує широко вживані народні фразеологізми. Наприклад, щоб передати читачеві основні риси фізичного стану Марка Безсмертного (роман «Правда і кривда»), який тільки-но повернувся з війни до свого села, письменник залучає до мовного арсеналу загальноновживані фразеологізми: «Я тепер, Хведю, **вздовж і впоперек зшитий**, наче перкалева лялька, боюсь, **щоби по всіх швах не розпоровся**» [2, 4, 18], «медицина так походила з ножами, **що залишились ріжки та ніжки**» [2, 4, 71].

А ось окремі деталі опису інших героїв роману: Маврина тітка має «рот, **наче хлів: як розчиниться — замком не зачиниш, квачем не затулиш**» [2, 4, 103]; «він (Безбородько — Л. А.) **перед очима — мелун, а за плечима — кладун**» [2, 4, 42]; у нього губи «повні, смачні, про які говорять, **що ними добре цілуватися або в церкві гасити свічки**» [2, 4, 115]; із слів Марка Безсмертного дізнаємося, що Антон Безбородько дуже хитра і небезпечна людина: «**лис усюди залишається лисом**» [2, 4, 112].

Нерідко фразеологізми стають кінцівкою чи початком якоїсь частини твору, діалогу, підкреслюючи основну їх думку.

«**Буря дуби на цурупалки трощить, а травичку тільки нагинає.** Тому **не спіши, Олександрє, поперед батька в пекло.** Як дасть бог, встигнеш підняти голову догори і тоді, коли над нею кулі не свистатимуть» [2, 2, 42]. Так розпочинає письменник один із розділів роману «Кров людська — не водиця», підкреслюючи обережність і нерішучість братів Олександра і Мирона Підпригїр, коли вони збиралися займати землю дукача Сафрона Варчука.

Мета художника слова перш за все загострити і зосередити увагу читача на основному, важливому моменті розповіді. І в цьому — велика роль фразеологічних виразів, за допомогою яких читач відразу ж відчує основні думки автора. Так, наприклад, в одному з перших розділів роману «Правда і кривда» йде мова про те, що Антон Безбородько з приїздом Марка Безсмертного в рідне село втратив спокій: «І принесло ж цього Марка ще до закінчення війни, **буде кому воду каламутити**, — це такий, що не всидить і не влечить... Гляди й спихне тебе з головування, як перше спихав» [2, 2, 98—99]. Деталь підкреслена фразеологізмом «воду каламутити», несе ідейно-смыслову навантаження і набуває загострення у «наївпростець» сказаних однодумцем Антона Безбородька Шавулою словах про цей приїзд: «**два коти на одному салі не помиряться**» [2, 4, 99]. Так письменник захоплює увагу читача уже на самім початку книги.

Стельмах використовує фразеологізми і для закінчення певної думки розділу. Так, розмова між Тимофієм Горицвітом і Свиридом Мірошниченком в одному з розділів роману «Кров людська — не водиця» закінчується народним виразом «Поле не говіркого — роботящого любить» [2, 2, 179].

Однією з характерних особливостей мови творів Стельмаха є використання великої кількості прислів'їв та приказок без будь-якої зміни їх традиційної форми. Порівняймо, наприклад, окремі з них у Стельмаха і у збірникові Номиса.

«Мовчи глуха — менше гріха»
[2, 2, 13].

«Шила в мішку не втаїш»
[2, 4, 234].

«Два коти на одному салі
не помиряться» [2, 4, 99].

«Вольному воля, а спасенному
рай» [3, 174].

«Брехати — не ціпом махати»
[2, 4, 76].

«Мовчи глуха, менше гріха»
[13, № 1110].

«Шила в мішку не втаїш»
[13, № 6798].

«Два коти на одному салі
не помиряться» [13, № 4147].

«Вольному воля, а спасенному
рай» [13, № 6740].

«Брехати — не ціпом махати»
[13, № 6815].

Але Стельмах не обмежується використанням готових фразеологічних одиниць. Творчі зусилля письменника спрямовані на оновлення, видозміну, трансформацію сталих народних виразів, надання їм нового смислового звучання, нової форми зв'язку з іншими мовними засобами. Наприклад, прислів'я «пана в ребро — людям добро» [12, 67] Стельмах перетворює в результаті заміни одного із компонентів у прислів'я «фашиста сокирою в ребро — людям добро» [2, 3, 451]. Хоч обидва варіанти цього прислів'я ідейно виразні і відтворюють гостру класову боротьбу на різних етапах історії, усе ж трансформований давній фразеологізм сприймається по-новому, він конкретизується, набуває іншого політичного звучання, інших смислових відтінків.

Прислів'я «вік живи, а дурнем умреш» [13, № 6038] М. Стельмах трансформує, замінюючи одну із частин його іншими словами, що зумовлені контекстом твору: «вік живи — і все одно жінки не розпізнаєш» [2, 2, 174]. «Іноді зміна форми прислів'їв і приказок (як, до речі, й інших типів фразеологізмів) може викликати помірні семантичні зрушення: новоутворена одиниця стає не варіантом, а синонімом до «канонічного» вислову або взагалі пориває семантичні зв'язки з ним» [11, 17]. Так, прислів'я «не спитавши броду, не сунься у воду» [13, № 5836] Михайло Стельмах видозмінює, пов'язуючи зі змістом твору: «не спитавши броду, засватав вас на голову колгоспу» [2, 4, 279]. Картину переосмислення ми спостерігаємо і в побутовому фразеологізмі «не синки, а пасинки», якому М. Стельмах надає протилежного смислу, і в устах колгоспника цей фразеологізм зву-

чить: «в своїй владі ми не пасинки, а сини» [2, 2, 441]. Фразеологічний вираз, створений письменником на основі народної приказки, набув нового смислового і соціального звучання порівняно зі своїм прототипом.

Письменник старанно добирає і оброблює мову своїх героїв, прагне, щоб була вона простою, дохідливою, образною. З цією метою він часто вводить фразеологічні одиниці у мову персонажів, користуючись прийомом скорочення фразеологізму, зумовленого певними вимогами стилю і особливо при побудові діалогів. Наприклад: ««Нащо вона мені? — засміявся Січкаре. — То тільки зачіпка до розговору була. Знаєш, я пошуткувати люблю». — «Вольному воля, Іване. А я думав, ти насправді візьмеш кроковку, а я собі другу витешу» [2, 2, 38].

У наведеному діалозі між Тимофієм Горицвітом і дукачем Січкарем, як бачимо, письменник подає скорочену форму фразеологізму «вольному воля». Порівняймо у Номиса: «вольному воля, а спасенному рай» [13, № 4950]. Прийом скорочення фразеологічної одиниці, або редукції дає можливість авторові використовувати більш гнучку форму фразеологізму, здатну легко включитися у відповідний контекст. Цей прийом «полягає у видаленні деяких слів-компонентів фразеологізму, внаслідок чого фразеологічна одиниця стає компактною і лаконічною, що збільшує її поєднувальну здатність і цілком відповідає семантичній еволюції» [6, 105]. У творах Стельмаха ми зустрічаємо ще й такі приклади скорочень фразеологізмів: «не мала баба клопоту» [3, 158]; «навздогад буряків» [2, 4, 123] та інші. Порівняймо відповідно за збірником Номиса: «не мала баба клопоту, та купила порося» [13, № 10058]; «навздогад буряків, щоб дали капусти» [13, № 5700]. Правда, М. Стельмах не забуває про повну форму цих виразів і в тих місцях, де це потрібно, він уживає їх без будь-яких скорочень, наприклад, «вольному воля, а спасенному рай» [3, 174], «навздогад буряків, щоб дали капусти» [2, 2, 235].

Поширеним способом використання М. Стельмахом фразеологізмів є лексико-граматична видозміна їх форми, утворення своєрідних фразеологічних варіантів, наприклад: «печу раки» [3, 115] і «спікши рака» [2, 4, 18], «заб'є баки» [4, 123] і «не забивайте баки» [4, 130], «дерти нося» [2, 2, 363] і «носа дер» [2, 4, 363]; «розвісити вуха» [2, 4, 248] і «вуха розвісив» [3, 144]; «взяти за жабри» [4, 35] і «схопити за зябра» [2, 4, 402]; «вибілювати зуби» [4, 11] і «зуби шкірити» [3, 26], «скалити зуби» [3, 52], «зуби продавати» [4, 74] та інші.

Фразеологічне новаторство Стельмаха-романіста виявляється не тільки в оновленні загальновідомих стійких словосполучень, але й у створенні нових фразеологізмів, у яких з особливою силою знайшла своє втілення творча індивідуальність письменника: «кожна людина на віку має свої найкращі слова»

[2, 2, 16], «земля не може жити без сонця, а людина без щастя» [2, 2, 162], «кожне покоління має свій героїзм і свою трагедію» [2, 2, 99], «кожна людина має свою гадюку, але має і свого лебедя» [2, 4, 63], «рани лікують, а не ятрать» [2, 4, 268], «біда без дощу росте» [2, 4, 499], «сніг не сніг, а вчитися треба» [3, 56] та багато інших.

Сам письменник, говорячи про роботу над мовою своїх творів, зауважував: «переписую по кілька разів, поки не відчую, що думка виточена, що в ній є і образність і філософська суть. Мова повинна бути лаконічною, проте не лише за рахунок образності. Телеграфний лаконізм хороший для телеграфу. В літературі — свої закони» [8].

ЛІТЕРАТУРА

1. В. І. Ленін. Твори, т. 20.
2. М. Стельмах. Твори в 5-ти томах. Держлітвидав УРСР, К., 1962—1963.
3. М. Стельмах. Гуси-лебеді летять... «Радянський письменник», К., 1964.
4. М. Стельмах. Щедрий вечір. «Дніпро», К., 1967.
5. Н. Шамота. Картины народной жизни. «Правда», 9 квітня 1961.
6. А. М. Бакин. Русская фразеология, ее развитие и источники. «Наука», Л., 1970.
7. І. К. Білодід. Із спостережень над фразеологією української радянської прози післявоєнного періоду. «Мовознавство», 1953, № 12.
8. З. Богданова. Любовь к земле, к людям. «Литературная газета», № 43, 9 квітня 1964.
9. В. В. Виноградов. Язык художественного произведения. «Вопросы языкознания», 1954, № 5.
10. Г. П. Іжакевич. Стилистична класифікація фразеологізмів. «Українська мова і література в школі», 1971, № 10.
11. Л. Г. Скрипник. Видозміни форми фразеологічних одиниць. «Мовознавство», 1969, № 6.
12. Українські прислів'я і приказки. К., 1961.
13. Українські прислів'я, приказки і таке інше. Спорудив М. Номис. СПб., 1864.

ОДИН ІЗ СПОСОБІВ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У ТВОРАХ ОСТАПА ВИШНІ

В. Д. Ужченко

Експресивно-емоціональна забарвленість, образність більшості фразеологічних одиниць (ФО) становлять характерну виражальну ознаку їх як складників авторського мовлення; при цьому вони уподібнюються «тим лексемам, які не стільки називають особу, предмет, процес чи явище, скільки змальовують або «прозивають» їх» [5, 10]. Влучність характеристики, конденсованість людської думки, абстрагованої у фразеологізмах, приваблюють письменників, особливо тих, які активно переда-

ють живе народне мовлення. Таким був Остап Вишня. Визначальною рисою його живописання є настанова творення комічних ситуацій, образів, сцен, портретів. Серед мовних засобів, що породжують сміх (сатиричний, убивчий чи, навпаки, лагідний, прихильний), на першому місці стоять фразеологізми. Останні використовуються Остапом Вишнею або в цілісній, «нормативній» формі (що характерно і для живого мовлення), або у видозмінених, трансформованих. Як і в кожного визначного майстра поетичного слова, у нього будь-яка авторська видозміна ФО є, як правило, осмисленою, зумовленою ідейно-ситуативними настановами, а відтак функціонально значимою, цілеспрямованою.

Найрізноманітніші прийоми введення ФО, можливі види трансформації, способи перетворення їх у контексті ґрунтуються на чіткому знанні: 1) значень ФО, 2) їх компонентного складу, 3) стилістичного забарвлення. Творче використання ФО є лише одним із способів виконання настанови осміювання, оскільки «стиль Остапа Вишні завжди відзначається високою концентрацією комічних ефектів, ... кожен засіб і прийом максимально навантажені, взаємодіють із наскрізною гумористичною тональністю твору» [7, 79—80]. Фразеологізми органічно входять у художню тканину гуморесок, гармонійно поєднуються з іншими словесно-художніми категоріями.

Найуживаніші авторські прийоми використання ФО можна поділити на три групи: 1) пов'язані зі зміною форми компонентів або компонентного складу ФО; 2) пов'язані з контекстним перетворенням ФО чи їх окремих компонентів («Господа бога берете на бога?!» [2, 4, 292]; «Ми ожеледі не боїмося. Як ідемо гуляти, так дедушку попереду пускаємо. З його пісок сиплеться: нам і не ковзко» [2, 1, 95]); 3) пов'язані з використанням загального образу ФО («Хай бере вороних! Хай бере! Його тепер до обиради обрали! Хай бере!» [2, 5, 311]).

У даній статті ми розглядаємо тільки прийоми, що становлять першу групу.

ФО, як правило, представлені в мовленні сукупністю варіантів. Можливість варіантів криється в самій природі ФО, що, з одного боку, становлять стійку, суспільно звичну, відтворювану конструкцію, а з другого — змінну, еластичну структуру з тенденцією до оновлення. «Стійкість фразеологічних одиниць у мовленні виражається не в стереотипному відтворенні традиційних форм, а у співвіднесеності з ними, що зберігається при видозмінюванні виразів і зворотів у процесі мовної практики [8, 3]. Причиною варіантності є втрата (більша чи менша) компонентами ФО певних ознак слова, зокрема лексичного значення. У зв'язку з цим ФО як інваріант представлена і в мові, і в мовленні групою варіантів; це дає можливість письменникам сві-

домо робити заміни окремих компонентів, керуючись ідейно-художніми настановами.

Серед фразеологічних варіантів — фонетичних, граматичних і лексичних — саме останні становлять у творах Остапа Вишні найвиразніше, стилістично ефектне, найчастіше вживане явище. Їх можна поділити на дві групи:

1) загальноновживані варіанти, широко представлені у загальнонародній мові і в творах багатьох письменників: за спідницю (держатися, триматися) [24, 60; 2, 1, 156]; міцний (кріпкий, твердий) горішок [2, 7, 363; 2, 7, 365]; за царя Панька (Опенька, Омелька) [2, 3, 380; 2, 7, 231, 2, 4, 357].

2) варіанти, позначені авторською індивідуальністю, пов'язані з ідейно-художніми настановами (висміяти, засудити, викрити, схвалити тощо). Переважно це okazіональні варіанти. Оскільки у художньому тексті фразеологічна одиниця пов'язується з цілим колом словесно-художніх образів, свобода взаємозамінних компонентів може бути обмеженою. Так, цілком рівноправними варіантами у багатьох авторів і в Остапа Вишні виступають такі різновиди ФО: хай буде йому земля пером (пухом): «Отак з дитинства і до похилих літ з великим земляком своїм, з Гоголем, у серці. Хай буде йому довічно земля пухом!» [2, 7, 15]; «Добра людина була, хай земля їй пером, моя жінка, весела, роботяща» (С. Васильченко); «Земля пером Вам, дорогий Павле Михайловичу, земля пером!» (А. Косматенко). В усіх випадках можна вжити будь-який компонент. Зовсім не те в такому контексті: «Вип'ємо..., пробачте, помолимося, панове, за упокой душеньки великомученика Остапа Вишні. Хай буде йому земля пером! Самопишучим» [2, 5, 119]. Автор хотів сказати, що «великомученик Остап Вишня» («українсько-німецькі націоналістичні газети зняли були гвалт, ніби мене, Остапа Вишню, замучили більшовики») і далі буде бичувати своїм пристрасним словом — «пером» українсько-німецьких націоналістів. Компонент «пухом» виключив би каламбур, побудований на омонімії. Таким чином, вибір варіантів є часто функціонально і стилістично осмисленим, однак об'єктом найпильнішої уваги дослідників мови певного автора є, звичайно, варіанти другої групи.

Зважаючи на характер замін компонентів у межах ФО, можна виділити дві підгрупи: а) ФО, у яких замінюється один компонент, б) ФО, у яких замінюється кілька компонентів.

Заміна окремих компонентів може базуватися на синонімічності їх поза межами ФО: необхідність заміни викликається меншою повживаністю їх у складі ФО, а значить певною незвичністю; несподіваність заміни забарвлює текст гумористично: «Приход мій, а сенецький піп утручається... Одбиває паляниці» [2, 1, 251].

Взаємозамінними в межах ФО можуть бути й ситуативні синоніми: «бубликом не годуй — дай газету» [2, 1, 85]; «аж зашпори поза шкурою ходять» [2, 4, 387]; «Ми народ, і хоч би тобі «ха» [2, 1, 329] (пор.: хоч би тобі хни — заміні сприяла певна фонетична близькість компонента). Вибір контекстуального синоніма в ролі фонетичного замітника зумовлений бажанням якнайточніше передати авторський задум, зробити ФО семантично місткішою чи стилістично виразнішою, оскільки «уже будь-якого характеру втручання в їх лексичний склад вносить зміни в їх зміст, форму, емоційне забарвлення, стилістичні властивості» [12, 231], створюючи цим самим гумористичний чи сатиричний підтекст. «Яксь баба поклони гріє, аж лоб тріщить» [2, 1, 190] звучить значно експресивніше, ніж «поклони б'є».

Лексемами-замінниками, як правило, виступають слова тієї ж частини мови. Заміна компонента зумовлена набутою заміником тісною внутрішньою взаємодією його як із частинами ФО (внутрішніми взаємовідношеннями), так і зовнішньою взаємодією його з більшим чи меншим контекстом (іноколи з усім твором, що можливе для Остапа Вишні, оскільки він виступав у галузі малої прози). При цьому навіть такі слова з протилежною семантикою, як «царство» і «пекло» в межах ФО можуть «помінятися» значенням: у пекло на всечортяче збіговисько почали прибувати «чемпіони Освенціма, Дахау... І стали реготати з наївних чортів: «Діти ви, діти! Не бачили ви освенцімської пічечки!!» [2, 5, 292]. Про ці жахи чув Харон і скінчив життя самогубством, не витримавши самої розповіді.

«Чесний був дідуган! Пекло йому підземне! Наше пекло, не фашистське!» [2, 5, 293], — висловив побажання Вельзевул. Таким чином, пекельні муки були значно м'якшими порівняно з тими, які терпіли полонені фашистських катівень.

Виразне стилістичне явище становлять ФО із заміненими компонентами-числівниками. Ідейно-художніми настановами можна пояснити таку видозміну загальномовної ФО «зігнути в три погібелі»: «До колеса прив'язується довгого дрюка, а до дрюка на кінці прив'язують упійманого батюшку-супротивника. Останнього треба прив'язувати зібганням «у чотири погібелі», спиною до криги» [2, 2, 109]. Показати комічність становища, несумісного з саном священника, — ось мета цієї авторської мультиплікації.

Заміна групи компонентів (чи одного компонента групою) характерна для ФО, які мають симетричну, парну організацію (найчастіше такі ФО співвідносяться зі складносурядними чи складнопідрядними структурами): «не життя просто, а чай з цукром» [2, 1, 247]; «соро казку кається, та не скоро силос силосується» [2, 5, 395]. Виразно антирелігійну спрямованість мають авторські видозміни уривків святого письма. У листі до А. В. Луначарського В. І. Ленін рекомендував такий прийом

боротьби з меншовиками: «Заплямуйте їх за їх мізерний спосіб війни. Зробіть з них тип. Намалюйте їх портрет на весь зріст за цитатами з них же (підкреслення наше, — В.У.)» [1, 34, 286].

Саме такий прийом і використав Остап Вишня: «Ісус прохав не турбувати: євангелію переробляє. У тім місці, де ото: «Аще тебе хто вдарить по правій, підстав тому й ліву» — переробив: «Аще тебе хто вдарить по правій щоці, схопи мерщій ломаку й побий її на йому, сукиному синові, до цурки» [2, 1, 40—41]. Цією заміною Остап Вишня розвінчував церковні канони, заперечував благочестиву смиренність, проповідовану церквою. Пор. також: «Не одним хлібом жива буде людина, а треба ще й до хліба» [2, 3, 167], — говорить батюшка. Підміною другої частини («але всяким словом, що виходить із уст господа») Остап Вишня викриває зажерливість попів, що ховалися за цитатами із святого письма.

Інколи фразеологізована конструкція служить об'єктом авторського коментування протягом усієї гуморески. Поступовою заміною компонентів Остап Вишня цілковито заперечує вихідну конструкцію. Багатократна заміна компонентів задана, звичайно, всією сукупністю ідейно-художніх засобів. Ось авторські видозміни лозунгу німецької воячини, що споконвіку сунула на схід, на слов'янські землі: «Дранг нах остен» — коли його як слід перекласти на нашу мову, — не дослівно, а по суті, — то це буде не більш не менш, як «Дрян' на схід». Через три роки «бліцкригу»: «Дранг нах остен» перевернулося на «Драп нах вестен», і всенька дрян' скавучить у корчах, прип'ята червоними богатирями до Карпат» [2, 5, 71—72]. Застосовуючи і тут лєнінський прийом малювати ворогів «за цитатами з них же», Остап Вишня в дусі народної етимології змінює окремі компоненти: дранг — дрян' — драп. В основі такої заміни лежить паронімічна властивість компонентів, а всі оказіональні утворення уособлюють крах не тільки «бліцкригу», а й усієї фашистської кампанії на сході після великих перемог радянського народу.

Усі наведені приклади ілюструють прийом заміни компонентів ФО.

Помітне місце у творах Остапа Вишні за прийомом скорочення компонентного складу ФО. Можливість скорочення базується на здатності мовців співвідносити еліптичну частину, її інваріант із цілим, що зберігається у свідомості окремого загалу (на даному часовому зрізі) як певний стереотип, зразок, фон, на тлі якого можливі значення чи ситуативно-контекстуальні трансформації. «Уламок» фразеологізму кожного разу співвідноситься не з певним предметом (у широкому значенні), а з повною формою ФО; остання ж виконує функцію мовного знака. Явище скорочення компонентного складу ФО є наслідком тенденції мови до економії виражальних засобів. Особливо часто зуст-

річаємось з цим у діалогах [10, 107]. «Ми говоримо тільки необхідними натяками: якщо вони викликають у слухачів потрібну нам думку, мети досягнуто і говорити далі було б безрозсудною марнотратністю» [11, 28]. Скорочення ФО у творах Остапа Вишні як у діалогах, так і в монологіях, заголовках, авторській мові. «Кому що...» [2, 2, 143] передбачає ширший контекст, відомий читачеві. Так, у Номиса знаходимо: «Кому що, а курці просо, — в думці. Голодній курці просо на думці. Курці і сниться просо. Що курці сниться? просо; а що дівці? молодець» [3, № 9475].

Вилучений компонент, поставлений поряд з еліптичною частиною ФО, може увиразнювати авторську думку. Так створено оригінальну сатиричну зарисовку: «Набили іспанському «Наполеонові» де Рівері прапирки в Марокко. Де Рівера, утікаючи з тої знаменитої «раті» («а не хвались, ідучи на, а хвались, ідучи з!» [4, 472]), кинув і техніку, кинув і газу й аероплани» [2, 2, 97].

Серед причин, що сприяють скороченню, варто назвати і своєрідне намагання зберегти «пристойність» у плані вираження і лайливість (просторічність) у плані змісту: «Дніпро простягся аж туди, де врангелівцям жаби дають отої самої штуки, що... Як пак воно називається?» [2, 3, 71]. Таке авторське умовчування, лукаве вишнівське недоказування викликає ще загостренішу увагу до пропущеного компонента.

Кожний письменник стоїть перед проблемою віднаходження того мінімуму компонентів, які б сигналізували про всю ФО, а з смислового боку були б рівнозначними, еквівалентними їй. Показовим щодо цього є процес поступового намацування назви для сигнального компонента, яка б найточніше передавала суть цього процесу. Наприклад, в І. В. Дубинського це — «лексичний ключ», «матеріальний показчик» [8, 10], «найстійкіші слова» [8, 11], «семантично опорне слово» [8, 12], «семантично стрижневе слово» [8, 13].

«Гуртом добре й батька бити» теоретично допускає взаємозаміну першого компонента: гуртом—разом—усім людом і под. Але тільки за наявності всіх інших компонентів (чи, принаймні, частини їх). Однак лише один із них — гуртом — може виконувати роль натякального фрагмента, передбачати ФО у повному складі її компонентів. У фейлетоні Остапа Вишні «Бухгалтера» мовиться про «нагородження» міністрів Англії за те, що через їхню політику загинули мільйони солдатів-англійців.

«Чи не взявся б за цю справу сам народ, в особі профспілок, чи що...

Сказати би, гуртом...

— Нагороджуємо, мовляв, вас, панове міністри, за вашу і т. д.» [2, 1, 108] (пор.: разом, всім людом — не натякають на ФО).

Вибір сигналізатора, натякального фрагмента можна пов'язати, до деякої міри, з так званим «фразеологічним центром»: «У будові багатьох фразеологізмів один із елементів може передбачати появу інших. Елемент, що передбачає, вказує на фразеологічний центр» [9, 17]. Про всевидяще око може сигналізувати тільки перший компонент, а не навпаки: «Подивиться так усевидящим на всесвіт, кахикне на весь космос: «Сам, мовляв, ізробив, сам і царствую!» [2, 1, 124]. Сигналізатором ФО «попити крові» може бути теж тільки перший компонент: «Все життя нами жили! Годі! Попили!» [2, 3, 125]. Таким чином, фразеологічний центр має особливу відмітність, у ньому згущена семантика всього виразу, яка, однак, вимагає розгорнутого осмислення читачем. Одночасно таке умовчування відповідним чином забарвлює уривок художнього тексту (найчастіше гумористично). Система скорочень, недомовленостей, умовчувань узгоджена з лаконічним, іноді навіть «телеграфним» стилем Остапа Вишні, розрахованим на домислення читачем повної форми ФО: «та не сходиться... тільки гора з горою» [2, 3, 358]; «і пішла писать» [2, 1, 331]; «молоко обітри, парубче» [2, 1, 49]; «розвіюється «опіум для народу» [2, 4, 278]; «річ у тім, що ми все-таки гіацинти нюхаємо (хто демонстративно, а хто потихеньку!) і за «понюх» той гроші в Голландію вивозимо» [2, 3, 386]. В останньому випадку маємо не тільки гру слів «нюхаємо — понюх», але й натяк на ФО «ні за понюх (понюшку) табаку».

Протилежним скороченню є авторський прийом розширення компонентного складу ФО. Найчастіше конкретизуючими бувають або прикметники, або займенники. Уведені лексеми актуалізують широке узагальнення ФО, «прив'язують» її до якогось певного об'єкта авторської характеристики або показують ставлення до зображуваного: «поклав на триклятий «олтар» живіт свій» [2, 4, 20]. Остап Вишня часто використовує цей прийом для викриття і засудження ворогів нашого народу та їх прихвостнів: «українсько-німецький язык найкраще може лизати гестапівські чоботи» [2, 5, 177]; «свербить фашистська голова» [2, 1, 290]. Мета поширення ФО — творити смішну ситуацію: «І перекинулись ерцгерцог австрійського престолу апостольського, й пішов із них апостольсько-ерцгерцогський дух» [2, 2, 86]; «А потім засовав би правою дворянською ногою, віддав би богові милосердному свій дворянський дух» [2, 2, 61]. Уточнюватись, конкретизуватись можуть як окремі компоненти («піднесла йому донька її Уляна гарбуза величезного» [2, 4, 204]), так і кожен із компонентів ФО: «ви... втягуєте в орбіту ваші очі, що за цей час гнучким рогом полізли на високий ваш лоб» [2, 3, 219].

Як часто буває в Остапа Вишні, прийоми використання ФО можуть комбінуватися. Так, можуть поєднуватися прийом лексичної заміни компонента і прийом розширення компонентного складу ФО. Вдалою, на нашу думку, є переробка книжного ви-

разу «Авгійові стайні» стосовно академічного театру в Харкові, керівником якого був Аксарін: «Аксарінські стайні Академічного театру повинні бути вичищені від непманського гною якнайрішучіше» [2, 1, 287]. Переробка передбачає: 1) заміну присвійного прикметника з деякою фонетичною подібністю: Авгійові — Аксарінські; 2) асоціацію до внутрішнього образу, «першоджерела», міфологічної події, яка лягла в основу ФО; 3) актуалізацію цього виразу стосовно ось такого театру, що має бути очищеним від непманського гною.

Через те, що компоненти ФО мають обмеження у словозміні і формотворенні, навмисне порушення їх є своєрідним авторським прийомом використання стійких мовних одиниць і служить певній художній меті. При цьому відбувається «розрив» скutoсті парадигми (а насправді нормативної форми) компонентів у межах ФО: ефект заснований на протиставленні вихідної «точності» форм компонентів і авторської «неправильності» словоформ. «Коли відчуття норми виховано у людини, — писав Л. В. Щерба, — тоді вона починає відчувати всю принадність обгрунтованих відступів од неї у різних добрих письменників» [13, 10]. Основна стилістична настанова цих відступів, зумисних «неправильностей» — творити смішну ситуацію. ФО «зітерти на порох» передбачає результативну дію: «на порох перетре всі їхні магнето» [2, 4, 220]; «зітрють усіх своїх ворогів на порох» [2, 2, 142]; «щоб і нас у порох зітерти» [2, 3, 412]. Переведення дії у план незавершеності порушує звичну словоформу у цій ФО; виникає комічний підтекст: «В останньому купе хтось гармошку витяг і потихеньку тре на порох усіх катів: «Ми всіх катів зітр-е-е-е-ем на порох...» — І так ніби той порох із стертих усіх катів сиплється, сиплється тобі в очі, сиплється» [2, 1, 185].

Вважають, що порушення звичних словоформ перетворює ФО у вільну словосполуку. Однак, оскільки трансформована форма ФО вживається не ізольовано, а збагачена контекстом, то виразно проступає в таких випадках її прототип, інваріант, канонічна форма, а відступи сприймаються «як засоби стилістичної різноманітності мовлення [6, 10], пор.:

«А як він (Павло Ключина. — В. У.) розповідає? Цікаво чи ні?

Уміє він розповідати чи не вміє?

Уміє!

Може, повірите на слово, чи треба доводити?

От Хоми невірні!» [2, 7, 246].

Звичайно ж компоненти цієї ФО мають форму однини. Проте є тонші зміни словоформ, які ілюструють багатство вишнівського світобачення, складність художніх асоціацій. Відовий український вираз «е ще порох у порохівницях». Остан Вишня вживає декілька разів: про народну артистку Г. І. Борисоглібську у зв'язку з сорокалітнім ювілеєм театральної діяльності

[2, 4, 74], про артиста В. С. Яременка з нагоди шістдесятиріччя від дня народження [2, 7, 258], про Дніпро. В останньому випадку автор дещо видозмінює одну словоформу:

«Пишайся, старий, бо маєш повне право закрутити козацького вуса, стати на весь могутній зріст перед трудящими й гордо ісказати:

— Є ще порох у порохівниці! Старий, думали? Не турбуйтеся! І машини двинемо, і лани поллемо, і степи новим сонцем осяємо!» [2, 4, 24].

Зміна множини на однину зумовлена прагненням викликати асоціацію до інших, функціонально активних загальнонародних фразеологізмів — пісок (порохня) сиплється (з кого), стара порохівниця (порохня), однак заперечити їх негативну експресію.

Отже, використання фразеологізмів навіть за першим із названих способів (заміна чи еліптичне усунення компонента) може набувати надзвичайно різноманітних виявів, а відтак — глибокого соціального звучання. Так діє народ, надаючи сміхові крицевого блиску, так діяв великий син українського народу, геніальний майстер сміху Остап Вишня.✓

ЛІТЕРАТУРА

1. В. І. Ленін. Твори, т. 34.
2. Остап Вишня. Твори в семи томах. «Дніпро», К., 1963—1965.
3. Українські прислів'я, приказки і таке інше. Спорудив М. Номис, СПб., 1864.
4. Українські народні прислів'я та приказки. К., 1963.
5. А. М. Бабкин. Русская фразеология, ее развитие и источники. «Наука», Л., 1970.
6. В. В. Виноградов. А. С. Пушкин — основоположник русского литературного языка. 1949.
7. В. Дорошенко. Життєствердні усмішки Остапа Вишні. «Радянське літературознавство», 1968, № 11.
8. И. В. Дубинский. Приемы использования фразеологических единиц в речи. Автореферат канд. диссертации. Баку, 1964.
9. В. П. Жуков. О смысловом центре фразеологизмов. В сб. «Проблемы фразеологии и задачи составления фразеологического словаря русского языка (тезисы)» Л., 1961.
10. А. П. Коваль. Практична стилістика сучасної української мови. К., 1967.
11. Е. Д. Поливанов. По поводу звуковых жестов японского языка. В сб. «Поэтика». Пг., 1919.
12. М. Ю. Протасова. Майстерність Я. Галана — памфлетиста у використуванні фразеологічного матеріалу. В зб. «О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики». Вид-во Харківськ. ун-ту, Х., 1962.
13. Л. В. Щерба. Спорные вопросы русской грамматики. «Русский язык в школе», 1939, № 1.

СТИЛІСТИЧНА ФУНКЦІЯ СПОЛУЧНИКА «НО» В ЛІРИЦІ О. БЛОКА

Є. М. Ткаченко

Кожний простий сполучник має певне коло значень. Широта смислового обсягу сполучника залежить від характеру суміщення в ньому абстрактних, логічних, емоціональних та суб'єктивних значень, а також від зв'язку його з тими чи іншими модальностями [2, 711].

У поезії ускладнена семантика сполучника набуває стилістичного значення. Стилiстична роль сполучника як засобу синтаксичного зв'язку полягає у створенні нечіткості цих зв'язків на базі поєднання узуального та okazіонального значень сполучника. Це надає додаткової смислової та емоціональної ваги поезії.

Хисткість та логічна невизначеність синтаксичних зв'язків у поезії — явище не нове. Г. О. Гуковський, наприклад, знаходить це в поезії Жуковського [4, 51], В. В. Виноградов — у Пушкіна [3]. І у Блока це є одним із компонентів поетики. В його віршах невизначеність синтаксичних зв'язків, зумовлена нечіткістю значень сполучника, пов'язана з суперечливістю світосприймання поета, ускладненістю образності, символікою його поезії, врешті з усім, що становить специфіку його поетичного бачення світу.

У цьому плані викликає інтерес сполучник *но*, тому що значення його найбільш різноманітні і водночас чітко окреслені. Узуальними значеннями сполучника *но* є протиставне та допущове.

Попередній аналіз поезії Блока виявив, що тут переважним казіональним значенням протиставного сполучника *но* є значення приєднально-єднальне. Інтерес викликає питання, як та за яких умов воно виникає.

Вживання сполучника *но*, що має okazіональне приєднально-єднальне значення, може бути двох типів:

1) Вживання, в якому домінуюче приєднально-єднальне значення сполучника підтримується частковою лексичною тотожністю частин у зв'язку з різного типу повторами. При цьому звичайно додаткове повідомлення, що є розвитком теми, приєднується до основного. Таким чином, взаємодія синтаксичних та лексичних значенневостей, тобто часткова лексична тотожність частин та багатозначність сполучника зумовлює створення стильового ефекту.

Отже, першу групу становлять приклади, в яких домінальне значення сполучника підтримується повторами та паралелізмом. Зв'язок даного з новим хисткий, тому що граматична протиставленість за частковою лексичною тотожністю робить синтаксичний зв'язок не стільки логічним, скільки емоціональним.

Не погасал лесной пожар,
Но, гарью солнечной влекомый,
 Стрелой бросался я в угар,
 Целуя воздух незнакомый [1, 2, 74].
 Земное сердце *стынет* вновь,
Но стужу я встречаю грудью [1, 3, 95].
 Летим, летим над грозной бездной
 Среди сгущающейся тьмы.
Но чем полет неукротимей,
 Чем ближе веянье конца,
 Тем лучезарнее, тем зримей
 Сияние Ее лица [1, 3, 223].

Граматичний зв'язок між частинами, що з'єднуються сполучником *но*, — протиставлення. Але часткова лексична тотожність (повтор слів одного семантичного плану: пожар — гарь — угар; стынуть — стужа; лететь — полет) виявляє зіставленість частин, що не збігаються. Ця зіставленість може мати значення приєднання або єднання. Порушений логічний зв'язок між частинами, що з'єднуються сполучником *но*, не порушує цілісності поетичної думки, її руху. Значення сполучника *но* тут не суто протиставне, тому що сполучник дещо набуває і приєднально-єднального значення, підтримуваного повторами.

У випадку, коли лексична тотожність виливається у паралелізм, нечіткість синтаксичного зв'язку, вираженого сполучником *но*, збільшується, тому що приєднально-єднальне значення сполучника підкреслюється лексичною та синтаксичною повторюваністю частин поезії.

Давно хожу я под окнами,
Но видел ее лишь раз.
 Я в небе слежу за волокнами
И думаю: день погас.

Давно я думу печальную
 Всю отдал за милый сон.
Но песню шепчу прощальную
И думаю: где же он?

Она окно занавесила —
 Не смотрит ли милый глаз?
Но сердцу, сердцу не весело:
Я видел ее лишь раз.

Погасло небо осеннее
 И розовый небосклон.
 А я считаю мгновения
И думаю: где же сон?
 [1, 1, 518].

Значення сполучника *но* в першому чотириряднику виразно допустове («Давно хожу я под окнами, Но видел ее лишь раз»).

Значення сполучника *но* у 2-му та 3-му чотирирядниках неясне: на протиставлене значення накладається приєднальне, що свідчить про рух, розвиток теми, підтримуваний повторами, паралелізмом: по-перше, анафорою «давно» («давно хожу я под окнами»; «давно я думу печальную»), по-друге, паралелізмом у побудові четвертого рядка 1-ї, 2-ї та 4-ї строф, що підсилюється анафорою «и думаю» («и думаю: день погас»; «и думаю: где же он?»; «и думаю: где же сон?») і, нарешті, повтором рядка «я видел ее лишь раз» (у 1-й та в 3-й строфах).

Таким чином, стилістичне значення сполучника посилюється при взаємодії елементів лексичного та синтаксичного рівней.

2) Другий тип уживання становлять випадки, коли немає навіть часткової лексичної тотожності частин, тобто коли до даного лексичного значення приєднується (або сполучається з ним) нове, граматично йому протиставлене. За змістом — це емоціональний поворот теми, рух якої визначається приєднально-єднальним відтінком значення сполучника. Логічний зв'язок між частинами, що з'єднуються сполучником *но*, частково порушується. Але важлива не вона, а той внутрішній рух поетичної думки, який підтримується контекстом і виявляється у приєднанні однієї частини до другої або в єднанні їх. При цьому зростає роль підтексту [6].

Отже, у другу групу виділено приклади, в яких немає навіть часткової лексичної тотожності частин.

У поезіях Блока приєднання нового дається нерідко в логічному схрещенні двох семантичних груп (земне — небесне, світ — «я» та ін.) [5]. При цьому частина синтаксичного цілого, зв'язана сполучником *но*, являє собою розвиток теми, поворот її. Таким чином, частини теми логічно контрастні, але емоціонально об'єднуються в одне ціле. Сполучник *но* суміщає в цьому випадку декілька значень: приєднально-єднальне, що свідчить про рух теми, та протиставлене, що відзначає експресивно-смысловий злам у розвитку теми. Ці значення, накладаючись, створюють ту розмитість значення, яка пом'якшує різкість однозначності зв'язків, асоціацій та образів вірша, і надає розпливчастості семантики всій структурі поетичного твору.

Мне слабость этих рук знакома,

И эта шепчущая речь,

И стройной талии истома,

И матовость покатых плеч.

Но в имени твоём — безмерность,

И рыжий сумрак глаз твоих

Таит змеиную неверность

И ночь преданий грозowych [1, 2, 258].

Тут протиставленість зовнішнього — підкреслено жіночого вигляду ліричної героїні («слабость рук», «шепчущая речь», «истома талии», «матовость покатых плеч») та її внутрішньої суті —

пристрасності, глибини, стихійності («в имени — безмерность», «сумрак глаз», «змеиная неверность», «ночь преданий грозных»), тобто протиставленість того, якою хоче видаватися «вона» і якою «вона» є насправді. Ця контрастність зовнішнього та внутрішнього підкреслюється сполучником *но*, який, будучи поставленим на початку чотирирядника (після крапки), звучить різко, ніби відкреслюючи попереднє. Ця контрастність разом з тим внутрішня, тому що протиставляються дві грані одного характеру. І зовнішнє вираження і внутрішня суть у сприйнятті поета зливаються воедино як дві іпостасі одного персонажа. Отже, протиставленість сполучника *но* означає не стільки сама себе, скільки поворот теми. Такого характеру *но* в нашому прикладі:

Стараясь не запачкать платья,
Ты шла меж спящих на полу;
Но самый сон их был проклятье,
Вон там — в заплеванном углу [1, 2, 191].

Ворожість світу та незлиття з ним персонажа виливаються в протиставленість цих світів (світу людей та світу ліричного героя). Водночас ці світи неминуче стикаються, зливаючись у сприйнятті поета в єдину, повну суперечливості, картину світу. Семантика сполучника *но* в цьому випадку ускладнюється суміщенням декількох значень, означаючи емоціонально-стилістичний поворот теми, внутрішню суперечливу, складену двома мікротемами, які не зливаються одна з одною логічно, але поєднуються емоціонально. Тому сполучник *но* є не просто протиставним, а має відтінки приєднальності та єднальності одночасно.

Є у Блока випадки, коли логічний зв'язок між частинами, з'єднуваними сполучником *но*, послаблений до краю: наприклад, у такому чотириряднику:

О, не впервые странных встреч
Я испытал немую жуткость!
Но этих нервных рук и плеч
Почти лугающая чуткость [1, 3, 233].

Строфа являє собою синтаксичне об'єднання двох семантичних планів — загального і конкретного. Оскільки це загальне і конкретне емоціонально поєднані, протиставлення, намічене сполучником *но*, і в цьому випадку означає цілком несподіваний поворот теми, а об'єднання загального і конкретного означає її рух.

Отже, сполучник *но* в поезії Блока виконує певну стилістичну роль, що полягає в багатозначності сполучника, яка веде до уточнення відношень між окремими частинами речень та частинами синтаксичного цілого (включаючи структуру цілої поезії), до створення точних емоціональних коливань, поворотів смислу.

ЛІТЕРАТУРА

1. А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. ГИХЛ, М. — Л., 1960—1963.
2. В. В. Виноградов. Русский язык. М. — Л., 1947.
3. В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941.
4. Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. «Худ. лит.», М., 1965.
5. З. Г. Минд. Вступительная статья к «Частотному словарю «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока». В сб. «Труды по знаковым системам», вып. III, Тарту, 1967.
6. Т. И. Сильман. Подтекст как лингвистическое явление. «Филологические науки», 1969, № 1.
7. А. Блок. Предисловие к «Собранию сочинений» (1911).

СИНТАКСИС В ОРИГІНАЛІ Й ПЕРЕКЛАДІ (До методики аналізу)

Л. Ф. Тарасов

У поетичному мовленні важливу роль відіграє синтаксис: він безпосередньо пов'язаний зі змістом і виступає відносно нього як головний організуючий та структуруючий фактор. Основною одиницею синтаксису є речення: воно «не тільки синтаксична форма, але, що найголовніше, також і спосіб мислення, спосіб вираження відношень до дійсності» [6, 408].

У реченні і слід визначити ті риси, які мають стилістичне значення:

а) розмір і склад речення, де виділяються елементи, що відтворюються за діючими в даній мові правилами і мають свою стилістичну характеристику (це конструкції типу підрядних речень, прикметникових, дієприкметникових та дієприслівникових зворотів, типових словосполучень зі звичайним та інверсійним порядком слів і т. ін.);

б) типи і засоби зв'язку частин складних речень;

в) порядок слів;

г) синтаксичні засоби експресії.

Такий напрям аналізу уможливорює встановлення трьох аспектів синтаксису твору:

1) функціонально-стилістичний (орієнтація на книжність, розмовність тощо);

2) структурний, з певним типом інтонації;

3) експресивно-стилістичний.

У виявленні інтонації найважливіша роль належить порядку слів. Між порядком слів та інтонацією існує тісний взаємозв'язок: «порядок слів підказує, в яку інтонаційну форму може втілюватися висловлення, також як і обрана форма висловлення потребує для своєї реалізації належного словопорядку» [2, 109].

Експресивні значеннєвості синтаксису створюються такими засобами:

а) у межах речення — за допомогою різного характеру інверсій та розташування пауз у зв'язку з ритміко-інтонаційним членуванням;

б) у зв'язному тексті — повторюванням членів (частин) речень або порядку розміщення членів речення (повтори, паралелізм). Сукупність цих значимостей визначає експресивну наповненість речення й тексту. Повтори й паралелізм виконують подвійну функцію: 1) структурну, 2) підсилювально-експресивну.

При порівнянні синтаксису оригіналу і перекладу необхідно здійснити функціональний, а не формальний підхід: формальні засоби в різних мовах часто не збігаються у плані функціональному (стилістичному), причому ступінь незбігання буде більшим у мов неспоріднених, ніж у споріднених, хоча синтаксичний ізоморфізм спостерігається як у тих, так і в інших [3, 7].

Ізоморфізм у синтаксисі близько споріднених мов, якими є російська та чеська, поширюється не лише на структурно-синтаксичний план, але й на функціонально-стилістичний, хоча це і не виключає певних відмінностей. Справа в тому, що у синтаксисі обох мов не лише ідентичні основні структурні типи речень, а в більшості випадків і менші конструктивні елементи речень (типові словосполучення, підрядні речення, дієприслівникові та дієприкметникові звороти і т. ін), відрізняються іноді функціонально, головним чином частотою вживання.

У статті ми розглянемо ті аспекти синтаксису оригіналу та перекладу, на котрі має зважити перекладач і критик або дослідник, порівнюючи оригінал і переклад. Матеріалом аналізу буде авторська мова роману Л. Толстого «Анна Кареніна» в оригіналі та чеському перекладі П. Кршички [2].

Л. Толстой у своїй художній практиці різко розсунув рамки встановлених традиційних синтаксичних побудов, перетворивши їх на гнучкий інструмент організації, формування й вираження найскладнішого змісту.

Авторська мова в романі «Анна Кареніна» характеризується повною перевагою гіпотаксису, а більшість речень має складну структуру з великою кількістю підрядних речень, дієприкметникових та дієприслівникових зворотів, що, безсумнівно, зумовлює у плані функціонально-стилістичному книжне забарвлення синтаксису.

Більшість речень та конструкцій, з яких вони складаються, має звичайний порядок слів [5] і об'єктивний порядок даного та нового (членів актуального членування речення) [4, 16]. Це надає інтонації авторської мови спокійний, емоційно стриманий тон, який і є домінуючим. На цьому інтонаційному фоні виділяються підвищення емоційної напруженості, створювані елемен-

тами побудови речення та зв'язного тексту. Покажемо це на ряді прикладів, найбільш типових і поширених.

Приклад № 1. 1) Он (Стива) прочел письма... 2) Одно было очень неприятное — от купца, покупавшего лес в имении жены. 3) Лес этот необходимо было продать; но теперь, до примирения с женой, не могло быть о том речи. 4) Всего же неприятнее тут было то, что этим подмешивался денежный интерес в предстоящее дело его примирения с женою. 5) И мысль, что он может руководиться этим интересом, что он для продажи этого леса будет искать примирения с женой, — эта мысль оскорбляла его [1, 13].

Думка художника розгортається вільно й природно, чому сприяє структура синтаксичних побудов. Перше речення фрагмента просте, зі звичайним порядком слів та об'єктивним порядком членів актуального членування висловлювання: на першому місці дане (он), на другому — нове (прочел письма). Структура другого речення складніша, але у принципі (розташування членів речення залежно від об'єктивного порядку даного та нового) вона така ж сама, як і в першому реченні. У цьому плані структура третього речення не відрізняється від двох попередніх, воно починається додатком (лес), який виконує функцію даного й природно продовжує розвиток змісту попереднього речення.

У четвертому реченні ми знаходимо виразну інверсію **всього** же неприятнее (звичайно порядок інший — неприятнее же всего), що підсилює важливий у смислового відношенні член речення і надає спокійній за своїм тоном інтонації емоції, виразності.

Наступне речення побудовано за рамковим типом (и мысль... эта мысль), усередині його створюється напруження, підтримуване повторенням сполучника **что** і частковим паралелізмом підрядних речень. Все це підвищує експресивну наповненість речення і, природно, активізує інтонацію, збагачуючи її загальний, домінуючий епічний тон.

Те саме знаходимо в наступному уривку.

Приклад № 2. 1) Все переглянулись, ничего не сказав, и стали смотреть альбом Анны. 2) Ничего не было ни необыкновенного, ни странного в том, что человек заехал к приятелю в половине десятого узнать подробности затеваемого обеда и не вошел; но всем это показалось странно. 3) Более всех странно и нехорошо это показалось Анне [1, 89].

Перше речення цього фрагмента як у структурному, так і в інтонаційному плані звичайне. У другому реченні інверсія **ничего** й повторення **ни** порушують плавність інтонації, дещо підвищуючи її емоційну напруженість. У третьому відзначене підвищення напруження є значно виразнішим завдяки подвійній інверсії (более всех странно и нехорошо и Анне).

Коливання експресивності, створеної за допомогою синтаксичних засобів, завжди пов'язане зі змістом: підкреслюється, виділяється в усіх випадках важливий у смисловому відношенні елемент фрази, найчастіше той, що фіксує найбільш істотне у внутрішньому стані персонажа, портреті, ситуації тощо.

Важливою особливістю синтаксису авторської мови роману є часте вживання повторів і паралелізмів з різним стилістичним завданням.

Приклад № 3. Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести [1, 96—97].

Повторення слова **прелестный** поступово нарощує виразність у змалюванні портрета героїні, ніби наскрізь просвічуючи його новою якістю, наданою надзвичайно яскраво й концентровано. Багатократне повторення виконує ще одну функцію: попереджує контраст, надаючи йому несподіваності й сили. Слід відзначити особливу роль інверсії в останній частині речення (но было **что-то ужасное и жестокое** в ее прелести), де виділено другий член антитези (ужасное и жестокое).

Приклад № 4. И тут только в первый раз все дело представилось ей совсем с другой, новой стороны. Тут только она поняла, что вопрос касается не ее одной, — с кем она будет счастлива и кого она любит, — но что сию минуту она должна оскорбить человека, которого она любит [1, 58].

Анафора **тут только** з'єднує обидва речення й підкреслює різкий злам у потоці думок і переживань персонажа (Кіті перед розмовою з Левініним).

Приклад № 5. Черная бархатка медальона особенно нежно окружила шею. Бархатка эта была прелесть, и дома, глядя в зеркало на свою шею, Кити чувствовала, что эта бархатка говорила. Во всем другом могло еще быть сомнение, но бархатка была прелесть [1, 90].

Повторення у цьому тексті показове. По-перше, воно виділяє найважливішу для Кіті деталь туалету, відводячи тим самим їй особливу роль у характеристиці портрета і не лише у зовнішній, а й у внутрішній, виявляючи безпосередність юної героїні. По-друге, повторення включається у такі побудови, які, належачи до авторської мови, разом з тим відтворюють певні особливості синтаксису мови самої Кіті, наближаючись до невласно-прямої мови.

Із сказаного випливає завдання перекладача:

а) передати структуру складно побудованої фрази авторської мови, зберігаючи порядок розташування і характер зв'язку її окремих частин;

б) відтворити функціонально адекватно порядок слів і тим самим домінуючий тип інтонації авторської оповіді;

в) відтворити синтаксичні прийоми створення експресивності, що виступають як засоби збагачення і варіювання інтонації, виділення змістовно найбільш істотних елементів речення і зв'язного тексту.

Порівнюючи авторську мову роману «Анна Кареніна» в оригіналі та перекладі, можна помітити, що структурна та стилістична близькість синтаксису двох мов — чеської та російської — дозволила перекладачеві вирішити завдання, головним чином, шляхом прямого відтворення структури речення оригіналу. Перекладач відходить від цього принципу лише у тих випадках, коли точне повторення тієї чи іншої синтаксичної конструкції оригіналу могло б привести до функціонально-стилістичної неточності або було неможливим внаслідок структурно-синтаксичної безеквівалентності деяких конструкцій, яких, між іншим, дуже мало.

Наприклад, у перекладі в більшості випадків випускаються особові займенники, тому що у чеській мові їх уживання, як правило, пов'язане з підсиленням логічним або емоційним; пряма передача їх надала б перекладові експресивності, незумовленої оригіналом: *Она* улыбнулась на его похвалу — *Usmála se jeho pochvale* [2, 78]. Але у реченні *И он был тут* займенник *он* виділений у автора курсивом, що точно передано у перекладі простим вживанням займенника: *Také on tam byl*.

Відомо також, що в чеській мові дієприслівники, зокрема минулого часу, менш поширені, ніж у російській, тому перекладач іноді дієприслівникові звороти передає за допомогою підрядних речень, зберігаючи тим самим функціональну точність.

Прикладів такого розв'язання часткових завдань у перекладі П. Кршички чимало.

Звертаємось тепер до з'ясування того, як у перекладі відтворюються загальні й істотні стильові риси синтаксису авторської мови роману. При цьому ми обмежимося зіставленням деяких з наведених вище уривків з перекладом:

Приклад № 1. 1) *Přecetl si dopisy.* 2) *Jeden z nich byl velmi nepříjemný — od kupce, který kupoval les na ženine statku.* 3) *Bylo nezbytné prodat tento les, ale teď, dokud se nesmíří se ženou, nemohlo o tom být ani řeči.* 4) *Nejnepříjemnější na tom bylo, že se tak do smírování se ženou, jež na něho čekalo, vmešoval peněžní zájem.* 5) *A pomýšlení, že by se mohl dát vést tímto zájmem a že kvůli prodeji tohoto lesa se snad bude snažit o usmíření se ženou toto pomýšlení ho uráželo* [2, 44].

Перше речення фрагмента передано точно в усіх відношеннях — структурному, функціонально- й експресивно-стилістичному. У другому реченні замість дієприкметникового звороту (покупавшего лес) вводиться підрядне речення, оскільки у чеській мові дієприкметник минулого часу дійсного стану у функції означення вживається рідко. Таким чином, ця заміна не тільки можлива, а й необхідна, щоб переклад був точним.

У третьому реченні є дві зміни, які мають необов'язковий характер з точки зору вимог чеського синтаксису і які разом з тим надають перекладові властивостей, не зумовлених оригіналом: а) в оригіналі на першому місці стоїть додаток **лес**, котрий є даним висловлювання й природно розвиває думку попереднього речення; у перекладі на перше місце висунуто групу присудка (нове), яка дістає посилення, не зумовлене оригіналом; іменна конструкція (до примирення с женой) у перекладі передана підрядним реченням, що, власне, не є хибою, але в оригіналі ця конструкція повторюється тричі, на що перекладач мав зважити, бо тут, як і завжди у Толстого, повторення фіксує найголовніше, що в даний момент панує у свідомості персонажа (Стіви Облонського).

У четвертому реченні вибір синтетичної форми найвищого ступеня (nejnepříjemnější) фактично усуває стилістично виразну інверсію оригіналу (**всега же** неприятнее).

П'яте речення уривка має лише одну незначну зміну: перекладач усуває асиндетон і вводить сполучник **а** між підрядними реченнями, чим послаблює експресивність і дещо змінює інтонацію. Це те «мало-мало», що в мистецтві важить дуже багато.

Приклад № 2. 1) Všichni se na sebe podívali beže slova a začali prohlížet Annino album. 2) Nebylo nic neobvyčejného a zvláštního na tom, že přítel zajel k příteli o půl desáté večer, aby se dozvěděl podrobnosti o chystaném obědě, a že ne vešel dovnitř. 3) Ale všem to připadalo podivné. Ze všech nejvíc to připadalo podivné a nepěkné Anně [2, 132—133].

У другому реченні не відтворюється інверсія **ничего** й повторення **ни**, яке, безумовно, має експресивне значення. Крім того, остання частина речення (но всем это показалось странно) зроблена самостійним реченням, що призводить до зміни інтонації і смислових відношень між частинами вислову. Трете речення передано точно: частковою зміною порядку слів перекладач, відповідно з оригіналом, досягає виділення важливих у смислового відношенні елементів (podivné a nepěkné, Anně).

Приклад № 5. Černá sametová stuha medajlonu něžně obepínala hrdlo. Sametová stužka byla rozkošná, a když Kitty doma hleděla do zrcadla na svou šíji, cítila, že ta stužka mluví sama.

O všem jiném se ještě dalo pochybovat, ale **саметová stužka** byla rozkošná [2, 134].

Виявлені при аналізі оригіналу цього уривка стильові особливості синтаксису у перекладі відтворені точно. Зазначимо лише, що перехід від об'єктивної авторської оповіді до невласно-прямой мови перекладач додатково фіксує вживанням зменшеної форми *stužka* (замість *stuha*).

Таким чином, зіставлення цих перекладів, узятих як найхарактерних (в результаті суцільного обстеження 1-ї частини роману), дає можливість зробити такі висновки.

У перекладі збережено складні синтаксичні побудови авторської оповіді, витримано їх природність і гнучкість. Певні зміни в більшості випадків зумовлюються вимогами мовної норми, тобто вимогами функціональної точності.

У перекладі в основному відтворено функціонально вірний порядок слів у реченнях і, отже, домінуючу інтонацію оповіді.

З синтаксичних засобів експресивного характеру повторення і паралелізм віддано послідовно й повно, тоді як інверсій перекладач інколи не «помічає», хоча їх роль у мові автора є істотною.

Такий підхід до синтаксису у порівняльному дослідженні уможливорює вірну оцінку його значення як компонента художньої мови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 12 тт., т. 8. Гослитиздат, М., 1958.
2. L. Tolstoj. Anna Kareninova, t. 1. Praha, 1951.
3. И. И. Мещанинов. Структура предложения. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1963.
4. И. П. Распопов. Актуальное членение предложения. Уфа, 1961.
5. О. Б. Сиротинина. Порядок слов в русском языке. Изд-во Саратовск. ун-та, 1965.
6. J. Mukařovský. Kapitoly z české poetiky, t. 2. Praha, 1948.

ЕКСПРЕСИВНО-ЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ МОВИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ

(На матеріалі українських перекладів ранніх творів
М. Горького)

В. С. Калашник

«Без «людських емоцій», — відзначав В. І. Ленін, — ніколи не бувало, нема і бути не може людського *шукання істини*» [1, 20, 233]. Саме емоційність належить до найпотаємніших основ мистецтва. Справжній художній твір покликаний збуджувати

позитивні емоції, давати естетичну насолоду, розвивати, збагачувати і вдосконалювати внутрішній світ людини. Для письменника знаряддям емоційного спілкування з читачем служать різноманітні засоби мовної експресії [10], що є важливим компонентом поетичного мовлення. Про необхідність наукових досліджень структури художнього стилю, зокрема про те, що «експресивно-емоційному змістові стилю художнього твору слід відвести дуже важливе місце в характеристиці поетичної «сугестивності» [8, 5], — писав у одній з останніх своїх праць акад. В. В. Виноградов. Він вказав і напрям такого типу досліджень: «головне — у вирішенні питання, за яких умов і завдяки яким своїм особливостям слово (мова) стає фактором естетичного — розумового і експресивно-емоційного — втілення і вираження художньої дійсності, художнього світу» [8, 4—5].

Відомо, що експресивно-емоційна наснаженість літературного твору, його естетичний смисл ґрунтуються на контекстуальній багатоплановості слова і не існують поза зв'язком із предметно-логічним змістом висловлюваного та його ідейною спрямованістю. У теоретичних працях, присвячених перекладові, розгляд питання про відтворення експресивно-емоційного змісту авторського стилю здебільшого обмежується частковими увагами про **емоційно-стилістичні моменти** у досить широкому понятті **семантичної тотожності** [6, 10]. Не висвітлюють належним чином поставленої нами проблеми й ті статті [9; 14; 15], в яких перекладачеві радять відтворити «пафос першотвору», «поетичний мотив», «авторські інтонації», «звучання контексту», «емоційну палітру письменника» тощо. Як у першому, так і в другому випадку не береться до уваги відбита у поетичній мові емоційність творчих індивідуальностей автора й перекладача, не досліджуються особливості, способи і прийоми відтворення емоційного образу автора, тобто, по суті, не з'ясовується до кінця досить складне питання перекладознавства. Тому спроба розглянути на фактичному матеріалі одне з питань загальної теорії функціональної подібності нам видається доцільною і важливою. Безумовно, це лише один із можливих підходів до вивчення естетично організованої структури художнього перекладу.

Естетична вартість художнього перекладу, так само як і першотвору, визначається не тільки правдивістю інформації, а й силою емоційного впливу. «Для повноцінного сучасного художнього перекладу, — слушно зауважує В. Коптілов, — замало передати тему, ідею й загальний колорит образності оригіналу. Треба ще й зуміти відтворити ступінь емоційної напруги поезії, щоб енергійний, бойовий заклик не було підмінено прекраснодушним побажанням, щоб хвиля пристрасті, яка нуртує в рядках першотвору, не розсипалася елеґійними бризками в перекладі» [12, 78]. Передаючи думки художнього твору і форми їх вираження, перекладач обов'язково повинен дбати і про способи емоційного

впливу на читача, про те, щоб «зберегти створюване оригіналом враження, його емоційну функцію» [11, 10]. Перекладацька творчість у тому і полягає, щоб, знайшовши можливість діалектичного вирішення проблеми єдності таких протиріч як дослівна точність і художність, домогтися смислової й емоційно-стилістичної адекватності перекладу оригіналові.

Ранній горьківський стиль характеризують дві виразні риси: по-перше, урочиста піднесеність, пов'язана з темою героїчного подвигу, з уславленням людей гордих, сміливих і красивих; по-друге, іронія, названа Л. Леоновим «могутньо цілющою гіркотою», пов'язана з зображенням соціального дна дореволюційного життя. Молодий письменник користується романтичною манерою письма не випадково: зображуючи бурхливі переживання своїх незвичайних, бентежних героїв, він виражає, з одного боку, неугасиму жагу героїки, свободи, світла, а з другого — органічну ненависть до рабства і міщанства. Суб'єктивно-емоційна оцінка (характерна ознака романтичного стилю) в раннього Горького наявна всюди: і в змалюванні героїв та їх вчинків, і в яскравих описах природи, і в патетичних авторських деклараціях; їй підпорядковано символіко-алегоричне тлумачення явищ дійсності, нею зумовлюється справжня повинь тропів, експресивна переповненість фрази, посилена емоційність мови, що в окремих випадках доходить до екстатичності. А проте, попри нагромадженість стилістичних засобів, романтичні твори Горького не є безладними, вони зцементовані неповторною «задумливістю» глибокої і щирої душі» [3, 139], тією особливою наснагою, про яку писав Л. Андреев у листі до письменника: «У твоїх писань зовсім особливий, чарівний смак, благородний, сильний, єдиний. І перш за все: смак свободи, чогось вільного, широкого, сміливого. Що б ти не написав, кожен, прочитавши, відчує: «Це писала вільна людина» [4, 72, 258]. Збереження цієї своєрідності, на нашу думку, і має бути основою творчих пошуків перекладача, а в дослідженні перекладів із раннього Горького — провідним критерієм їх естетичної оцінки.

До художньо найдовершеніших перекладів українською мовою романтичних оповідань Горького належать відтворені Лесею Українкою дві легенди зі «Старої Ізергіль» — про Ларру і про Данка [5, 4]. Видатний український поетесі був дуже близьким романтичний ідеал великого російського письменника-гуманіста, співця героїчного подвигу заради людського щастя. Сам Горький, ставлячи Лесею Українку в ряд із Шевченком і Франком, називав її поетом «величезного таланту і невичерпної творчої енергії», людиною «з великим людським серцем і розумом, з героїчною силою духу» [7, 38]. Глибоко пройнявшись почуттями, що свого часу збудили творчу уяву романтично настроєного письменника, Леся Українка з захопленням поетичної натури розповідає українському читачеві і про Ларру, гордого, але

обмеженого індивідуалізмом, самозакоханістю, і особливо про Данка, готового на самопожертву задля щастя людей. Безпосередній смисл описуваного перекладачка в кожній окремій деталі підпорядковує емоційному значенню тексту, картини, ситуації. Це знаходить вияв насамперед у використанні нею поетично забарвлених синонімів з елементами позитивної оцінки: факелом — світочем, поднял — здійняв, ярче загорелось — заяріло, горящее — розжевлене (з розповіді про серце Данка) і т. ін. Відбір даної лексики можна пояснити не самою семантичною спорідненістю, а й наявністю в цих словах переносного значення, їх здатністю передати як образну символіку, так і експресивно-емоційний зміст авторського стилю (пор. з іншими словами синонімічних рядів: смолоскип, факел; підняти, піднести; яскраво загорітися; палаюче; за винятком останнього, всі вони мають конкретне значення, і вживання їх у значенні переносному не може дати потрібного стилістичного ефекту). З цієї ж метою Леся Українка широко використовує народно-поетичні слова (гомін, туга, гадки, невільницький, обачний тощо), які часто переважають експресією відповідну лексику оригіналу, компенсуючи ті чи інші перекладацькі втрати, пов'язані з відмінністю мовних систем. Національною самобутністю, художньою виразністю та емоційністю (чим сукупно й забезпечено збереження у тексті перекладу поетичності першотвору) позначено лексичний склад та синтаксичне оформлення цілого ряду словосполучень: умолять о пощаде — **благати милосердя**, из недр этой степи — **з лона сього степу**, пировали после охоты — **бенкетували по ловах** тощо. Те саме можна сказати про горьківські узагальнення-афоризми, переклад яких акцентував закладену в них ідею, зберігаючи при цьому художню привабливість: «**Кожен сам собі доля!**»; «**Гарні люди завжди сміливі!**» та ін. Неабиякої художньої висоти досягла Леся Українка у відтворенні загального емоційного тону описових компонентів оповідання. Цілком очевидно є емоційна та інтонаційна адекватність таких, наприклад, уривків.

...Данко и все те люди сразу окунулись в море солнечного света и чистого воздуха, промывного дождем. Гроза была — там, сзади них, над лесом, а тут сияло солнце, вздымала степь, блестела трава в брильянтах дождя и золотом сверкала река... Был вечер, и от лучей заката река казалась красной, как та кровь, что была горячей струей из разорванной груди Данко [2, 1, 356].

...Данко і всі ті люди одразу поринули в цілому морі сонячного світла, свіжого повітря, змитого дощем. Грім і блискавка були там позаду, над лісом, а тут сяло сонце, блищала трава в дощових діамантах і золотом ряхтіла річка... Вечоріло, і від західного проміння річка червоніла, мов та кров, що була гарячим струмком з розшарпаних Данкових грудей [5, 4, 39].

Надзвичайна чутливість до експресивно-емоційних можливостей рідного слова і глибоке проникнення в семантико-стилістичну значеннєвість складників поетичної мови першотвору зумовили конкретизацію або розгортання окремих образів і понять (**в цілому морі, грім і блискавка**), введення у текст перекладу таких поетизмів, як **сяло і ряхтіла**, пропуск цілого речення (**вздыхала степь**), заміну синтаксичної структури деяких словосполучень (**дошових діамантах, вечоріло, від західного проміння, червоніла, Данкових грудей**), що в єдності і створювало ту емоційну тональність, про своєрідність якої йшлося вище.

Емоційною кульмінацією, фіналом героїчної симфонії, де героїчне межує з трагічним, звучить оповідь старої Ізергіль про смерть Данка: «Кинул взор вперед себя на ширь степи гордый смельчак Данко, — кинул он радостный взор на свободную землю и засмеялся гордо. А потом упал и умер» [2, 1, 356—357]. Незважаючи на нейтральність українського еквівалента емоційально виразному фразеологізмові **кинул взор**, перекладачка знаходить засоби для забезпечення стилістичної повноцінності перекладу і збереження естетичної функції оригіналу (морфологічна зміна одного з компонентів фразеологізму: **кинув поглядом**; посилення виразності найбільш значимих слів контексту: **смельчак — лицар, умер — сконав**). Ці, на перший погляд незначні, штрихи увиразнюють високі епітети контексту (**гордий, радісним, вільну**) і разом з ними створюють у перекладі саме той стиль, ту хвилюючу урочистість, які тут є такими важливими: «Кинув поглядом поперед себе на широкий степ гордий умираючий лицар Данко, — кинув він радісним поглядом на розкинену перед ним вільну землю і засміявся гордо. А потім упав і сконав» [5, 4, 39].

Творчої уваги перекладача вимагає також експресія метафор-уособлень, широко використовуваних у романтичних творах Горького. Спорідненість словникового складу російської та української мов дає можливість адекватної або близької передачі таких метафор, і Леся Українка творчо користується цією можливістю («**тьма разлетелась от света его и там, глубоко в лесу, дрожащая, пала в гнилой зев болота**» — «**темрява розійшлася від його світла і там глибоко в лісі впала, тремтячи, в гнилу пащу багна**»; «**лес снова зашумел, удивленно качая вершинами**» — «**ліс знов загомонів, здивовано хитаючи віттями**»).

Дослідження стилю високоякісного художнього перекладу з погляду експресивно-емоційного значення мовних засобів не тільки подає матеріал для перекладознавства і порівняльної стилістики, а й допомагає в окремих випадках помітити важливі відтінки семантично багатопланового слова, простежити, як коливається ця смислова багатоплановість. Так, слово **странно (странный)**, одне з найчастіше вживаних і стилістично значимих в оповіданні «Стара Ізергіль», Леся Українка передає чотирма

еквівалентами (дивно, химерно, чудно, чудово), з яких на особливу увагу заслуговує останній, тому що своєю семантикою, що містить явну ознаку позитивної оцінки, виходить за межі значень, поданих словниками російської мови до слова **странно**. «На берегу запели, — **странно** запели» Леся Українка перекладає: «На березі заспівали, — **чудово** заспівали». Подальший текст закріплює за епітетом **странно** саме те значення, яке має його український переклад, де на першому місці ознака захоплення, а не таємничості чи здивування. «Каждый голос женщин звучал совершенно отдельно, все они казались разноцветными ручьями и, **точно** скатываясь откуда-то сверху по уступам, прыгая и звеня, вливаясь в густую волну мужских голосов, плавно лившуюся кверху, тонули в ней, вырывались из нее, заглушали ее и снова один за другим взвивались, чистые и сильные, высоко вверх» [2, 1, 343]. Ця основна частина опису пісні та кілька наступних фраз Ізергіль («Слышал ли ты, чтоб где-нибудь еще так пели?.. Мы любим петь») дають нам підстави твердити про правильність вибору перекладачкою еквівалента до слова, що в контексті, безперечно, означало **надзвичайно гарно, дуже красиво**.

Переклад Лесі Українки повною мірою дає відчуття українському читачеві, що автор «Старої Ізергіль» «був схвилюваний і хвилював інших» [13, 2, 133] своєю непримиренністю до життєвих буднів, глибокою вірою в краще майбутнє. Майстерно відданий українською мовою, твір М. Горького вражає і хвилює так само, як і першотвір.

Зразки адекватного перекладу українською мовою романтичних творів М. Горького дали Микола Бажан («Пісня про Сокола»), Павло Тичина («Пісня про Буревісника»), Максим Рильський («Дівчина і Смерть»), Петро Панч («Хан і його син»). Лінгво-стилістичний аналіз цих перекладів так само підтверджує наше положення про те, що художня повноцінність перекладу, адекватність його оригіналові можлива насамперед завдяки рівному відтворенню експресивно-емоційного змісту оригіналу.

ЛІТЕРАТУРА

1. В. І. Ленін. Твори, т. 20.
2. М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 1. М., 1949.
3. М. Горький. Материалы и исследования, т. 3. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1941.
4. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. «Литературное наследство», т. 72, 1965.
5. Леся Українка. Твори у п'яти томах, т. 4. К., 1954.
6. Л. С. Бархударов. Общелингвистическое значение теории перевода. В сб. «Теория и критика перевода». Изд-во ЛГУ, 1962.
7. Велика дружба. Держлітвидав, К., 1959.
8. В. В. Виноградов. О теории художественной речи. «Высшая школа», М., 1971.
9. Л. Б. Волошина. Авторський стиль і переклад. «Радянське літературознавство», 1971, № 8.

10. Е. М. Галкина-Федорук. Об экспрессивности и эмоциональности в языке. — В кн. «Сборник статей по языкознанию. Профессору МГУ акад. В. В. Виноградову». Изд-во МГУ. 1958.

11. С. Ковганюк. Практика перекладу. «Дніпро», К., 1968.

12. В. В. Коптілов. Актуальні питання українського художнього перекладу. Вид-во Київськ. ун-ту, 1971.

13. А. В. Луначарский. М. Горький — художник. Собрание сочинений в 8 томах, т. 2, М., 1964.

14. В. Микушевич. Поэтический мотив и контекст. В сб. «Вопросы художественного перевода». «Худ. лит.», М., 1971.

15. Р. Мустафин. Поэтическая интонация переводчика. В сб. «Мастерство перевода. 1964». М., 1965.

3 ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ВАЙНЕРТОВОГО ПЕРЕКЛАДУ ПОЕМИ Т. Г. ШЕВЧЕНКА «ВІДЬМА»

О. О. Миронов

Праця Еріха Вайнерта — перекладача творів Т. Г. Шевченка давно вже привертає до себе увагу літературознавців. Але досі ще не висвітлювано процесу Вайнертової роботи над відтворенням слова, змісту, форми, духу Шевченкових поезій.

Здійснений Вайнертом переклад поеми «Відьма» — єдиний німецькою мовою. Спочатку перекласти поему взявся був Гуго Гупперт, але відмовився. Тоді Альфред Курелла, який керував групою німецьких перекладачів «Кобзаря» [6], передав її Вайнертові [3, 1]. Як впливає з листування Вайнерта і Курелли, а також із записів у Вайнертовому щоденнику, німецький поет працював над перекладом поеми 11—12 і 16 липня 1940 р., користуючись російським чорновим перекладом, одержаним від Курелли напередодні. Курелла писав у листі до Вайнерта з приводу поеми «Відьма»: «Лілею», «Русалку» (яку ти переклав) і цю «Відьму» Ш. написав одну за одною і разом видав. Це був протест проти модних тоді підробок «à la Ukraine», які виключували «екзотику» з українського селянського життя, завжди зображували тільки сільські шинки, п'яних хлопців, гулящих дівчат і т. д. Ш. ж, навпаки, хотів показати в цих селянських піснях-казках справжній дух українського села» [3, 1]. До 20 липня переклад був готовий. 22 липня Курелла подає кілька зауважень до первісного варіанта перекладу поеми. Перше зауваження стосувалося відтворення таких рядків оригіналу:

Молюся, знову уповаю,
І знову сльози виливаю,
І думу тяжкую мою
Нічим стінам передаю.

Свою недолю. І в неволі
Познає рай, познає волю
І всетворящую любов
[1, 2, 303].

Курелла, зокрема, писав: «німі стіни» в українському тексті не такі конкретні, а мають, очевидно, загальне звучання: я проповідую німим стінам (а не німим стінам в'язниці). А також і в третьому від кінця рядку вступу у нього теж сказано взагалі: «У неволі він познає рай, познає волю», тоді як у тебе «камера», знов-таки дуже визначена й конкретна. Отже, я запропонував би скрізь вибрати нейтральніші формулювання» [4, 2]. Як бачимо, Курелла має рацію у своїх зауваженнях [5, 38].

Невідомо, які саме зміни вніс Вайнерт у первісний варіант, бо відповіді на ці й далші зауваження не збереглися, але остаточний переклад цих рядків поеми цілком адекватний першотворові:

Ich bete wieder, hoff und wähne,
Und wieder fließen meine Träne,
Und nur ihr stummen Wände hört
Vom Kummer, der mein Herz beschwert.

Im dunklen Kerker, fern der Sonne,
Erkennt er erst der Freiheit Wonne,
Der Liebe, die die Welt umfaßt [2, 189].

Друге зауваження стосувалося перекладу рядків:

І де ті люди тут візьмуться?
Оце, мабуть, із-за Дністра,

Бо тут все степ... Мара! Мара! [1, 2, 304].

Курелла писав: «При передачі слів, якими цигани реагують на голос із темряви, ти (мені здається, без потреби) дуже далеко відійшов від тексту, і примітивна й наочна мова людей стала через це складною й абстрактною. Вони дивуються, як тільки люди можуть прийти у цю степову пустелю; чи врешті з-за Дністра...? Якщо ти наполягаєш на слові «Gespenst» (яке тягне за собою складне слово «unbegrenzt»), можна було б сказати так:

Wer mag das sein? 's gibt keine Leute

Rungsum nur Steppe unbegrenzt.

Kam's übern Dnjestr... Ein Gespenst!

Може вдалося б запобігти «unbegrenzt», якщо тут ужити слово «Mahr», чи ти боїшся тут зробити це, бо не буде «Nacht —»?» [4, 3].

Вайнерт відмовився від іменника «Gespenst» (чи «Nachtgespenst») і переробив переклад уривка, зробивши його адекватним першотворові у всіх нюансах народної мови:

Was mag das sein? Hier haust doch keiner,

Nur Steppe; hinterm Dnjestr wohl

Herüber kam's... — Ein Troll! Ein Troll! [2, 190].

Як бачимо, цей остаточний варіант докорінно різниться своєю поетичністю від варіанта Курелли. При цьому Вайнерт, власне, знов-таки орієнтувався не на Куреллів переклад (що був, можливо, переробкою первісного Вайнертового перекладу), а на оригінальний текст Шевченкового твору.

Трете зауваження стосувалося первісного відтворення рядка «Співуча, нічого сказать» [1, 2, 305]. Курелла пояснював: «Це **«нічого сказать»**¹ має інше звучання, ніж «нема чого сказать». Докладно відтворений, цей рядок мав би значення: «(Ти таки) співуча, (тут) нема чого сказать!» Отже, у прозі приблизно так: «Чортяка! Ти таки співаєш непогано!» (Бо вона якраз перед тим співала). Відповідне формулювання ти легко знайдеш» [4, 3]. Таким чином, цього разу йдеться, власне, про відтворення ідіоми «нічого сказать», дослівний німецький відповідник якої не пасує до тексту перекладу. Тому Вайнерт подав у остаточному варіанті вираз із німецької розмовної мови, який цілком адекватний українському виразу «нічого сказать» у такому значенні, в якому його вжив Шевченко:

Das Singen hast du raus, schau an [2, 191].

Останнє зауваження Курелли стосувалося відтворення виразу «бгати коровай» в останній пісні Відьми:

Через яр ходила,
Та воду носила,
Коровай сама бгала,
Дочку оддавала,
Сина оженила...
І... гу [1, 2, 312].

Курелла так роз'яснював Вайнертові цей вираз: «**Коровай**» має первісне і повсюдне значення «буханець хліба», правда, з багатьма похідними значеннями. «Бгать» значить «складати, накопичувати». Вираз у цілому значить «добре накопичити», «щось собі відкласти», «чогось досягти». Великий Даль наводить південноросійський вираз «**Помоги, Боже-Мать, нам коровай бгать!**»! Тобто: «Помоги нам, боже, влаштувати наші справи (забезпечити себе)!» Ти вже щось знайдеш. У всякому разі «Kiesel» тут не на своєму місці» [4, 3—4].

В остаточній редакції Вайнерт подав дуже хороший переклад наведених рядків поеми із творчою інтерпретацією виразу «бгати свій коровай» як «не скаржитися на свою долю»:

In dem dunklen Hage
Ging ich Wasser tragen.
Brauch mein Los nicht zu beklagen.
Und hab Töchterchen und Sohn

¹ Переклад цитованих уривків з листів Вайнерта і Курелли наш. Підкреслені слова й вирази в оригіналі вжито відповідно українською або російською мовою, але, як правило, у німецькій транслітерації.

Beide gut verheirat' schon...

Hi...Hu [2, 199].

Крім цих змін у тексті первісного перекладу поеми в зв'язку із зауваженнями Курелли, Вайнерт зробив також деякі й від себе. До них належать всім незначним виправлень, що стосуються окремих слів і привели до більшої точності перекладу. Так, наприклад, щодо Відьми спочатку Вайнерт уживав особовий займенник «es», який потім було замінено на точніше «sie». Але були й переробки, що стосувалися окремих уривків поеми. Так, спочатку переклад уривка:

I все добро. I встане вранці
Веселий і забуде знов
Свою недолю. I в неволі
Познає рай, познає волю [1, 2, 303].

мав таке звучання:

Früh steht er auf im kalten Raume,
Dann ist ihm frohs wie ohne Last.
In der Gefangenschaft gelegen,
Erkennt er erst der Freiheit Segen [7].

Вайнерт усунув з цього уривка чуже першотворові «im kalten Raume» («у холодному приміщенні»), що як досить сильний чуттєвий образ відволікав увагу, і замінив його відповідним оригіналові «ist ohne Kummer» («без турбот»); замінив важке, позбавлене художності «in der Gefangenschaft gelegen» («посаджений у неволю») образним і виразним «im dunklen Kerker, fern der Sonne» («у темній в'язниці, далеко від сонця»); розпливчастий образ «der Freiheit Segen» («благословення волі») замінив живим і відчутним «der Freiheit Wonne» — «блаженство волі». Завдяки цим змінам уривок став образним і живим:

Früh steht er auf, ist ohne Kummer,
Dann ist ihm froh, wie ohne Last.
Im dunklen Kerker, fern der Sonne,
Erkennt er erst der Freiheit Wonne [2, 189].

Істотних позитивних змін зазнав первісний переклад і тако-го, сповненого великої сили драматизму, уривка:

Мій татечку! це я прийшла. —

За руку хватаю.

— Це я, — кажу. А він мені

Шепче [1, 2, 311].

Спочатку цей уривок мав у перекладі таке трагічне звучання, як в оригіналі:

Schrei: «Mein Väterchen! Hier bin ich!»

Fasse seine Hände.

«Ich bins», sag ich. Doch er flüstert [7].

Але після того, як Вайнерт замінив хаотичний повтор вигуків ситуативною посилювальною градацією, де дія чи слово пере-ходять одне в одне відповідно до усвідомлення героїнею тра-

гізму свого стану, переклад набув великої емоційної сили і драматизму:

«Väterchen, ich bin gekommen!»
Sag ich ihm und schreie,
Fasse seine Hand. Ihn flüstern [2, 197].

Переклад рядків:

Намиста доброго купив
Та й тебе повішу [1, 2, 314]

спочатку лише частково відповідав першотворові:

Kaufe dir dafür ein Kettlein,
Siehst viel schmucker aus dann [7].

Після відповідної переробки цей переклад також став кращим, точним:

Kauf dir ein Korallenkettlein,
Häng dich damit auf dann [2, 201].

Ні до Вайнерта, ані після нього поему на німецьку мову ніхто не перекладав. Та тепер у цьому, власне, кончої потреби немає, бо німці з-під пера Вайнерта одержали переклад добрий, здебільшого адекватний першотворові, поетичний. Це саме так тому, що Вайнерт повністю відтворив усі найцінніші властивості оригіналу. Повністю відтворив форму поеми: точно — ритміку, римування, строфіку, кількість рядків; здебільшого точно — ритмомелодику. Тотожним оригіналові є образ Відьми. Вайнерт добре розумів вирішальні для характеристики цього образу рядки:

Що ж се таке? Се не мара.

Моя се мати і сестра,

Моя се відьма, щоб ви знали [1, 2, 304].

І він дав їм добрий, соціально дещо навіть насиченіший переклад, замінивши присвійний займенник однини «моя» не просто відповідним займенником множини «наша», а специфічною німецькою аналітичною формою «усіх нас»:

Ist das ein Nachtmahr? Daß ihr wißt

Dies arme alte Hexlein ist

Uns aller Mutter und Geschwister [2, 190].

З цією ж метою замість іменника «Schwester» («сестра») Вайнерт ужив дещо загальніше «Geschwister», що надало тексту приблизно такого значення: «ми (всі) одних батьків діти». Подавши у перекладі адекватний оригіналові образ героїні, Вайнерт адекватно відтворив і ставлення Шевченка до цього образу, овіяного «сердечним ліризмом поета, скорботним і ніжним» [5, 36]. Це знайшло своє вираження як у відтворенні загального тону поеми, так і в передачі портрета героїні, її долі, переживань.

Виразно відтворено і фразеологізми твору (єдиним невідтвореним залишився глибоко ідіоматичний повтор «то сак, то так»). Наприклад, образне «хоч з гори та в воду» подано точно, але

й без натяку на буквалізм: «Vom Berg ins Wasser, mag schon sein» [2, 192]; вираз «не мати гадки» адекватно інтерпретовано як «keinen Grusel haben» — «не знати страху» (про старого цигана) [2, 193] і «keine Sorgen haben» — «не мати клопоту, турбот» (про молоді літа героїні) [2, 196]. Типовий для Шевченка вираз

І одна я, як билина
На полі осталась [1, 2, 312].

відтворено хоч і частково, але цілком адекватно:

Einsam wie ein armes Gräslein
Blieb ich [2, 198].

Вираз «собак дражнити» у рядках:

Я собак дражнила
Попід вікнами з старцями [1, 2, 313].

відтворено як «собак лякала», тобто дещо посилено:

Mit den Bettlern schlug ich
Mich durchs Land, die Hunde scheucht ich [2, 199].

Добре відтворено двічі вжиті в поемі модифіковане прислів'я «Єсть у мене діти, та де їх подіти» [8, 177]. Переклад цього прислів'я ускладнюється відсутністю в німецькій мові відповідника українським дієсловом «діти», «дітися» тощо. Але Вайнерт майстерно подолав цю трудність, уживши в перекладі еліптичних конструкцій, чим надав і без того емоційній мові героїні ще більшої виразності.

Так, перший варіант цього прислів'я в поемі

Ох, діти!

І все діти! І все діти!

Не знаю, де од їх подітись [1, 2, 306]

Вайнерт відтворив виразним, експресивним

Ach, Kinder!

Ach, Kinder! Überall nur Kinder!

Weiß nicht wohin [2, 192].

Другий варіант

Стоїть кутя на покуті,

А в запічку діти.

Наплодила, наводила,

Та нема де діти [1, 2, 308]

Вайнерт відтворив відповідно до тональності цього уривка дещо спокійніше, ніж попереднього разу, причому замість іменника «die Kinder» ужив трохи ніжнішого «die Kleinen», очевидно, щоб надати більшого контрасту дальшим словам пісні Відьми. У перекладі цей уривок має таке звучання:

Bei den Heiligen steht ein Breilein,

Hab so viele Kleine,

Hab gezeugt sie und gesäugt sie,

Doch wohin die Kleinen? [2, 194].

Таким чином, внаслідок великої самостійної праці, а також завдяки творчій колегіальній співпраці з Куреллою, який виступав не тільки як редактор, а як порадник, як досвідченіший за Вайнерта філолог-славіст, як перекладач, Вайнертом було створено переклад високої художньої якості. Слід при цьому додати, що Вайнерт користувався допомогою Курелли не як перекладача, а як філолога-славіста, бо пропонувані Куреллою власні варіанти перекладів відзначаються певною дослівністю. Вайнертів переклад Шевченкової поеми «Відьма» є водночас і прекрасним самостійним твором німецькою мовою з неповторною для німецької літератури темою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Т. Шевченко. Повне зібрання творів у шести томах, т. 2. Вид-во АН УРСР, К., 1963.
2. Erich Weinert. Gesammelte Werke. Nachdichtungen. Verlag Volk und Welt, Berlin, 1959.
3. Vorläufiges Findbuch des literarischen Nachlasses von Erich Weinert (1890—1953). Bearbeitet von Horst Schurig. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin, 1959, Nr. 208/1: A. Kurella an E. Weinert, 9. 7. 1940.
4. Там же, A. Kurella an E. Weinert, 22. 7. 1940.
5. Є. О. Ненадкевич. З творчої лабораторії Т. Г. Шевченка. Вид-во АН УРСР, К., 1959.
6. Г. Я. Чечельницька. «Кобзар» у перекладах сучасних німецьких поетів. «Радянське літературознавство». 1962, № 6.
7. Див. Архів С. Тудора в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (Тудор С. Шифр 56/245).
8. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Спорудив М. Номис. СПб, 1864.

З М І С Т

Літературознавство

	Стор.
А. А. Кислий. Жанрові форми віршованого послання в поезії	3
В. М. Сосюри 20-х років	11
О. Б. Селін. П'єси М. Шагінян (До розуміння російською інтелігенцією Великої Жовтневої соціалістичної революції)	19
Л. Г. Бикова. Композиція циклу «Як ведеться, так і живеться» Панаса Мирного	24
О. Д. Міхільов. Генезис сатиричних тенденцій у творчості Ромена Роллана	

Мовознавство

В. А. Козьменко. Про службове використання самостійних слів у сучасній російській мові	31
К. В. Коновалова, І. С. Кравчук. Про один алгоритм морфологічного аналізу	37
О. К. Клименко. З творчої лабораторії Т. Шевченка	42
Л. Г. Авксентьев. Мовна майстерність Михайла Стельмаха.	50
В. Д. Ужченко. Один із способів трансформації фразеологізмів у творах Остапа Вишні	55
Є. М. Ткаченко. Стилистична функція сполучника «но» в ліриці О. Блока	64
Л. Ф. Тарасов. Синтаксис в оригіналі й перекладі (до методики аналізу)	68
В. С. Калашник. Експресивно-емоційний аспект мови художнього перекладу (На матеріалі українських перекладів ранніх творів М. Горького)	74
О. О. Миронов. З історії створення Вайнертового перекладу поеми Т. Г. Шевченка «Відьма»	80



ВЕСТНИК ХАРЬКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Филология

Выпуск 8

(на украинском языке)

Редактор *О. М. Гаркавець*
Техредактор *Г. П. Александрова*
Коректор *І. І. Щеглова.*

Передано до складання 13/III 1972 р. Підписано до друку 24/XI 1972
БЦ 50331. Формат 60×90¹/₁₆. Обсяг: 5,5 фіз. друк. арк., 5,5 умовн. друк. арк.
5,9 облік.-вид. арк. Зам. 1-189. Тираж 1000. Ціна 59 коп.

Харківська міська друкарня № 16 Обласного управління у справах
видавництва, поліграфії і книжкової торгівлі.
Харків, Університетська, 16.

