

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

К-14038

П 327144

В І С Н И К ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

№ 7

СЕРІЯ ФІЛОЛОГІЧНА

ВИПУСК I

ВИДАВНИЦТВО ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

1-60

Ціна 80 коп.

V.N. Karazin Kharkiv National University



00196075

0

THE
NEW YORK
LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

PRINTED BY THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

ЦНБ ХНУ
Дата повернення:

В І С Н И К ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

№ 7

СЕРІЯ ФІЛОЛОГІЧНА

ВИПУСК 1

ВИДАВНИЦТВО
ХАРКІВСЬКОГО ОРДЕНА ТРУДОВОГО ЧЕРВОНОГО ПРАПОРА
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ імені О. М. ГОРЬКОГО
Харків 1965

Редакційна колегія:

В. В. Акуленко, І. Т. Балака, О. С. Драчук, П. Я. Корж
(відповідальний редактор), М. П. Легавка, Ф. П. Медведєв,
В. О. Мосенцев, М. Ф. Наконечний, М. М. Протасова (секретар),
О. Г. Розенберг, Г. І. Шкляревський.

Редактор М. З. Аляб'єв.
Техредактор Г. П. Александрова.
Коректори С. Д. Гук, Г. Л. Шинкаренко.

Передано до набору 2/XII 1964 р. Підписано до друку 8/IV 1965 р. БЦ 39189.
Формат 70×108¹/₁₆. Обсяг 10,25 фіз. друк. арк., 14,0 умовн. друк. арк., 13,3 обл.-вид. арк.
Зам. 4-555. Тираж 500. Ціна ~~80 коп.~~ 1-60=

Надруковано з матриць Книжкової фабрики ім. Фрунзе в друкарні № 16
Обласного управління по пресі. Харків, Університетська, 16. Зам. 4298.



З НАГОДИ 150-річчя
З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
Т. Г. ШЕВЧЕНКА

**Т. Г. ШЕВЧЕНКО — ОСНОВОПОЛОЖНИК СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ****Ф. П. Медведєв**

Життя і творчість Тараса Шевченка невіддільні від історії українського народу, як невіддільні вони від історії інших народів світу, зокрема народів Росії. Шевченко жив і творив у страшні часи миколаївської реакції. Царат в корені придушував усе передове, прогресивне, нищив паростки нового. Глибоке знання тогочасної дійсності допомагає нам зрозуміти велич і неповторність творчості геніального поета і революціонера, бо «безумовною вимогою марксистської теорії при розгляді будь-якого соціального питання є постановка його в певні історичні рамки...»¹.

У своїх творах, що належать до кращих зразків світової літератури, за допомогою цілої системи образів та мовних засобів Шевченко піддав нищівній критиці всю кріпосницьку дійсність, всю систему самодержавної Російської імперії, що була «тюрмою народів». Поет ніколи не відривав художнє слово, мову від ідеї твору: «І возвеличимо на диво і розум наш і наш язик...» (Подражаніє П псалму). Мова творів Т. Шевченка глибоко-народна, багатогранна. У ній поєднується пристрась, сила гніву проти гнобителів народу, незламний бойовий дух з музичністю, пісенністю, ніжністю, пластичністю, дотепністю.

Шевченко критично переосмислив літературне надбання своїх попередників, повною мірою усвідомив непридатність для літератури різних жанрів мови бурлескного стилю. Він виявляє певну обережність і у використанні старослов'янizmів, без потреби не вживає іншомовних слів. Не обмежуючись широким використанням мовно-літературної традиції, Шевченко у своїй творчій роботі безпосередньо звертається до мовних надбань покріпаченого селянства. Саме тут слово великого поета набуває політичної спрямованості, загостреності, влучності, простоти, граничної чіткості й конкретності.

Тарас Шевченко був високоосвіченою людиною свого часу, виразником революційних ідей, дум, почуттів, надій пригнобленого народу. Тому він орієнтувався на мову широких народних мас, творчо використовуючи говірну мову, мовні скарби своїх попередників, зокрема І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, Л. Боровиковського, що відіграли значну роль у розвитку української літературної мови на народній основі. Шевченко уміло поєднав усі ці джерела, у нього вони органічно злилися. Але такий творчий синтез відбувався на основі живої мови народу. Саме ця мова дала поетові основні художні засоби, дала змогу виявитися його генію. Геніальність Т. Шевченка саме в тому, що він значною мірою «сирову» народну мову майстерно обробив і підніс до рівня мови великої літератури. Ось чому поява

¹ В. І. Ленін. Твори, т. 20, стор. 368.

«Кобзаря» вважається епохальною подією в розвитку не тільки української художньої літератури, а й сучасної української літературної мови. Цей гармонійний творчий синтез складових компонентів нашої мови поставив її на рівень найрозвиненіших мов світу.

«Шевченко відкрив світові силу й красу українського слова. Він підніс українську літературу на височінь, гідну народу з багатим історичним минулим, народу, що ніколи не мирився з неволею і закріпаченням»¹. У цьому розумінні Т. Шевченко є справжнім основоположником української літературної мови сучасної доби.

Спираючись на народну творчість, на мовні джерела широких народних мас, Т. Шевченко водночас збагачував свою мову потрібними словами в галузі суспільно-політичній та науково-філософській. Він насамперед відкинув будь-яку штучність у використуванні мовних скарбів народу, закликав своїм правдивим словом «орати переліг» жахливої кріпосницької дійсності, бо добре знав, що ніхто «не скує душі живої і слова живого» («Кавказ»).

Творчість великого сина українського народу цінна не тільки своєю політичною спрямованістю, але й своєю художньою досконалістю, особливо мовою. Мова геніального поета — найважливіша зброя його боротьби з царатом, з усякими експлуататорами та їх розтлінною ідеологією. Українська демократична література середини ХІХ ст., вершиною якої стала творчість Т. Шевченка, досягла найвищого щабля тогочасної світової літератури. Зрозуміло, що це було найтісніше зв'язане з творчістю народу і не могло не викликати до життя значної кількості нових та розширення значень наявних слів, фразеологічних сполук, вироблення відповідних художніх засобів. Це епохальне завдання гідно розв'язав Т. Шевченко. Він дав українській літературі свіжі мовностилістичні засоби, гострі крилаті вирази, нечуване до цього розширення лексичного складу, гнучку, багату й різноманітну структуру речення. Саме Шевченковим «...словом український народ показав світові свою прекрасну, нев'янучу мову, з якої хижаки не випили й за багато століть «живущої крові», свою багату мову — засіб виразу дум і прагнень народу і джерело його втіхи і радощів»².

З ім'ям Шевченка пов'язане не тільки формування нової української літератури й літературної мови, а й питання структури сучасної української літературної мови, її національної самобутності. Саме Т. Шевченко дав неперевершені зразки поетичної творчості, виявив багатство української лексики та фразеології. Він справді «...відкрив світові силу і красу українського слова», заслуживши вічну славу найкращого знавця мовних скарбів народу. Шевченко взяв усе потрібне йому з мови старослов'янської, творчо використав здобутки мов інших народів, зокрема російського. Російська мова, яку чудово знав поет, відіграла велику прогресивну роль в його творчості. Найкращі зразки російської літератури, зокрема твори О. Пушкіна, які Т. Шевченко, за свідченням сучасників, знав напам'ять, він творчо використав для збагачення української літературної мови.

Але вирішальним у формуванні і збагаченні мови «Кобзаря», його першоосновою була мовна практика українського народу, мова його фольклору, на яку поет завжди спирався у своїй творчості. Він перший по-справжньому звернувся до фольклорної і уснопобутової мови (просторіччя), звідки необмежено черпав свіжі, нові мовностилістичні засоби. Поет не тільки

¹ Газета «Правда», 6.III 1939 року.

² І. К. Білодід. Т. Г. Шевченко в історії української літературної мови. Вид-во «Наукова думка», К., 1964, стор. 5.

глибоко засвоїв літературно-мовні й усномовні традиції свого народу, але й літературно обробив різні компоненти народноговірної мови. Творчий синтез різноманітних мовних джерел дав можливість Т. Г. Шевченку накреслити всі стилі української національної мови, виробити основні норми, збагатити літературну мову. У поетичній творчості Т. Шевченка демократизація літературної мови, розширення її меж досягли своїх вершин, саме в його мові найповніше втілилися багатства української літературної мови.

У Т. Шевченка ставлення до слова, творче використання його зумовлене ідеєю визволення поневоленого люду:

«...Ридаю,
Молю, ридаючи, пошли,
Подай душі убогій силу,
Щоб огненно заговорила,
Щоб слово пламенем взялось,
Щоб людям серце розтопило
І на Україні понеслось...»

(«Неофіти»).

«Скажи, що правда оживе,
Натхне, накличе, нажене
Не ветхее, не древле слово
Розтленное, а слово нове
Між людьми криком пронесе
І люд окрадений спасе...»

(«Осії. Глава XIV»).

Важко знайти таку постать у світовій літературі XIX ст., яка могла б зрівнятися з Шевченком революційною силою художнього слова, втіленням у ньому дум і прагнень широких народних мас¹. Поет ширше і глибше за своїх попередників використав невичерпні джерела живого слова народу, відкрив перед усім світом велич і красу українського художнього слова, показав його спроможність виконувати будь-які соціальні функції.

З одного боку, слову Т. Шевченка властива задушевна теплота, що пояснюється любов'ю поета до природи, до людини. Особливо це відображено в його лексиці, насиченій елементами народно-поетичної символіки та типовими для українського фольклору зменшено-пестливими формами. Фольклорно-пісенна лексика — багате джерело його поетичної майстерності: сонечко, місяченько, зіронька, хмаронька, соловейко, зозуля, лебедик, лебідонька, голуб, голубка, голубочка, голубонька, сокіл, бабусенька, дівчинонька, калина, калинонька, квіточка, явір, ялина, барвіночок, зіллячко, доленька, недоленька, дівонька, сирітка, сиріточка, козаченько, батечко, таточко, личенько, бровенята, оченята, степ, могила, зелененький, молоденький, чепурненький, буйнесенький тощо.

Разом з тим його слову притаманна революційна прямота і щирість, зумовлена безмежним гнівом покріпачених, палкою ненавистю їх до гнобителів, непохитним прагненням до волі.

Важко знайти поета у світовій літературі, який би у своїй творчості так диференційовано вживав усі наявні мовні компоненти. Особливо це стосується використання лексичного складу, найчутливішого до змін

¹ Див. А. И. Белецкий. Мировое значение творчества Тараса Шевченко. 36. «Тарас Шевченко». Изд-во АН СССР, М., 1962, стор. 13—28.

у суспільно-політичному житті народу. Не буде, певно, помилкою сказати, що всі шари лексики тогочасної української мови, незалежно від їх походження, Т. Шевченко, як правило, використовує в двох аспектах: позитивному і негативному.

Позитивне, тепле, схвильоване ставлення поета до гноблених, до батьківщини, до своїх героїв — представників народу знаходить і відповідне оформлення в мові. Наприклад, за допомогою звертань Шевченко досягає надзвичайної щирості, глибини виявлення почуття, любові до пригнобленого народу, до знедоленої країни:

«Привітай же, моя ненько!
Моя Україно!
Моїх діток нерозумних,
Як свою дитину»

(«Думи мої...»).

Для негативної характеристики поет широко вживає просторічні форми, які в певних умовах набувають виразного соціального звучання. А змальовуючи представників ворожого табору, він, щоб викликати до них огиду, майстерно використовує навіть вульгаризми та брутальні слова, що межують з ними: *сука, пика, морда, пузо, блюдолизи, кабани годовані, пикаті, скажені, дурні, баньки витріщати* і под. Це надає мові письменника-трибуна політично загостреного характеру:

«Дивлюсь, цар підходить
До найстаршого... та в пику
Його як затопить!
Облизався неборака;
Та меншого в пузо —
Аж загуло!...»

(«Сон»).

«...Тебе ж, о суко!
І ми самі, і наші внуки,
І миром люди прокленуть!»

(«Хоча лежачого й не б'ють»).

Т. Шевченко широко вводить у літературу народні слова з емоційним забарвленням: *оддирати постолі, ушкварити, вчистити, гомоніти, химерити, коверзувати, додибати, доплентатися, облизатися* тощо.

Йому властива точність вислову, яка виключає будь-які відхилення в розумінні сказаного. Своєю творчою практикою Т. Шевченко визначив основні шляхи розвитку найголовніших компонентів сучасної української літературної мови, зокрема лексики, фразеології та художньо-поетичних засобів. Він створив неперевершені зразки викривальної революційно-демократичної поезії та поетичної мови.

Шевченко був цілеспрямованим поетом. Уся його політично загострена поезія, дошкульна сатира була спрямована на розв'язання наболілих питань історії, проблем сучасності. Він завжди був у центрі ідейно-політичної боротьби. Саме цим і пояснюється своєрідний добір як традиційної, так і новоутвореної лексики, фразеології та художньо-поетичних засобів.

Особливо характерне з цього погляду контрастне використання старослов'янзмів, уживання їх поряд з лексикою зниженого характеру, що, як правило, веде до зміни їх біблійного значення. Поєднання лексики

церковного культу з лексикою побутово-розмовною створює вирази надзвичайної художньої сили:

«Во Іудеї во дні они,
Во время Ірода царя,
Кругом Сіона й на Сіоні
Романські п'яні легіони
Паскудились...»

(«Во Іудеї во дні они»).

«Прорци своїм лукавим чадам,
Що пропадуть вони, лихі...
Во чреві згинуть, пропадуть,
Мов недолежані курчата»

(«Осії. Глава XIV»).

Отже, церковнослов'янізми перетворюються в закономірні структурні елементи мови, вони втрачають своє книжно-абстрактне, далеке від реальної дійсності значення.

Життєвість, популярність і великий авторитет Шевченкової мови визначається тим, що поет-революціонер був найтісніше зв'язаний з своїм народом, з його історією, творчістю. Наприклад, приказки, прислів'я та різноманітні ідіоматичні вирази, що є багатовіковим надбанням народу, виявом його глибокої мудрості, дорогоцінним цвітом, перлами його мови, Шевченко поставив на службу своїм революційним ідеям. Геніальний поет у своїх безсмертних творіннях використав типові, самобутні лексичні та фразеологічні багатства мови українського народу. Улюблені індивідуальні вирази Т. Шевченка, його художні засоби і прийоми стали здобутком загальнонародної мови.

Мовнотилістичний аналіз поезій великого Кобзаря блискуче доводить, що сила, політична гострота його мовних засобів пов'язана з ідейною спрямованістю твору. Шевченко, закликаючи до революційного знищення самодержавства, прагнув викликати у читача ненависть, огиду, презирство до царату, панства, взагалі до визискувачів трудового народу.

Сила Шевченка в тому, що він, творчо використавши величезні багатства мови українського фольклору, його художні засоби, вироблені народом протягом віків, вніс у численні традиційні мовні й поетичні форми новий зміст, нові значення, зумовлені потребами часу, соціальними змінами в житті народу. Це до снаги тільки великому майстрові, геніальному художникові слова. Цим Шевченко відрізняється від поетів, що стилізують під фольклор. Найвищим досягненням мовної майстерності поета є те, що він узяв з національної мови найяскравіші художні засоби, найтипівіше, найпрогресивніше. Все це на основі уснопобутової мови він незмірно збагатив, розширив і поглибив. Титанічна творча праця Т. Шевченка високо піднесла загальнонаціональну українську мову, визначила закономірності й тенденції її дальшого розвитку. В його поезіях втілено найкращі зразки української лексики, фразеології, орфоєпії та граматичні норми, що базувалися на мові широких народних мас. Т. Шевченко не тільки творчо опанував скарби живої народної мови, але й збагнув закономірності і тенденції розвитку літературної мови. Цим зумовлена краса, сила й життєздатність мови великого сина українського народу. Ось чому його мова є взірцем для майстрів слова нашого часу, для всіх нас, ось чому вона в центрі уваги лінгвістів-дослідників.

«Шевченко, — справедливо підкреслює А. В. Луначарський, — закоханий у красу української мови, в її словесну розкіш, чудесну співучість,

невичерпний гумор і її вільність від будь-якої граматичної неволі, захоханий у розкішні і влучні метафори та порівняння народної творчості, породжені протягом віків...»¹.

Т. Шевченко, без сумніву, був широко обізнаний «з усім запасом слів дуже багатого нашого словника» і мав «необхідне уміння вибирати з нього найточніші, найвиразніші, найсильніші слова...»². Завдяки творчості Т. Шевченка надзвичайно збагатилася українська літературна мова, особливо її словниковий склад, фразеологія, художні засоби та стилістичні властивості. «У Шевченка немає нічого не народного, в ньому вмістилося все, що мало місце під час його життя»³. Тому його улюблені індивідуальні вирази, його оригінальні художні засоби й прийоми стали невід'ємною частиною і загальнонародним досягненням національної мови. У цьому яскраво виявляється органічна єдність поета з народом, його патріотизм, любов до простої людини, до батьківщини:

«Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що проклену святого бога,
За неї душу погублю!»

(«Сон. Гори мої високі»...).

Т. Шевченко доклав титанічних зусиль у доборі і поповненні лексико-фразеологічного складу та в удосконаленні граматичної будови української літературної мови. «Зрісши на ґрунті народного слова, органічно з ним зливаючись, Шевченко відшліфував його, як алмаз, додав нові барви, революційну енергію, експресивну і емоціональну динаміку»⁴. Саме тому з ім'ям Т. Шевченка нерозривно зв'язаний новий етап у розвитку нашої мови, саме тому його мова є зразком мовної практики, її нормою. У цьому розумінні мова безсмертних Шевченкових творів — не давнє минуле для нас (як дехто помилково вважає), а жива сучасність.

Шевченко є основоположником сучасної української літературної мови не тільки тому, що в своїй творчості широко використав багатотіпові мовні надбання українського народу, але й через те, що він підніс цю мову на найвищий щабель, збагатив її виразові засоби, унормував її, примножив поетичні властивості українського слова, поставив його на рівень, гідний великого народу.

Шевченко, як справжній основоположник української національної літературної мови в сучасних її формах, заклав непохитні підвалини безмежного розвитку її, дальшого збагачування та удосконалювання.

¹ А. В. Луначарський. Великий народний поет. Хрестоматія критичних матеріалів, т. I, «Радянська школа», Київ, 1947, стор. 15.

² Там же.

³ Там же.

⁴ І. К. Білодід. Т. Г. Шевченко в історії української літературної мови. Вид-во «Наукова думка». К., 1964, стор. 22.

ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ВИМОВИ Т. ШЕВЧЕНКА ТА ЙОГО НАЙБЛИЖЧИХ ПОПЕРЕДНИКІВ

(Із спостережень над автографами й першодруками)

М. Ф. Наконечний

ЗВУКОВЕ ЗНАЧЕННЯ Ї У ШЕВЧЕНКОВИХ АВТОГРАФАХ

Видатні діячі нашого часу, відходячи за грань життя, лишають по собі, як правило, крім друкованих творів, праць, не тільки автографи, але й, сказати б, а в т о ф о н и у вигляді магнітофонних та інших записів окремих їх виступів, розмов тощо. У дорогоцінній спадщині Тараса Шевченка й інших великих людей минулої епохи ми не маємо, на жаль, зразків живої звучущої мови, бо техніка тогочасна неспроможна була дати засоби, які зафіксували б для наступних поколінь живий голос людини. Це, зрозуміла річ, обмежує наші можливості вірно судити про звукову сторону мови діячів минулого, зокрема й Шевченка. І якби не певні особливості правопису й графічної системи, у цілому дуже хаотичної і неусталеної ще, у спадщині письменників і поетів України першої половини ХІХ століття, особливості, що все ж дають підставу для деяких міркувань і висновків у плані ф о н е т и ч н о м у, ми взагалі б не мали змоги говорити з імовірністю, і навіть певністю, про цілу низку рис вимови Тараса Шевченка та його сучасників і ближчих попередників — працівників на ниві української літератури.

Можливості характеризувати вимовну систему Івана К о т л я р е в с ь к о г о обмежені у зв'язку з тим, що він у своїй практиці користувався правописом, у великій мірі традиційним, етимологічним і тільки почасти, в деяких моментах, фонетичним. Інша річ — графіка і правопис Григорія Квітки-Основ'яненка та Петра Гулака-Артемовського. Квітка поставив собі за основне правило: «як говоримо, так і писати треба», і цей принцип зреалізував значною мірою у своїй орфографічній практиці, виходячи з графічних засобів, прийнятих на той час у російській мові. Правда, російська «ярижка» неспроможна була точно передати лагідну вимову українську з типовим для неї переднім, легким *и* (*мир, тйхо...*). Вона приводила не раз у практиці читання текстів, що рясніли літерою *ы* (*мыр, мырыты, тышына, лысты, мы выхылылы...*), до спотвореної вимови *и* як *ы*, сполуки *ли*, як *лы* та інше і, як відомо, її замінено врешті кращою, досконалішою системою письма (*мир, лист, калина* тощо). Шевченко, в принципі підтримуючи харківську групу, а не Максимовича в питаннях орфографії, не міг, однак, пристати на безоглядне вживання «яропудового» *ы*, і обмежив трохи його вжиток, пишучи, наприклад, *що робиты, може радися съ панамы, темными лугами, хилця, очима, добре жить* та інше (хоч найчастіше українське *и* передає все ж, як і Квітка, літерою *ы*, а *і* — буквою *и*: *великій дзвинъ, зализо гартувалы, думы мои* тощо, отже, користується, хоч і непослідовно, теж «ярижкою»). Але й такі «фонетичні» написання слів (хоч і на базі «ярижки») у Квітки-Основ'яненка й (менш послідовні) у Шевченка були, як на свій час, певним

кроком уперед у боротьбі за демократичні принципи письма проти послідовно-етимологічного правопису М. Максимовича.

Крізь Квітчині написання слів та їх частин у багатьох випадках поступає більш чи менш виразно все ж жива вимова. Тарас Шевченко у своїй правописно-графічній практиці виразно відбиває цю ж таки тенденцію писати за вимовою, хоч більшою мірою, ніж Квітка, віддає данину й історично-етимологічному принципowi, свідомо, певне, не погоджуючись з надмірним «перейорижуванням» українського письма. А загалом Шевченкові автографи рясніють написаннями фонетичного типу, і їх аналіз, контрольований нашими даними про звукову систему говірок Шевченківського краю й Середньої Наддніпрянщини в цілому, дає нам, при критичному підході до всього належного сюди матеріалу, доволі широкі можливості для висновків про певні риси живої мови Т. Шевченка, як і його найближчого середовища. А маючи надійні відомості про звучання усної мови великого поета, ми могли б перекинути місток від фонетичних написань (з прозорою для нас вимовою) до окремих Шевченкових написань традиційно-етимологічного типу, наприклад, написань із *ѣ* та ін., і з'ясувати, таким чином, авторову вимову і в цих випадках. Це також допоможе установити справжню Шевченкову вимову затемнених традиційним письмом слів і форм, чому сприятиме і вивчення рим.

Усі ці дані становитимуть не тільки теоретичний, а й певний практичний інтерес, зокрема при редагуванні та підготовці до друку Шевченкових творів, коли доводиться ці традиційні написання поета з *ѣ* та інші фонетично «розшифровувати», переписуючи їх на сучасну графіку.

Порівнюючи усі попередні видання Шевченкового «Кобзаря» з деякими найновішими його виданнями, ми звернули увагу на таку розбіжність: у цих останніх виданнях око наше мимоволі спинається на незвичних для української загальнонародної мови формах типу *лицемери* (в поемі «Кавказ»), *достойно пѣтая*, *умре муж велій в власяніцѣ*; *вомѣсто львчищого рика* тощо. У Шевченкових автографах знаходимо тут *ѣ*:

«По закону апостола
Вы любите брата!
Суесловы, *лицемѣры*,
Господомъ прокляти...»
(«Кавказ»).

«Умре мужъ велій въ *власяніцѣ*.
Не плаче сироты, вдовыци...»
(Автограф).
«*Вомѣсто* львчищого рика...»
(«Подражаніе Іезекіілю», гл. 19).

та ін. *Достойно пѣтая* — навіть з *і*, див. у «Більшій книжці» поезії Тараса Шевченка вписану між автографами Шевченковими так званою «кулешівкою» (рукою Лазаревського) поему «Марія»:

«Достойно *пѣтая*! благаю!
Царіце неба і землі!...»

Звідки ж у друкованім виданні «Кобзаря», наприклад, 1961-го та пізніших років узялося є («*достойно пѣтая*»)? На якій підставі редактори цих видань, усупереч багаторічній попередній практиці, Шевченкове *ѣ* у словах *лицемѣры*, *въ власяніцѣ* та інших переписали на *е* (*лицемери*, *в власяніце*...)? Адже у всіх давніших виданнях, здійснених на основі сучасної графіки («кулешівки»), стоїть тут цілком слушно *і*: *лицеміри*, *в власяніці*, що відповідає не тільки многовіковій традиції нашої читати — як у творах, документах, писаних по-українськи, так і в церковнослов'янських текстах — *ѣ* за *і*, а безперечно, й українській вимові Т. Шевченка, яка значною мірою базувалася на цій традиції.

Не слід спускати з ока того надзвичайно важливого факту, що «стара», «книжна» і «нова» літературна мова України, які в нас часто люблять протиставити як щось ніби діаметрально протилежне, ізольоване одне від одного, були віддавна органічно й нерозривно зв'язані між собою живою народною вимовою, однаково властивою тій і другій мові. Цьому ніяк не ставала на заваді і традиційна графіка, бо ж *ѣ* читалося, як правило, за *і*, *и* — як звичайне українське *и*, склади з *е*, відповідно до живої мови народу, вимовлялися з попередніми твердими приголосними та ін. Отже, наприклад, *вѣрую* читалося нормально як у новій, так і в старій книжній, ба й церковнослов'янській мові України — *вірую, свѣте тихий — світе тихий, сили — сили, небо — небо, вседержитель — вседержитель, держава — держава* тощо, себто по-народному.

Вплив російської вимови (де *ѣ* читалося як російське *е*, а *и* — як російське *и*: *лицемѣръ — лицемёр, достойно пѣтая — достойно петая* та ін.), що виявився в книжній мові другої половини XVIII ст. (частково позначилось це й на мові творів Г. Сковороди), не відбився, є підстави так гадати, широко на тогочасній практиці вимовній, і серед книжних та письменних людей Наддніпрянщини і Слобідської України (не говорячи вже про Галичину й Буковину) народно-українська вимова і тоді, і геть пізніше була дуже розповсюджена. Навіть у Сковороди нерідкі рими типу:

«Я вамъ предсказываю — роскошно не *жити*.
На таковыхъ то всегда запынають *сѣти*...»

«Посвятилъ себе Христови.
День, ночь мыслить въ его *словѣ*...»

«Скоропослушни *кони*
Да несуть какъ по *долонѣ*...»,

що дає підставу і в таких випадках, як

«Видя життя сего я горе,
Кипящее, какъ Чермное море,
Вихромъ скорбей, напастей, *бѣдѣ*,
Разслабъ, ужаснися, *побѣдѣ*.
О горе сущимъ въ немъ,
Блудница миръ, сей темный *свѣтѣ*...»

або:

«Поспѣшай, гостю, *поспѣшай*,
Наши желанія *увѣнчай*...»

і подібних, читати *ѣ* за *і*, *и* за наше *и* та ін.¹

Дуже виразна і послідовна щодо *ѣ* є практика І. Котляревського. Ми уважно вивчили видання «Енеїди» 1809 року, перше, власне, авторське видання цього твору, повиписували звідти усі рими і не помітили жодного випадку порушення традиційного на українському ґрунті правила вживання букви *ѣ* із звуковим значенням *і*. Що саме такого значення надавав цій літері автор перелицьованої «Енеїди», у цьому легко можна пересвідчитись на численних у нього римах типу:

ѣ — *и* (і): *сѣчь — ниць, свѣтъ — живитъ, свѣтъ — китъ, отвѣтъ — живитъ, бѣсъ — гульвисъ, пѣнну — перегинну, горлорѣзъ — слизъ, на отрѣзъ — нисъ, дѣти — піити*...

¹ За попередників Г. Сковороди і говорити не доводиться. Порівняймо у Ф. Прокоповича рими *міра — вѣра, сіла — дѣла, толикий — нѣкій* у п'єсі «Владиміръ» та багато інших.

и (і) — ѣ: *живиѣтъ — свѣтъ, ридѣ — свѣтъ, двирѣ — звѣрѣ, плидѣ — дѣдѣ, воритѣ — повѣтъ, бикѣ — вѣкъ, пимѣ — свѣтъ, батигѣ — бѣгѣ, поригѣ — побѣгѣ, лигѣ — вбѣгѣ, сѣмѣ листивѣ — не сидѣвѣ, ривня — тѣмя...*

та ін. Це дає незаперечну підставу читати **ѣ** за **і** також у «двоятевих» римах:

ѣ (і) — ѣ (і): *чоловѣкѣ — вѣкѣ, снѣгѣ — побѣгѣ, отвѣтъ — свѣтъ, лѣсъ — лѣзѣ, свѣтъ — звѣздѣ, побѣлѣвѣ — велѣвѣ, узрѣвѣ — згорѣвѣ, захотѣвѣ — не сидѣвѣ...*

як і в усіх інших випадках, у римах і поза римами:

«Нема на свѣтъ мнѣ покою... Для мене бѣлый свѣтъ есть тьмою... Сей лѣсъ густый бувъ несказанно... Въ смолѣ сей грѣшники сидѣли И на огнѣ пеклись, горѣли...	И вѣтры зачали бурхати, Ажъ човны на морѣ тряслись... Но горе грѣшникови сушу... Благихъ дѣлъ вовся не имущу... Не зрѣвѣ ничего предъ собою...
---	--

і т. ін., за що не менш ясно свідчать і окремі варіанти написань у цьому ж творі: *тогдѣ і тогди, лѣсъ і въ листѣ, залѣгѣ і лигѣ, навѣжѣни і навижѣни*, ба навіть — спорадично — *спѣдѣ і спидѣ, вѣкна і викна, у викнахѣ, спаси-бѣ, небѣжчикѣ і бигѣ*, де буквою **ѣ** (за аналогією до численних традиційних написань з старим і новим **ѣ**: *пѣвни, спѣвали, пѣчь, сѣмѣ, шѣсть...*) позначено звук **і** з колишнього **ѣ**.

Тим-то з цілковитою підставою, переписуючи автографи і першодруки І. Котляревського нашим теперішнім письмом (в основу якого лягла графічна система, неточно звана «кулешівкою»), у виданнях сьогочасних посплідовно заміняють **ѣ** на **і** не тільки в «Енеїді», а й у «Наталці Полтавці», «Москалю-чарівнику» та інших творах видатного поета-полтавця, наприклад, у «книжній» мові возного Тетерваковського:

...Удобная оказія предстала *зділати о собі* пропозиція на *самоті*... От юних *літ* не знав я любові... Противні *мні* статут і *розділи*... *Утіху* ти подай... Когда би я *іміл* — тее то як його — столько языков..., то і сих не *довліло* би на восхваленіє *ліпоти* твоей... Рци одно слово... і аз, вишеупомянутый, виконаю присягу *о вірном і вічном союзі* з тобою.

У Сковородиній пісні, що співає той-таки Тетерваковський, **ѣ** послідовно дорівнює **і**:

«Всякому городу нрав і права,
Всяка *імѣт* свій ум голова,
Всякого прихоті водять за ніс,
Всякого манить к наживі свій *біс*.

Хто ж єсть на *світѣ*, щоб був без *гріха*?»

Складніше щодо **ѣ** питання — Финтикова мова в «Москалю-чарівнику».

Г. Квітка - Основ'яненко, уродженець Слобожанщини, де писемні традиції старої української мови були слабші, а вплив російської грамоти, триваючи довгий час, уже тоді позначився виразніше, зокрема щодо способу читання **ѣ**, виробляє разом з П. Гулаком-Артемовським та іншими для відродженого слова українського графічну систему, істотно відмінну від правопису І. Котляревського. Відкинувши традиційну на українському ґрунті і систематично вживану І. Котляревським букву **ѣ**

у значенні і і намагаючись у письмі засобами російської азбуки віддати живу українську мову, Квітка лишається вірним традиційній українській вимові слів з **ѣ**, але послідовно застосовує при цьому за принципом «як говоримо, так і писати треба» букву **и**, наприклад: *вира* (віра), *дило* (діло), *лита* (літа), *хлибѣ* (хліб), *лисѣ* (ліс), *ій* (ій)... Усім цим написанням з **и** у Котляревського відповідають традиційні написання з **ѣ**: *вѣра*, *дѣло*, *лѣта*, *хлѣбѣ*, *лѣсѣ*, *ѣй*... Вимова в обох авторів та сама — загальнонародна українська. Традиційну українську вимову повною мірою зберігає Квітка і в слов'янізованих зразках старої книжної мови, як і в церковнослов'янських текстах, хоча й пише вже не **ѣ**, а **и**, наприклад, у «Конотопській відьмі»:

Несорозмирно... чоловічеству единопробыване и въ дому, и у господарствѣ... едино *чоловѣковы* на потребу — пояты жону и *имѣты* чада. И азѣ ныжайшѣй *возымѣхѣ* сюю мыслѣ...

(Із «рації», скомпанованої дяком для сотника М. Скоробрьохи).

И ся внезапная *вѣсть* потрясе мою унутреннюю утробу... егда прочтохъ и *уразумѣхѣ* *повелѣныя* мыслостывого начальства збиратыся у походѣ... акыбы у Черниговѣ, а хто *вѣсть*?...

Не *довлѣетъ* ни единому началныку угобзенныя творыты своїй десній *руци*, *сыричѣ* пысарю... Розумѣ въ глави — азѣ мызерный пысарь: азѣ *имѣю* волю, *сыричѣ* дарованые..., пощо я й на *свити* перебуваю...

(З мови писаря П. Пістряка)

... вредоносныхъ мышей, *разтлѣнныхъ* *жабѣ* (Те ж).

Порівняймо у повісті «Козир-дівка»:

А винъ и пробѣгъ мымо, не бачачы їи и въ увесь голосѣ спиваючи псалму: «Склонитесь *вѣкы* со *чоловѣкы*».

(У «Конотопській відьмі» — со *чоловѣкы*).

І тільки як винятки, ніби випадково не виправлені у згоді з прийнятою цим автором (і П. Гулаком-Артемовським) системою, лишаються де-не-де слова з буквою **ѣ** поряд із словами з літерою **и** у цій же функції:

... пыль носытця у нашѣй вселеннѣй и — о горе *мнѣ* *грѣшныку* — пыль сыя водворяетця въ непорочнымъ *доселѣ* *носи* моемъ и *дѣйствуетъ* чыханьемъ...

... соблаговолите... даты мени *повелѣныя* о сокрушительномъ преломленныи сіен ...хворостыны, яже *нынѣ* суть у *ранзи* лепорта, бо... *неумѣстнымъ* есмъ зъ нею у чертогъ вашѣ...

Звукове значення **ѣ** тут, як з усього видно, традиційне, воно дорівнює і в наведених вище чотирьох книжних словах, що виступають у «слов'янським» тексті (*грѣшныкъѣ*, *доселѣѣ*, *нынѣѣ*, *мнѣѣ*) і можуть бути теж віднесені, принаймні в цьому випадку, до слов'янізмів.

Особливу групу, чітко відокремлену від наведених вище слов'янізмів, книжних елементів, становлять у Квітки-Основ'яненка написання з **ѣ** у суто українських (не церковнослов'янських) словах, формах типу:

третѣѣ відро, *сынѣѣ* небо, що *путнѣѣ*, у *третѣѣ*, въ *останнѣѣ*, у *останнѣѣ*, *обильнѣѣ*, *свяченнѣѣ*... (=третє відро, сине небо, що путне, утретє, востанне, уостанне, обілле...),

де традиційну букву **ѣ** за прикладом Ол. Павловського (порівняймо аналогічні написання в його «Грамматикѣ малороссійскаго нарѣчія» 1818 р.:

весілляѣ, насінняѣ, багатаѣ, камяняѣ, манатаѣ...) свідомо використано в іншій ролі — на означення голосного *е* з пом'якшенням попереднього приголосного. Усунувши майже цілком у своїй практиці з українського письма літеру *ѣ* у давньому її значенні (=і), Квітка надає цій букві, відмінно від Котляревського, нової функції, щоб відрізнити у правописі нечасто вживані, але наявні в живій українській мові склади *те, де, не* від поширених у ній складів з твердими приголосними перед *е* (*те, не...*), тому й пише *сынѣ* (небо), *третѣ* (теля) тощо.

До цієї останньої, чисельно обмеженої групи тісно примикають у Квітчиній орфографії народні великоруські (діалектні) форми типу *брядѣ, мундер, Расея* і подібні — з м'якими складами *де, се та ін.*, у написанні яких автор теж застосовує *ѣ*: *брядѣ, Расѣя*... Але обидві ці групи дуже виразно відмежовані від написань слов'янizmів, книжних слів, де *ѣ*, як правило, замінене, у згоді з фонетичним принципом, буквою *и*:

Видѣхѣ двери... сѣмо... и се не *бѣ...* Присѣ время...—

Видихѣ двери.. симо... и се не *би...* Приспи врем'я («Конот. відьма»).

Ми мусили тут докладніше спинитися на вживанні *ѣ* у ближчих попередників Т. Шевченка, бо тільки на цьому найближчому тлі, на такій основі можна з'ясувати найточніше особливості Шевченкової писемної практики щодо *ѣ*, як і зв'язані з цим риси живої вимови великого Кобзаря, отже, й звукове значення, якого справді надавав сам автор букви *ѣ* у словах типу *лицемѣрѣ, вомѣсто, вѣ власяницѣ* тощо.

Якою, справді, була Шевченкова вимова цих і подібних до них слів? Як вони звучали в усній мові поета, хоч би й слово *лицемѣрѣ*, наприклад: *лицемір* — з *і* між *м* і *р*, тобто так, як вимовлялося це книжне слово здавна на українському ґрунті, як вимовляли його і ближчі попередники Т. Шевченка¹, та й в українській мові нашого часу бринить так само з *і*? Чи, може, справді-таки його вимовляв Шевченко з *е*, як намагаються запевнити нас редактори деяких найновіших видань його творів?

Ми вже переконалися, що і Котляревський, і Квітка були вірні кількасотлітній традиції і не тільки в словах живої народної мови, а й у слов'янізмах, книжних елементах літературної лексики дуже послідовно вимовляли і на місці *ѣ*. Різниця між ними лише в тому, що Котляревський і писав у всіх цих випадках традиційну букву *ѣ*, а Квітка систематично заміняв її на *и*. Ми ретельно повиписували слова з *ѣ* із Шевченкових автографів художніх творів, з листів нашого поета. Пильний аналіз усього цього матеріалу дає цілком певну підставу для висновку, що ніякого розриву з традиційною українською вимовою в Шевченка не було, що й його практика вживання букви *ѣ* має чимало спільного як з Квітчиною орфографією, так і з правописом Котляревського. Шевченко здебільшого вживає, як і Квітка, *и* на місці *ѣ*:

«*И цвѣтѣ* королевый
Схильвѣ свою головоньку
Червоно-рожеву
До *билого* пониклого
Личенька лилен» («Лілея»).

«Думи мон, думи мон,
Квиты мон, диты...»

«Свите тихій, краю мильй...
Билы руки простяглыся...»

«Ты ж ще будешъ покутовать
Грихы на симѣ свити,
Грихы батьковы...»

та ін.,

¹ Порівняймо і в «Наталці Полтавці» І. Котляревського:
Виборний. Скажи ж, братіку, яке тобі лучше всіх полюбилося, як каже пан возний,
лицеміръство?

Возний. Не *лицеміръство*, а лицедійство...

Петро. Мені полюбилась наша малоросійська комедія.

тобто дбає за близькість свого письма до вимови, користуючись буквою **и** в значенні **і**, як-то маємо в російській графіці, але й написань із **ѣ** = **і** у нього теж, як ми далі побачимо, чимало, що нагадує вже правопис Котляревського. Зближують Шевченкову практику щодо **ѣ** з графічною системою Квітки-Основ'яненка написання з **ѣ** у кількісно обмеженій групі слів типу:

синѣ море, *синѣ* небо, *господнѣ* небо, *вечернѣ* сонечко, *весеннѣ* сонечко, *колышнѣ* лишенько, *третѣ* лито, *въ третѣ* (послать и въ *третѣ* миркувавъ) та ін.

— з сполуками **не**, **те...**, де звукове значення **ѣ** = **е** з пом'якшенням попереднього приголосного безперечно (порівняймо варіант *колишнее святое диво*).

Само собою зрозуміло, що не тільки в творах, листах, р о с і й с ь к о ю мовою писаних, а й в окремих російських фразах, висловах, украплених в український текст, Т. Шевченко користується, як правило, загальноприйнятим на той час правописом з **ѣ** (подекуди лише відступаючи від нього в передачі **ѣ** = **е** у ненаголошених позиціях, де в російській вимові звук близький до **і**), і звукове значення цієї букви в таких випадках збігається, зрозуміла річ, із значенням **ї** в російській мові, тобто дорівнює **е**, наприклад:

«Черезь мость идетъ чертъ,
А коза по водѣ.

Быть *бидѣ*! быть *бидѣ*!»
(«Великий льох», «Три ворони»),

де наголошене **ѣ** рівне **е**, а не під наголосом звук близький до **і** (російське **и**). Назва російського слов'янофільського журналу «Русская бесѣда», вставлена у вірш «Умре муж велій в власяниці» (сатиричний вірш, написаний Шевченком з нагоди смерті петербурзького митрополита Григорія), звучала у поетових устах запевне по-російському і з словом «бесѣда» мало, очевидно, римувався і римувався в читанні нашого поета кінцеве слово наступного рядка «исповѣдуй», отже, й воно, в такому разі, набувало російської вимови з **ѣ** = **е**.

Та все це особливі, спеціальні і поодинокі, зрештою, випадки, що становлять разом невелике число написань із **ѣ**, без порівняння менше проти значної кількості слів з **ѣ**, де звукове значення цієї букви **е**, без сумніву, традиційним українським, тобто дорівнює **і**. Саме за це традиційне значення незаперечно свідчать, передусім, рими у таких, наприклад, випадках (цитуюмо за автографами):

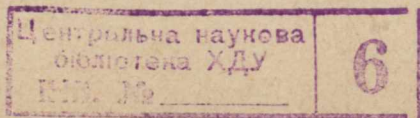
«...Довгій *викѣ*! —
Старый промовивъ. — Все одѣ бога!
Од бога все! А сам ничого
Дурный не вдѣ *чоловѣкѣ*.
Я самъ, якъ бачишь, марне, всеу
Я самъ занивечивъ свій *викѣ*» («Варнак»).

«И до дверей на ключъ замкнутыхъ,
И до ришотки на *зикнѣ*
Привикъ я трохи, и *менѣ*
Не жалъ було давно одбутыхъ...
Монхъ кровавихъ тяжкихъ слѣзъ»
(Н. Костомарову).

та ін. Не менш виразно говорять за це і паралельно вживані Шевченком варіанти написань тих самих слів з **ѣ** і поряд — з **и** (**і**), наприклад:

«У князя свято: выглядає
Изъ Литвы князя-жениха
За рушниками до *Рогниды*...
Сама *Рогнѣда* зъ Рогволодомъ
Пишла зъ дивчатами, зъ народомъ...

Иде веприщемъ за *Рогнѣдою*
Володымеръ князь со княнями...
Тую *Рогнѣду* молодую»
(«Царі»).



«...Та й де *иѣ* (одежу) тутъ взять...
...*ѣи* вже дрюкують (сердешну Оксану)»

(З листа до Г. Квітки 19/II 1841 р.).

...Я *иі* (Україну) нарисую въ трехъ книгахъ

(З листа до О. Бодянського 13/V 1844 р.)

...Чи згадаєте, якъ вы мени *иу* (скриньку) вторикъ показували

(З листа до А. Лизогуба 7/III 1848 р.).

і поряд:

«Помощники, поборники,
Кастраты *иѣмые*
(«Неофіти»)

«Иде чернець у келію
Межъ стины *німіи*
(«Чернець»).

Порівняймо також:

і поряд в іншій творі:

«А тамъ и лись, и лись и поле,
И *сынѣ* горы за Днипромъ»
(«Княжна»).

... *сини* горы.

при варіанті:

«На Днипро позиравъ,
Тяжко плакавъ, ридавъ.
Сини фили голосили»
(«За байраком барак»).

«Тяжко тяжко ридавъ,
Сынѣ фыли голосыли».

і поряд:

«Покинь іи хотъ на старистъ,
Хотъ на чужимъ *полѣ*
На безлюдьи»
(«Княжна»).

«Коло гаю
в чистимъ *поли*»

і

«Запорожци чули,
Якъ дзвонили у *Глуховѣ*
(«Іржавецъ»).

«У *Кієви* на Подоли
Було колись»
(«Чернець»).

«Батьку мій ридный, порай
мыни, якъ сынови, що мыни
робыть... чи оставаца до
якои поры, чи *ѣхатъ* до васъ»

«Порайте, що мыни робыть,
колы не зберу грошей, щобъ
поихатъ заграницю».

(З того ж листа)

(З листа до В. Григоровича
28/XII 1843 р.).

«А мени, колы буде твоя ласка,
і пришлы Ко н и ского, добрее
зробишь *дѣло*, нехай я хочъ
читатиму».

«...невеликий ящикъ съ *дѣломъ*
рукъ моихъ,— сказать по
правді, съ пренечепурнымъ *дѣломъ*»

(З листа до О. Бодянського 3/I 1850 р.).

(З листа до С. Артемовського, 6/X 1853 р.)

та багато інших.

Чи треба додавати ще до цього, що слов'янізми, книжного походження слова та цілі фрази у Шевченка (як і в Котляревського, у Квітки) не становлять з цього загального правила щодо *ѣ* = *і* жодного винятку? Шевченко або й пише їх, Квітчиним ладом, з *и* (*і*), наприклад:

«Ціломудрие хранила... *Нимымъ* отверзутся уста... *Свитъ* живо-
творящий... Достойно *пітая...*» («Кобзар», див. автографи), «*Поси-
тылы* есте невольныка... Бога *диля...*» (листи),

або ж пише ці і подібні слова за традицією через *ѣ*, повною мірою зберігаючи, за всіма даними, при цьому (як і Котляревський) традиційну народно-українську вимову *ѣ* як *і*. Немає ніякого сумніву, що Шевченковим написанням з *ѣ*: *лицемѣры*, *вомѣсто*, *въ власяніцѣ*, *розтѣнное*,

Рогні́да (поряд з Рогни́да), до́лготерпѣ́нє, грѣ́хы (поряд грѣхы) тощо відповідала авторова традиційна вимова цих слів з і на місці ѣ:

«Суєслови, лицеміри,
Господом прокляті»

(«Кавказ»).

«...Плач великий
Вомісто львчищого крика»

(«Подражаніє Іезекіїлю» гл. 19).

«Умре муж велій в власяниці,
Не плачте, сироти, вдовиці...»

Так і маємо ці і подібні до них слова з ѣ подавати у наших виданнях Шевченкових творів, послідовно переписуючи ѣ на і, як то й роблено вже здавна, і ніякої нема підстави, як ми пересвідчилися, самовільно накидати авторіві «Кобзаря» зовсім не властиву йому в цих випадках вимову ѣ як е: *лицеміри, вомісто, грехи* тощо, як то роблять, на жаль, тепер деякі редактори, допускаючись грубого перекручення природної Шевченкової вимови.

В одній граматичній категорії, у називному — знахідному відмінку множини нестягнених члених прикметників твердої групи, де кінцевий голосний продовжує в східнослов'янських мовах колишнє ѣ, маємо в Шевченкових автографах різнобій: поряд з чисельно переважаючими формами на -тіи(-тѣи), -діи(-дѣи), -ніи(-нѣи), -ліи(-лѣи) з закономірним и(і) на місці ѣ (очи *молодіи*, люде *бідніи*, *веселіи* лита, *неситіи* ксендзи, шляхи *святѣи*...), знаходимо іноді й форми з кінцевим е: *младіе* вдови, *залізніе* пута, *младенческіе* сны, *злые* люде тощо. Навряд чи є рація переносити цей різнобій з авторських автографів у друковані видання «Кобзаря», як то часто у нас робиться. Порівняймо, наприклад, у виданні 1961 року:

«Німії, подлії раби,
Підніжки царськії»

(«Юродивий»).

«А дівочі *молодії*
Веселії літа,
Як квіточки за водою,
Пливуть з сього світа»

(«Закувала зозуленька»).

«Скрізь шляхи *святії*
простеляться»

(«Ісаія. Глава 35»).

«Звичайне, *вольніе* — співали»

(«Відьма»).

«Помощники, поборники,
Кастрати *німіе*»

(«Неофіти»).

«Хвала вам, душі *молодіе*.
Хвала вам, лицарі *святіе*!
Вовіки — віки похвала»

(«Неофіти»).

«Мов Іорданові *святіе*
Луги зелені, береги!»

(«Ісаія. Глава 35»).

і «А *вольнії*, широкії»

(«Ісаія. Глава 35»).

та ін.

Написання з -іє у Шевченка є явище, власне, суто графічного порядку, що мало впливало на українську вимову нашого поета (у всякому разі, ї в иїє звужував якоюсь мірою наступне е, наближаючи його звучання до і). Позначилася тут, очевидно, російська орфографія, як і в ряді інших випадків, наприклад: *теперь* (при звичайній для Шевченка формі *теперѣ*, що відбиває природну, органічну Шевченкову вимову), *зильямъ напѣвала* (поряд звичайного для автора «Кобзаря» написання *зилья*), *окраденнѣю збудять*, *марне страченнѣе лита* (замість *окраденнѣю*, *страченнѣи*, що відповідало б вимові; так і вживає автор в інших випадках), *роspѣялы*, *пѣятака* (поряд з частішими написаннями *роspѣялы*, *пѣятака*, що відбивають краще природну Шевченкову вимову), *вѣнешѣ* (при *зовѣяла*, *вѣяла*, *зовѣяне*

та ін.), *отдадутъ, отдавъ, поотдававъ, отхожають*, навіть *отъ мене* (при звичайних фонетичних написаннях *одъ васъ, одъ тебе* і под.), *щастливая* (поряд фонетичних написань *своій матери щасливій* та ін.), навіть *питты* (при звичайній українській формі з одним т) тощо. «Младенческіє сны» у Шевченка має характер цитати з улюбленого російського поета.

Але обстоювати закінчення *-ие, -іє* в інших випадках, хоч би й у явних слов'янізмах, добавляючи тут свідоме стилістичне розрізнення — *ие(іє) — иї(ії)*, властиве нібито самому авторові «Кобзаря», на чому наполягають деякі редактори Шевченкових творів, механічно переносячи ці різнобійнні написання з автографів до друкованих видань, немає, гадаємо, підстав. Адже сам Шевченко застосовує російський варіант флексії — *-ые* не тільки і не стільки, власне, у висловах книжного характеру (такі випадки у нього одиничні: *праведные люди, святые* божій миста, *младіє* вдови — тут є хоч якийсь натяк нібито на стильову диференціацію), але нерідко й у щиронародних словосполучках фольклорного типу: *злые люди, дрибніє росы* та ін., а з другого боку — у книжних контекстах уживає не раз народно-український варіант флексії, як то видно й з наведених уже вище прикладів:

«Оживуть степи, озера
И не верстовиї,
А вольниї, широкіи
Скризь шляхи святыи
Простеляця; і не найдуть

Шляхивъ тыхъ владыки...
И пустыню опануютъ
Веселіи села».
(Ісаія, Глава 35, автограф).

А взагалі прикметникових форм на *-ые (-іє)* дуже небагато у Шевченкових автографах проти звичайних в українській мові форм на *-ії (-иї)*, широко знаних з нашого фольклору (порівняйте *вернітєся, літа молодії, роззяли злії люди* та ін.); приблизне кількісне співвідношення їх в автографах — 1 : 3. З усього цього можемо зробити висновок про недоцільність захращування тексту друкованих видань «Кобзаря» непотрібними, суто графічними (для нашого автора), в цілому беручи, дублетами, які, не вносячи, власне, нічого цінного у плані стилістичному, тільки обтяжують граматику і правопис деяких нових видань Шевченкових поезій, що рясніють цими *-ие, -іє* на тлі нормативних і загальноприйнятих у нас форм з *-ії*. Адже ці останні є типові й для Т. Шевченка, на якого вирішальний щодо цього вплив мала українська народна пісня.

Форми прикметників на *-ие* характерні для ряду північних говорів української мови, але аналіз усього належного сюди матеріалу в автографах Шевченкових творів не дає хоч трохи певних підстав твердити, що форми ці у «Кобзарі» завдячують свою появу прямим або навіть посереднім впливам північноукраїнського наріччя. У рідній Шевченкові говірці кол. Кирилівки та околицьніх сіл їх немає (мабуть, не було і за Шевченка). Є в мові поетичних творів, листів великого Кобзаря деякі і н ш і (нечисленні) вияви північнодіалектних елементів, зокрема і поодинокі прослідки північноукраїнської системи рефлексії *ѣ* (*сем'я*, поряд *сім'я, крепка...*), рефлексії колишнього *о* довгого (*реготъ, яворъ, одъ тебе, одпочить* при багатогордішій в и д ъ та ін.), *є* довгого (*камень, корень*, можливо теж *межъ вербами, межъ стины* тощо), але в усіх цих випадках ми маємо діло з дуже давніми включеннями до типових південних говірок Шевченківського краю, що свідчать за якесь, доволі обмежене в цілому, проникнення у ці говірки поліських елементів. Ці північні елементи, за винятком хіба що *од*, не характерні для с и с т е м и даних говірок, як і Шев-

ченкової мови. У масових виданнях «Кобзаря» ми не відбивали б і цих спорадичних північного типу форм (*сем'я, регот, явор, корень, камень, меж...*), що з них деякі мають у поетових автографах і загальноновживані тепер у нас варіанти, наприклад, *сім'я*.

У багатьох випадках графічна система Т. Шевченка підкреслено фонетична в своїх настановах і цим принципово відрізняється від тих засад, що лягли у певних випадках в основу нашого сучасного правопису, що не завжди фіксує живу вимову, а тримається в ряді випадків написань, ближчих до етимології. Це стосується і вокалізму, і консонантизму. Так, наприклад, Т. Шевченко досить послідовно позначає асимілятивно-дисимілятивні зміни, що відбуваються у живій мові в групах приголосних: пом'якшення приголосних перед м'якими приголосними (*безталаньня, весилья, знат'тя...*), злиття *т'с'* у африкату *ц'* (*гойдаюця*), хоча не вказує на довготу *її*, уподібнення *ш* до наступного *с'* (*радишся* → *ра́дисся, ра́дися*), часткову асиміляцію у групі *гд'*, де *г*, пом'якшуючись перед палатальним *д*, набуває у вимові звучання, близького до *й* (*тогд'і* → *тог'д'і* → *тойді*), дисиміляцію *р—л* сусідніх складів (*пішла луна* → *пішла руна*) та ін. В усіх майже випадках редактори видань Шевченкових творів, здійснюваних тепер, керуються нашою сучасною орфографією і послідовно Шевченкові фонетичні написання цього типу замінюють, цілком слушно, на етимологічні. Виняток чомусь роблять деякі редактори для слів *луна* й *тогді*, повторюючи, слідом за автографами, написання, які відбивають асимілятивно-дисимілятивні зміни у вимові: «*Пішла руна* гаєм»..., «*Оттойді* я і Дніпро і гори — все покину...».

Гадаємо, що цих винятків робити не слід, бо вони гостро різняться з нашою графічною системою і тільки утруднюють читачів. Адже нікому й на думку не спадає копіювати в новітніх виданнях написання *ра́дисся, гойдаюця, остат'ній*, звичайні у Шевченкових автографах, хоч вони й точніше відбивають його вимову. Для чого ж порушувати принцип, що лежить в основі нашого письма, у цих двох випадках (*тойді, руна*)? Цього, у всякому разі, не треба робити в масових виданнях «Кобзаря».

ДІЄПРИКМЕТНИКОВІ ФОРМИ НА **-ЛИЙ** У ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА

Л. О. Полякова

Геніальний український поет Тарас Шевченко стоїть на грані двох епох історичного розвитку нашої мови. Своєю творчістю він завершує період інтенсивного формування української літератури і української літературної мови на суто народній основі і починає новий етап — добу дальшого посиленого розвитку української літературної мови. Поет накреслив шляхи збагачування рідної мови новими засобами словотворення, серед яких неабияке місце посідають і форми на **-лий**. Для конкретного підтвердження цієї загальновідомої думки ми коротко спинимось на характерних особливостях даних форм (граматичних категоріях, семантиці, синтаксичних функціях) у поетичних творах Т. Шевченка, вміщених у «Кобзарі»¹.

Дієприкметникові форми на **-лий** не були новими ні за часів Шевченка, ні в попередній період — за доби становлення та формування української літературної мови, ані в уснопоетичній народній мові.

В новій українській літературній мові дошевченківського періоду форми на **-лий**, як і на **-ший**, використовувались нечасто. Подекуди цих форм уникали, не помічаючи в них багатющого джерела засобів вираження станових відтінків, що в той час у братній російській мові передавалися формами на **-ший(-вший)**, а в західнослов'янських мовах — польській і чеській — формами **-ly(-lý)**. Очевидно, боячись русифікації, автори не вживали форм на **-ший**, а з другого боку, уникаючи колонізації, «не помічали» форм на **-лий**, що здавна були властиві українській літературній мові, маючи своє міцне коріння в народно-говірній мові. Такий був стан старих, але маловживаних форм у новій українській літературі на час появи в ній Т. Шевченка.

Як же представлені ці форми у творах великого Кобзаря? У поезіях Т. Шевченка зустрічаємо дієприкметникові форми на **-лий** (21) і на **-ший** (2 форми). Частина з них зберегла дієприкметникове значення, а інші, втративши з тієї чи іншої причини дієслівні ознаки, перейшли до прикметників. Слід зауважити, що в сучасній літературній мові майже всі форми на **-лий**, наявні у творах поета, зад'єктивізувалися. Зазначені форми утворено від префіксних (21) і безпрефіксних (2) інфінітивних неперехідних (17) і перехідних (6) дієслів доконаного (21) й недоконаного (2) виду за допомогою суфікса **-л-** (і тільки двічі **-вш-**), що додавався до основи на голосний (*помарнілий*) і до основи на приголосний (*пониклий*).

Як бачимо, поет надає перевагу формам на **-лий**, що певною мірою були властиві народнописенній мові українського народу. Він добре розумів, що в українській мові форми на **-лий**, які відповідали російським

¹ Далі аналізуватимемо приклади з книги: Т. Г. Шевченко. Кобзар. Держлітвидав УРСР, К., 1963.

формам на *-ший*, можна було творити далеко не від усіх дієслів, а від певної семантичної групи їх, що мали тільки неперехідну основу. Але коли була в тому крайня потреба, він не боявся творити і від перехідних, тільки вже за допомогою суфікса *-вш-*, а не *-л-*. Напр.: «А ти, о господи єдиний, Скуєш лукавії уста, Язык отой велеречивий, *Мовлявший*: — Ми не суета!» (596).

Дієприкметникова форма *мовлявший* утворена від перехідного дієслова «мовляти» і зберігає значення перехідності. Правда, в Шевченкових творах інколи від перехідних дієслів утворюється і форма на *-лий*, наприклад, *запеклий* (18) — від *запекти(ся)* або *захилий* (405) — від *захилити(ся)*. Проте ці форми вже на той час утратили значення перехідності разом з іншими дієслівними ознаками (стану, часу, виду) і сприймалися як прикметники.

Що ж до семантики цієї обмеженої групи дієслів, від яких поет творив дієприкметникові форми на *-лий*, то можна сказати, що це була група, яка за своєю семантикою щільно прилягала до категорії прикметників (пор.: *жовкнути* — *пожовклий* — *жовтий*, *засохнути* — *засохлий* — *сухий*), але відрізняється від них тільки тим, що в більшій чи меншій мірі вказує не на сталу, а на змінну (процесуальну) ознаку. А коли зважити на те, що і в реченні вони виконують в основному означальні функції, як прикметник, то стане зрозуміло, чому і в сучасній українській літературній мові ці форми порівняно нечисленні і весь час поповнюють категорію прикметників. У творах Шевченка ці форми в основному функціонують ще як дієприкметникові, в яких уже почався процес слаблення дієслівних ознак (що й без того не були сильні) і посилювання коштом їх якісних ознак.

Від повної ад'єктивації їх утримує доконаний вид, бо вказує на існування внутрішніх меж, на обмеженість дійової ознаки у просторі й часі. Коли ж форма на *-лий* була утворена від дієслова недоконаного виду, то вона вже й тоді, вказуючи на тривалу ознаку, не обмежену в часі, сприймалася як прикметник. Порівняймо, наприклад, форму *горілою* в реченні: «Хоч в середині обилить *Горілою* хату» (220), де вона виступає як прикметник, і *погорілу* в реченні: «Боюся ще *погорілу* Пустку руйнувати!» (220), де дієприкметникова форма не втратила зв'язків з дієсловом (тобто як прикметник ще не сприймається). Таке явище можна пояснити тим, що дієприкметникові форми на *-лий* недоконаного виду вказують на дійову ознаку завдяки своїй широкій темі безвідносно до часу (пустка, наприклад, *горілою* була, є і, можливо, буде). Це ріднить їх з активними дієприкметниками теперішнього часу, що теж указують на тривалу дію, безвідносно до часу (напр., *ревучий*).

Отже, вид і семантика дієприкметникових форм на *-лий* сприяють послабленню категорії часу, яка й без того була виражена тільки формально (формою на суфікс *-л-*). Тому такі форми швидше втрачають категорію часу, ніж дієприкметники доконаного виду. Категорія перехідності швидко втрачається тому, що дієприкметник був утворений від неперехідної основи (*гори-ти*). А постійна означальна функція прискорює процес утрати дієслівності у таких формах і цим самим сприяє переходові їх до прикметників.

Таким чином, на перехід форм на *-лий* до категорії прикметника впливали такі лексико-граматичні чинники, як недоконаний вид, семантика, синтаксична функція — означення, тобто ті ж самі фактори, що сприяли ад'єктивації і активних дієприкметників теперішнього часу на *-чий*, *-щий*. Під впливом цих же чинників у більшій чи меншій мірі ад'єктивізувалися і дієприкметники на *-лий* доконаного виду, але значно повільніше. Деякі

з них уже й тоді сприймалися як прикметники, хоча процес переходу до нової категорії не був завершений остаточно, бо та ж сама форма, вказуючи найчастіше на якісну ознаку, інколи могла передавати і дієслівну ознаку. Напр.:

«Запеклую душу злодія не спинить,
Тільки стратить голос, добру не навчить» (18),

де форма *запеклую* — прикметник.

«Огонь запеклих не пече» (183).

Тут слово *запеклих* ще сприймається не як прикметник, а як дієслівна форма, хоч вона вже, правда, і втратила категорію стану, бо зміст її легше передавати пасивною формою — *запечених, загартованих* тощо. У сучасній українській мові ця форма сприймається як прикметник (пор.: «запеклий ворог»), що свідчить про остаточне завершення процесу ад'єктивації цієї форми. До такого типу форм, які в той час остаточно, мабуть, ще не перейшли в категорію прикметників, належить і слово *підпилий* у реченнях: згаданому вище (213) та

«Почтар, нівроку, був підпилий,
Одав сенатові приказ...» (524).

Ця форма не має значення перехідності, але інші дієслівні ознаки (виду, часу, стану), хоч і блідо, їй властиві. Це говорить про те, що повного лексичного і граматичного переродження ще немає, і дієприкметникова форма вказує на процесуальну, а не на сталу якісну ознаку.

З усіх дієприкметникових форм на *-лий (-ший)* доконаного виду, вжитих у творах Т. Шевченка, тільки форма *захилім* зад'єктивізувалася цілком і вже тоді сприймалася як прикметник. Напр.:

«Та дикий інколи кайзак
Тихенько виїде на гору
На тім *захилім* верблюді» (405).

Певне місце в остаточній ад'єктивації цієї форми займав і формальний фактор, а саме: префікс за з дієсловом *хилити* в сучасній мові, як і в літературній мові XIX ст., практично майже не вживається. Тому ця форма втратила співвідносність з дієсловом, від якого вона була утворена, і остаточно перейшла до системи прикметника. Усі ж інші форми на *-лий (-вший)*, хоч в якій би синтаксичній функції вони вживалися (означення, підмета чи додатка), у мові поетичних творів Т. Шевченка виступають ще як дієприкметники, зберігаючи більшою чи меншою мірою дієслівні категорії виду, часу, значення перехідності тощо.

Слід зазначити, що категорія часу в дієприкметниках на *-лий(-ший)*, так само як у дієприкметниках на *-чий(-ший)*, у порівнянні з цією категорією в дієсловах дещо видозмінена. Як і в дієприкметниках на *-чий(-ший)*, у формах на *-лий(-ший)* вона вказує на співвідносність не тільки з моментом мовлення (як у дієсловах), а й з дією присудка. Ця подвійна співвідносність може мати різний характер залежно від лексико-граматичного значення теми дієприкметника і дієслова присудка, а саме:

1. Коли присудок виражений особовою формою дієслова в теперішньому часі (тобто дія відбувається в момент мовлення про неї), дієприкметник доконаного виду вказує на дійову ознаку, що передую дії присудка (отже, і моменту мовлення). Напр.: «...а онде під тином *опухла* дитина голоднее *мре*» (215).

Але тема дієприкметника вказує на те, що результат дії триває і в момент, коли відбувається дія присудка (отже, і в момент мовлення про неї). З такими ж значеннями виступають дієприкметникові форми і в наступних прикладах: «...Шелестить *пожовкле* листя...» (256, 322), «...не говорить, мовчить і гнеться, мов жива, в степу *пожовкла* трава» (400), «Боюся ще *погорілу* пустку руйнувати» (231).

Коли ж дієприкметникова форма має при собі заперечну частку *не*, тоді вона може означати дійову ознаку, що завершиться після дії присудка (отже, і після моменту мовлення). Наприклад: «І, мов у полі, сніг заносить *Не охолонувший* ще труп» (471), тобто труп уже заносить снігом, хоч він ще не охолонув.

2. Коли присудок виражений особовою формою дієслова минулого часу і має доконаний вид, тоді дієприкметникова форма на -лий вказує на дійову ознаку, результат якої з'явився до того моменту, коли завершилася дія присудка. Наприклад: «І листя *пожовкле* вітри рознесли» (66). Але супроти моменту мовлення форма *пожовкле* вказує на передминулий час (плюсквамперфект), бо результат дійової ознаки, з'явившись до моменту завершення дії присудка, зникає разом із завершенням дії присудка до моменту мовлення (тобто спочатку листя пожовкло, потім його рознесли вітри, а ще пізніше про цей факт згадали або говорили). Але іноді важко встановити, що чому передує — дія, виражена дієприкметником, передує дії присудка, чи дія присудка передує дії, вираженій дієприкметником. Наприклад: «Кругом тебе простяглася Трупом бездиханним *Помарніла* пустиня» (514). Перше значення дієприкметникової форми може бути таким же, як і в попередньому прикладі (плюсквамперфект). Проте може бути й інше значення: дійова ознака дієприкметника виникла після завершення дії присудка, але до моменту мовлення (тобто пустеля спочатку простяглася, а потім помарніла).

Коли ж присудок виражений особовою формою дієслова минулого часу тільки недоконаного виду, тоді дієприкметник указує на дійову ознаку, результат якої з'явився до того відтинка часу, коли відбувалася дія, виражена дієсловом присудка, і триває паралельно з ним протягом цього часу.

«Огнем невидимим пекли
Замерзлі душі» (434),

тобто душі замерзли раніше, ніж почали пекти слова, але коли слова пекли, душі лишалися замерзлими. На певному відрізку часу їх дії збігаються.

3. Коли присудок виражений особовою формою дієслова в майбутньому часі і має доконаний вид (з недоконаним прикладів немає), тоді дієприкметник на -лий (-ший) указує на дійову ознаку, результат якої вже існував не тільки до моменту дії присудка, а й до моменту мовлення (хоч дія присудка відбудеться після моменту мовлення). Напр.:

«... І омию
На княжому дебелим тілі
Засохлу кров його...» (655).

4. Коли присудок виражений дієсловом в інфінітивній формі (в інфінітивних безособових реченнях) із заперечною часткою *не* (напр., *немає*), тоді дієприкметникова форма вказує на дійову ознаку, яка завершилась до моменту мовлення безвідносно до дії присудка. Напр.:

«Запеклюю душу злодія не спинить,
Тільки стратить голос, добру не навчить» (18).

Отже, категорія часу в розглянутих формах на **-лий (-ший)** меншою мірою відрізняється від цієї категорії у дієсловах, ніж у формах на **-чий (-ший)**. Усі дієприкметникові форми на **-лий (-ший)** у Шевченковій поезії вказують на дійову ознаку, результат якої з'явився до моменту мовлення (як і в дієсловах) незалежно від виду і часу дії присудка. Але у зв'язку з тим, що дієприкметникова форма ще співвідносна в реченні і з дією присудка, вона може мати супроти моменту мовлення значення не тільки минулого, а й передминулого часу.

Крім того, форми на **-лий (-ший)** можуть вказувати і на те, що дійова ознака дієприкметника завершиться тільки після дії присудка («...заносить не охолонувший ще труп»), або що результат дійової ознаки триває паралельно з дією присудка (коли присудок стоїть у теперішньому часі). І тільки тоді, коли присудок виражений інфінітивом, дійова ознака, виражена дієприкметником, співвідносна тільки з моментом мовлення (як і в дієсловах) безвідносно до дії присудка.

Як показують попередні приклади, з категорією часу тісно пов'язана і взаємодіє категорія виду. Вид дієприкметника залежить від виду дієслова, від якого утворений дієприкметник. У Шевченкових творах усі дієприкметники на **-лий (-ший)**, крім одного (*мовлящий*), є доконаного виду, тобто вказують на результативність, завершеність дії (у позитивному або негативному плані) до моменту мовлення. Доконаний вид дієприкметникових основ твориться за допомогою префіксів, найпродуктивнішим з яких є префікс **по-**: *погорілу* (220), *пожовкле* (322, 440, 256, 66), *помарнілім* (654, 514), *поникле* (329). Префікс **о-**: *опухла* (215), *остиглого* (465), *не охолонувший* (471). Рідше вживається префікс **за-**: *замерзлі* (434), *засохлу* (655), *захилий* (прикметник) (405). І лише по одному разу зустрічаються префікси **зо-** (*зомліую*, 86) і **в-** (*вмерлі*, 219).

Дієприкметник недоконаного виду утворений від основи дієслова, в якому вид розрізняється за допомогою суфіксального голосного (*мовити — мовляти — мовлящий*). Ця форма вказує на повторюваність дії і за змістом відповідає російській формі «говаривавший», якої немає в українській літературній мові.

Але дієприкметники доконаного виду завдяки широкому лексичному значенню своєї теми (яка вказує на стан, а не на фізичну дію, напр., *пожовклий, погорілий, пониклий*), як правило, виходять за межі внутрішніх рамок. Це особливо позначається на їх стосунках з дією присудка, бо результат дійової ознаки, вираженої дієприкметником, здебільшого наявний у момент дії присудка, одночасний з ним, хоч з'явився перед дією присудка. Наприклад:

«А цвіт королевий
Схилив свою головоньку
Червоно-рожеву
На білее пониклее
Личенько Лілеї» (329).

Факт одночасності, паралельної тривалості двох дійових ознак, як уже говорилося, приводить до послаблення, а інколи навіть до повної втрати основних граматичних ознак дієслова (виду, часу) в дієприкметниках на **-лий (-ший)**, тобто створює сприятливі умови для ад'єктивації цих форм. Отже, і категорія виду (як і категорія часу) в наявних дієприкметникових формах на **-лий (-ший)**, перейшовши від дієслів, дещо ускладнюється, набуває нових відтінків завдяки лексичному значенню дієприкметників і співвідносності з дієсловом присудка.

Значення перехідності має тільки один дієприкметник на -ший (мовлявший). Усі ж інші форми утворені лише від неперехідних дієслів, як і в сучасній українській літературній мові. А синтаксичні функції цих форм трохи ширші за функції форм на -чий (-щий), хоч кількість їх від цього не збільшується. У реченні вони найчастіше виконують роль препозитивного і постпозитивного означення, додатка, підмета і зрідка іменної частини складеного присудка, чого не зустрічаємо у формах на -чий (-щий). У ролі препозитивних і постпозитивних означень виступають, як правило, поодинокі дієприкметникові форми на -лий, напр., у препозиції: «*погоріла пустка*» (231), «*пожовкла трава*» (440) «*засохла кров*»; у постпозиції: «*тіло помарніле*» (654), «*листя пожовкле*» (66). За літературну норму Шевченко вважав препозитивні означення, хоч інколи вживав і постпозитивних. Переносячи означення у постпозицію, поет звертає увагу читачів на дійову ознаку, виражену дієприкметником. Тільки форми на -ший зустрічаються в означальних зворотах: у препозиції — «*не охолонувший ще труп*» (471); у постпозиції — «*язык... мовлявший: — Ми не суєта*» (596) — відокремлений зворот.

Інколи дієприкметникові форми на -лий вживаються субстантивно, тобто виступають у реченні в ролі підмета або додатка. Напр.:

«Сам позаду бере *зомлілую*» (86) — додаток.

«Огонь *запеклих* не пече» (183) — додаток.

І тільки в одному випадку дієприкметник на -лий виступає в ролі іменної частини складеного присудка:

«Почтар, нівроку, був *підпилий*,
Оддав сенатові приказ...» (524).

Форма на -чий (-щий) з такою функцією у творах поета не вживається.

Із спеціальним стилістичним навантаженням зустрічається лише одна форма на -вш(ий) у вірші «Подражаніє II псалму», стилізованому під релігійний твір:

«А ти, о господи єдиний,
Скуєш лукавії уста,
Язык отой велеречивий,
Мовлявший: — Ми не суєта!» (596).

Т. Г. Шевченко, використовуючи форму на -вш(ий), якими багата була мова церкви, перетворює її із засобу прославлення в новий дійовий і влучний засіб іронії та сарказму, поставивши цю високу форму поряд з такими словесними парами викривального змісту, як «*лукавії уста*», «*язык велеречивий*». Усі ж інші форми сприймаються як звичайні атрибути, що вказують на ознаку в розвитку, в русі і зустрічаються в народнопісенній творчості.

Таким чином, Т. Шевченко, за всіма даними, вважав дієприкметникову форму на -лий прогресивною лексико-граматичною категорією. Він сміливо використовував її на основі народнорозмовної практики, добираючи з багатющого арсеналу старої книжної і народнопісенної мови слова, близькі і зрозумілі народам, і замінюючи, де можна, нею форму на -ший (-вший). Так у кількісно невеликій групі форм на -лий визначено напрям розвитку цієї категорії в українській літературній мові, створеній на народній основі. У творах учнів і послідовників Т. Шевченка ми бачимо збільшення цих форм у накресленому ним плані (див., напр., у творах Марка Вовчка та ін.). Ця граматична категорія набуває дальшого розвитку і в творах митців українського слова наступних поколінь, особливо за радянської доби.

МОВНІ ЗАСОБИ КОМІЧНОГО У ПОВІСТІ Т. ШЕВЧЕНКА
«ПРОГУЛКА С УДОВОЛЬСТВИЕМ И НЕ БЕЗ МОРАЛИ»

Г. І. Шкляревський

«Прогулка с удовольствием и не без морали» не належить до найкращих Шевченкових творів. Але й вона свідчить за тісний і живий зв'язок письменника з передовою російською літературою свого часу, її ідеями, ідеалами і навіть з її стилістичними особливостями.

Акад. О. І. Білецький цілком справедливо стверджує, що тема «Прогулки...» була актуальною для російської літератури 30—40-років XIX ст.

Доля інтелігента-кріпака глибоко хвилювала передових людей епохи. «Дмитрий Калинин» В. Белінського, «Именины» Н. Павлова, «Кто виноват?» О. Герцена — ось деякі з творів, присвячених цьому наболілому питанню часу.

Розв'язується це питання також в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, в «Записках молодого человека» О. Герцена та в багатьох інших, менш відомих творах.

Шевченкові посмішки крізь сльози, де в чім споріднені з гоголівським сміхом, близькі своєю цілеспрямованістю і завданням до кращих творів «натуральної школи», а майстерність письменника у створенні виразної мови і мовних портретів персонажів висуває досліджувану повість у перший ряд подібних творів того періоду.

Гіркий сміх Шевченка — не тільки плід індивідуальності письменника, його ставлення до зображуваного, а й одночасно відбиття характерної національної риси українського народу, який не сумує у найскрутнішому становищі, а жартом підбадьорює себе в трагічні хвилини. Невипадково Т. Шевченко писав: «Земляки мои, в том числе и я, самую серьезную материю не могут не проникать хоть слегка, хоть едва заметной шуточкой. Земляк мой (разумеется, невольно) в потрясающий финал «Гамлета» всучит такое слово, что сквозь слёзы улыбнешься».

Шевченка-сатирика з повною підставою можна порівняти з видатними майстрами літератури такого типу. Автор «Кавказу», «Сну», «І мертвим, і живим...» та інших безсмертних поем і віршів створив в українській літературі такі зразки високохудожньої сатири, що жоден із сучасних письменників не може не вчитись у Шевченка-сатирика. Письменник, який чудово знав українську народну творчість, твори своїх попередників, кращі зразки братньої російської літератури, сміливо й ефективно використовував мовні засоби комічного, різноманітні прийоми смішного в оформленні образів своїх у першу чергу поетичних творів. Відбиття їх знаходимо й у незакінченій «Прогулке...», де письменник за допомогою експресивних мовних засобів комічного створює іронічно-жартівливий тон розповіді Дармограя, змальовує виразні образи дійових осіб повісті.

Міцний зв'язок «Прогулки...» з творами представників «натуральної школи» виявляється і в лінгвостилістичних особливостях повісті, зокрема у тих різноманітних мовних засобах комічного, що їх широко й майстерно

використав Т. Шевченко. Безсумнівно, творчість М. Гоголя мала вплив на вказаний твір Т. Шевченка, але найхарактерніші особливості Гоголевого ставлення до мови і сміливе використовувannya ним численних лексичних та фразеологічних засобів з метою створити комічний ефект було показовим ще для О. Пушкіна і стало згодом одним з постулатів «натуральної школи».

Не слід також забувати про те, що й українська усна народна творчість, і попередники великого поета (особливо І. Котляревський) на матеріалі рідної Т. Шевченкові української мови дали зразки вдалого, влучного використання мовних багатств з метою створення комічного.

Близькість і спорідненість української і російської мов зумовили також спільність мовних засобів комічного і полегшили для багатьох українських письменників справу збагачення стилістики мови української художньої літератури.

У прозових і поетичних творах Т. Шевченка, написаних українською і російською мовами, можна зустріти найрізноманітніші засоби створення комічного. Важко встановити для кожного конкретного випадку, що з мовних засобів комічного взято Кобзарем з братньої російської літератури, а що він розвинув, спираючись на досягнення народної творчості й на українських письменників минулого. Наявність цієї стильової єдності у вузькій галузі мовного комічного ще раз підкреслює єдність російської і української мов.

Серед мовних засобів комічного, дуже поширених у російській літературі, одне з перших місць посідає так зване іронічне тлумачення, підстановка як синонімічного поняття явища абсолютно неоднорідного, яке в іронічному плані передає особливості того чи іншого персонажа або явища, зображуваного письменником.

Цей засіб дуже часто використовував О. С. Пушкін. Ось, наприклад, фрагмент з його іронічної характеристики Євгенія Онегіна:

«Зато читал Адама Смита,
И был глубокий эконо́м».

Або іронічні розшифрування з «Капітанської дочки»: «Я был занят делом», — говорить Гриньов. І далі з'ясовується, що це за «діло» — приладнання личаного хвоста до мису Доброї Надії, тобто виготовлення змія з географічної карти.

До цього засобу часто звертається Шевченків Дармограй. Так, даючи характеристику своїм лінивим знайомим і друзям, він зазначає: «Долго я перебирал в памяти своей моих добрых приятелей, укывшихся в тени уединения, т. е. посвятивших себя совершенному бездействию»¹. Легка іронія тут досягається зниженням сентиментального фразеологічного штампу «тень уединения», що одразу ж настроює читача на певне ставлення до родичів того, хто розповідає.

За цим же принципом побудовано розшифрування за допомогою підстановки синоніма із знижено-іронічною експресією: «Лежал он (відставний гусар — родич розповідача. — Г. III.) или, как бы выразиться иначе, прозябал он в самом живописном уединенном уголке Киевской губернии».

Серед традиційних у ХІХ ст. засобів досягнення комічного ефекту належне місце посідають перифрази. Так, Пушкін в «Истории села Горюхина» іронічно розповідає: «Приезжий... повелительным голосом потребовал старосту Трифона. Сей сановник находился в увеселительном здании,

¹ Тарас Шевченко. Повна збірка творів у трьох томах, т. II, Держлітвидав., К., 1949, стор. 495. Далі цитуємо за цим виданням.

откуда двое старшин почтительно вывели его под руки» (т. 6, стор. 192). Перифрастичний вираз «увеселительное здание» — трактир у цьому контексті вжито дуже доцільно, що й створює потрібний сатиричний ефект.

Шевченків Дармограй, роздумуючи над можливим початком роману в гусарському дусі з проїжджою красунею, гадає над тим, чи вдасться підглядати за нею: «...на досуге занялся бы обсервациею в замочную скважину» (496).

Глибокодумні розсуди Дармограя про різні сторони шлюбу закінчуються також сентенцією: «По-моему, лучше доживать свой век старым холостяком, нежели окружить себя чужими розовыми крошками, а свою лысую почтенную голову украсить украшением, не внушающим ни малейшего почтения» (542).

Перифрастичні конструкції з яскравою сатиричною спрямованістю характерні і для Шевченка-поета. Наприклад, у поемі «Юродивий»: «Ведеш мене з тюрми, з неволі якраз на смітничок Миколи» («смітничок Миколи» — Петербург).

Однією з найхарактерніших рис мови нової російської літератури і стилю натуральної школи було широке й вільне проникання до мови письменника з різними цільовими настановами розмовно-просторічної стихії. Розмовно-просторічні, фамільярні форми як засіб комічного широко використовувалися ще в російській літературі XVIII ст. і в «Енеїді» І. Котляревського. Але в допущкінський і в дошевченківський період (за незначним винятком) вони вносилися непродумано, часом грубо контрастуючи з загальним тоном розповіді. В такому випадку говориться вже про мовний натуралізм (наприклад, комедій XVIII ст.), а не про тонке, стилістично виправдане використання цього мовного шару.

М. Гоголь одним з перших запроваджує просторічно-розмовні форми як мовні засоби комічного. Письменники натуральної школи продовжують цю традицію автора «Мертвих душ».

Розмовно-просторічні форми виявилися чи не найкращим засобом створення невимушеної, дружньої, невибагливої розповіді Дармограя, який часто жартівливо коментує свої вчинки: «...напаялил я фрак» (548); «Разносился я со своей красавицей-кузиной, как дурень с писаной торбой» (512); «Я ...на другой же день... показал пяты отцу диакону» (515); «чуть-чуть было не втюрился по уши» (509).

Ці ж форми письменник використовує для характеристики інших дійових осіб: колишнього гусара, який звертається до оповідача з такими словами: «Хватили же вы, батюшка, шилом патоки» (522), або родича Дармограя, що як «занесется о литературе, так только слушай» (509).

Відомо, що Шевченко часто і ефективно застосовував просторічні форми, як засіб нищівної сатири. Наприклад, у поемі «Сон» поет говорить про царя:

«Він вилупив баньки з лоба —
І все затрусилось» (272).

«Вірсавія купалася...
І царя свого святого
У дурні пошила» (395).

У даному разі Шевченко, як і всі інші прогресивні, демократично настроєні письменники того часу, прагне народну оцінку фактів дійсності висловити народною ж мовою, соковитим, виразним просторіччям.

Традиційним для російської літератури засобом створення комічного ефекту є зіткнення різностильової лексики, особливо «високої», книжної і зниженої розмовної, побутової. Прикладом специфічної модифікації

цього прийому може бути сполучення в одному реченні слів, зв'язаних з античною міфологією і прозаїчною побутовою лексикою. Відбувається своєрідне «приземлення» високих класичних зразків, а подекуди засіб цей виступає словесною формою травестії.

Відповідні приклади у великій кількості знаходимо в «Енеїді» Н. Осипова:

«К Эолу, старому детине,
Пришла Юнона на поклон» (273).
«Твоя супружница Юнона...» (278).
«Старик Зевес, оскалья зубы»... (279).

Не був чужим цей засіб і І. Котляревському: «пан Еней» (IV. 15); «пущьверінок Купідон» (I, 62); «Еней-неборак» (IV, 133).

У віршах О. С. Пушкіна також зустрічаються і «...сельские циклопы», і «деревенские Приамы», і «московские франты и цирцеи».. Таких прикладів можна навести багато.

У повісті Дармограй з посмішкою розповідає про відвідини трактиру, про його хазяїв, знайомить читачів з власником цього придорожного «закладу» — хитрим і заповзятливим фактором — «рыжим Меркурием» (500) та його гарненькою дочкою — «запачканной Гебой» (500). Перифрастично повідомляючи про солодкий сон після ситної вечері, автор говорить: «Морфей-приятель задернул занавес, и едва зримаая и великолепная декорация скрылась от моих очей» (504).

Лексична різностильність як засіб створення комічного ефекту — одна з найхарактерніших рис стилю і Шевченка-поета. Наприклад, поема «Царі» починається таким рядком:

Старенька сестро Аполлона (394).

На контрастуванні книжно-біблійних і побутових, розмовних лексем побудована мовна виразність вірша «Н. Т.»:

«Великомученице кумо!
Дурна еси та нерозумна!
Прокинься, кумо, пробудись,
Та кругом себе подивись.
Начхай на ту дівочу славу,
Та щирим сердцем, нелукаво,
Хоч раз, сердего, соблуди!» (597).

Лексичний контраст високих церковнослов'янizmів і низьких просто-річних форм стає у пригоді Шевченкові при творенні гнівнo-сатиричних образів поем «Сон», «І мертвим, і живим...».

Однак книжні форми бувають корисними для сатириків і поза контрастующим контекстом. Традиційно високі фразеологізми, потрапляючи до стилістично-нейтрального оточення, включаються в опис буденних подій і вчинків, звучать комічно. Так, розповідаючи про свій солодкий сон і сон свого слуги Трохима, Дармограй використовує книжні фразеологізми сентиментального і урочистого церковно-біблійного стилю: «...он (Трохим. — Г. Ш.)... заснул с куском в руке сном свежей юности и непорочности. Немного погодя и аз многогрешный последовал его мудрому примеру» (514).

Комічного ефекту можна досягти і шляхом перекручення загальновідомого фразеологізму. Наприклад, слуга Дармограя Трохим з серйозним виглядом повідомляє хазяїна: «Просто содом и гомор в селе».

Оформлення думки словами, взятими з іншого смислового і тематичного прошарку, може бути виразним засобом створення комічного враження. Ось чому різні терміни і професіоналізми досить-таки рано висту-

пають мовними засобами комічного. Ще Цифіркин в «Недоросле» Фонвізіна потішав глядачів такими репліками: «Нам куда поход, ваше благородие?» або: «Я сам видел здесь беглый огонь в сутки сряду часа по три».

Військова фразеологія у комічному побутовому плані вміло й доцільно застосована Шевченком у сцені суперечки оповідача з розлюченим колишнім гусаром про можливість скасування еполетів: «А я, как блокированная от всех споров крепость..., сдался на капитуляцию» (523).

Одним з найулюбленіших мовних засобів письменників-сатириків і гумористів є неологізми, часто «ковані» слова (термін беремо із праці Л. А. Булаховського), що складаються з двох основ. Цим виразовим прийомом користувався і Т. Шевченко. Так, говорячи про своє ставлення до кухні, Дармограй іронічно зауважує: «Я поохладил свою глубоко-робкуую любовь двухлетним несвиданием...» (509).

Подібні ж нові (складні) слова зустрічаємо і в поетичних творах. Наприклад, у поемі «Царі» Шевченко саркастично пропонує Музі:

«Возвисили б свій божий глас
До оди пишно-чепурної... (394).

Серед синтаксичних засобів оформлення комічних ситуацій значне місце посідають у післяпушкінський період «відкриті приєднувальні конструкції» (термін акад. В. В. Виноградова), коли синтаксична однорідність вступає у комічну суперечність, у контрастування з логічною і семантичною різноплановістю слів. Так, О. С. Пушкін у повісті «Метель» писав про полковника Бурміна: «...с Георгием в петлице и с интересною бледностью»; М. В. Гоголь в «Невском проспекте» жартівливо змальовує вранішній Петербург, який «наполнен старухами в изодранных платьях и салопях, совершающими свои наезды на церкви и на сострадательных прохожих» (т. 3, стор. 8).

Використовує цей прийом і Шевченко. Так, повідомляючи читачів про своє враження від прочитаного в «Моральном сборнике» оповідання про благородний учинок матроса, Дармограй іронічно зазначає: «...сначала матрос не давал мне покоя, а потом блохи» (504). Або про обід у кухні: «Лакеи не дали мне кончить моих размышлений и фаршированного приятеля (холодного поросяти.— Г. Ш.)» (537).

* * *

Спостереження над мовними засобами комічного у повісті Т. Г. Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали» можуть стати ще одним підтвердженням того, що великий Кобзар, пишучи прозаїчні твори російською мовою, у своїй мовній практиці найтісніше був зв'язаний не тільки з кращими мовними традиціями передової російської літератури (О. Пушкін, М. Гоголь), але й з українською народною творчістю і попередньою писемною культурою українського художнього слова (наприклад, з І. Котляревським.)

Аналогічність розвитку і самого характеру мовних засобів комічного у братніх (російській та українській) мовах полегшували великому письменникові, з одного боку, знайти вірний шлях до створення високохудожніх прозаїчних творів російською мовою, з другого — допомагали відшліфувати української мовної «техніки комічного».

ШЕВЧЕНКОВІ ТРАДИЦІЇ У МОВІ ПОЕЗІЙ І. ФРАНКА (НА МАТЕРІАЛІ СИНОНІМІЧНОЇ ГРУПИ СВОБОДА)

П. А. Моргун

...де нема святої волі,
Не буде там добра ніколи.

(Т. Г. Шевченко, «Царі»)

Шевченкові мовні традиції у творах І. Франка виявляються дуже широко і цілеспрямовано. Це виразно позначається на лексиці, фразеології, семантиці, характері соціальної спрямованості змісту. У даній статті основна увага зосереджується на розгляді семантичних функцій слова *воля* як у Шевченковій поезії, так і поезії Франка. Поняття *воля* у більшості творів обох великих майстрів слова становить змістовий центр, є провідним, домінуючим у їх діяльності і боротьбі за здобуття волі безправній людині і, загалом, гнобленим народним масам. Що саме значить поняття *воля* у творах геніального народного поета-революціонера Т. Шевченка — дуже влучно висловив І. Франко, зауваживши: «Десять літ він томився під вагою російської солдатської муштри, а для волі Росії зробив більше, ніж десять переможних армій» (XVII, 7)¹.

У неменших масштабах благородну справу — здобуття волі для поневоленого люду — здійснював і великий продовжувач Шевченкових традицій І. Франко. Якщо Т. Шевченко численні відтінки і навіть різні значення, зв'язані з поняттям *воля*, відображав у контексті за допомогою переважно одного слова *воля* та деяких морфологічних його варіантів (як *воля* — *воленька*, *воля вольная* тощо), значно рідше вдаючись до синоніми *свобода*, то І. Франко за нових умов широко оперує уже групою синонімів — *свобода*, *воля*, *вільність*.

В українській мові слово *свобода* належить до слів переважно літературно-книжного вжитку (зокрема воно не представлене в традиційному фольклорі), з чим зв'язаний, між іншим, властивий йому відтінок урочистості. Разом з тим слово це дуже поширене тепер у науковій та публіцистичній мові як соціально-політичний термін. Особливістю мови І. Франка в порівнянні з загальноукраїнською літературною практикою того часу є ще ширше застосування цього слова в різних жанрах, можливо під впливом російської революційно-демократичної літератури, якою він захоплювався.

У творах Т. Шевченка і І. Франка, особливо на революційні теми, знаходимо багато смислових різниць і відтінків у понятті *свобода*, *воля*. Серед цих синонімів свідомо обираємо за основне слово синонім *свобода*, який хоч і має на українському ґрунті, зокрема у Шевченка, порівняно вужчу сферу вжитку проти слова *воля*, але не обтяжений у такій мірі, як останнє слово, многозначністю (полісемією), а тому чіткіше визначає ха-

¹ Приклади наводяться скрізь за двадцятитомним виданням творів І. Франка. Том позначається римською цифрою, сторінка — арабською.

ракти синонімічної групи. Адже *воля* — не тільки синонім до слова *свобода* в різних його семантичних варіаціях, але також: 1) здатність здійснювати свої бажання, поставлену перед собою мету (наприклад, *сила волі*); 2) свідома прагнення здійснити щось (*воля до перемоги*); 3) побажання, вимога (наприклад, *воля народу — закон*); 4) влада, можливість розпоряджатися (наприклад, *ваша воля*, тобто, робіть, як хочете).

Проте перевага соціального характеру слова *воля* (як і *свобода*) в обох авторів виразно відчутна. Наприклад, у поезії І. Франка:

«І ось я темний у тюрмі ридаю,
І не за тим ридаю, що пропало:
Не за *свободою*, яка ніколи
Свобідна не була; не за тим щастям,
Що лиш у снах являлось та дразнило» (XI, 299).

Тут ідеться, як це добре бачимо з контексту, про «особисту» *свободу*, якої був позбавлений поет-революціонер, посаджений у тюрму. Ця «особиста» *свобода*, як підкреслює сам автор у цитованому творі, в умовах тогочасного гнобительського ладу власне «ніколи свободна не була». Звернімося до аналогічного образу Т. Шевченка:

«В неволі тяжко — хоча й *волі*,
Сказать по правді, не було...»
(«В неволі тяжко...»).

І змістом, і формою обидва образи подібні. І там, і там ідеться про особисту *волю*; характер оцінки цієї обмеженої волі, що втрачена, збігається. У цих образах Франкове слово *свобода* тотожне Шевченковому *воля*.

І. Франко широко вживає синоніма *свобода* саме в соціальному значенні (свобода народу, свобода трудящих):

«Якби могучість, щастя і *свобода*
Відмірялись по мірі крові й сліз,
Пролитих з серця і з очей народу,—
То хто б з тобою супірництво зніс?» (XI, 60).

Слова адресовані до багатостраждального народу України.

Про *свободу* народу й боротьбу за неї говорить Шевченко в творі «Юродивий». Гнівним словом таврує він тут «розпинателів народних», викриваючи всю фальш і лицемірство їх облудних слів про *волю*:

«Не вам, в мережаній ліврєї
Донощики і фарисеї,
За правду пресвятую статъ
І за *свободу*! Розпинать,
А не любитъ, ви вчилися брата»
(«Юродивий»).

Новий відтінок, саме — момент уособлення, персоніфікації тієї ж таки соціальної *свободи* маємо в прикладі з поезії І. Франка:

«І хоч тиран лютує всюди
То час *свободи* вже наспів.
Крізь кров, пожежі, й меч і мечь
Свобода йде і слава, й честь» (XI, 457).

Момент персоніфікації (з переосмисленням культового поняття бога в революційному плані) наявний і в такому тексті:

«Брати слов'яни, бог *свободи*
І вас зове на бій святий.
Вставайте, братнії народи,
Зваліть тирана з висоти!» (XI, 459).

Цей урочистий заклик І. Франка до братів слов'ян — здобувати *свободу* — є ніби продовженням, дальшим ступенем розвитку Шевченкового такого ж урочистого образу, де йдеться про єдність слов'ян і усвідомлення ними *волі*:

«І засвітив, любомудре,
Світоч правди, *волі*...
І слов'ян сім'ю велику
Во тьмі і неволі
Перелічив до одного...

Щоб усі слов'яни стали
Добрими братами
І синами сонця правди»...
(«Єретик»).

Про специфічну «свободу» говорить І. Франко в таких рядках:

«Канчуки вже вийшли з моди в нас,
Бо по милості князів
Конституцію дали нам враз,
Свободу спання і слів» (XIII, 42).

І. Франко іронізує, сатирично висміює тут реакційні кола суспільства, їх мрію про «свободу спання і слів», свободу, що нічого спільного не має з справжньою *свободою* трудящих.

Слово *свобода*, що вживається деспотом-гнобителем, обертається на свою протилежність і служить повним контрастом до справжнього поняття *свобода* в соціальному сенсі, як-от в рядках:

«О, Австріє! Де ти поставиш стопи,
Повзе облуда, здирство, плач народу,
Цвіте бездушність, наче плісень з муру.
Ти тиснеш і кричиш: «Даю *свободу*»!
Дреш шкіру й мовиш: «Двигаю культуру!» (X, 166).

(Порівняймо цитовані вище Шевченкові слова з «Юродивого»).

Якщо в наведеному прикладі слово *свобода* усвідомлюється як фальш, як цинізм гнобителя, то в іншому прикладі *свобода*, якої марно сподіваються трудящі від буржуазного парламенту, сприймається як проста фікція:

«Хто зна французьку соймову палату?..
Європа, здавна гноблена й голодна,
Вся думає, що там варять *свободу*» (XIV, 349).

Як уже згадувалось, слову *свобода* властивий переважно літературно-книжний характер, який у більшій чи меншій мірі відчутний в усіх наведених вище прикладах. Яскраво виявляється цей офіційний книжний характер у слові *свобода*, коли порівняти його з синонімом *воля*, що найбільш поширений у живій мові народу. Наприклад:

«Гріх, кажете? Хто зна! Чи вже настав *свободи*
І *волі* світлий вік? Пізнали правду всі?
Чи пута тьми й неправд стрясли вже всі народи? (XIII, 93).

З цього прикладу помітна, як нам здається, певна різниця у відтінках синонімів *свобода* і *воля*, різниця, що впливає з порівняно обмеженого вживання у народі першого з цих рівнозначних слів і підкреслено народного колориту — другого. Синонім *воля* несе ніби специфічно народне розуміння *свободи*, тобто фактичне відчуття волі і правди народними масами. Українські трудящі маси, що багато віків поневірялися в безправ'ї і гноб-

ленні, завжди мріяли і боролись за *волю*, вкладали саме в це слово глибокий соціальний зміст, вимовляли його урочисто, як найдорожчі святощі, як символ світлого щасливого життя.

Тому, зрозуміло, слово *воля* поширилось у всіх жанрах української мови і, особливо, у фольклорі і побутовій мовній практиці знедоленого люду. Звідси легко уявити, чому так часто вживає цього слова Т. Шевченко, який завжди виходить з народних позицій в оцінці подій і явищ життя. У його поезії воно звучить задушевно ніжно, іноді інтимно, в персоніфікованих метафорах, у морфологічних емоціональних варіантах, у супроводі піднесених оціночних епітетів тощо.

Для ілюстрацій звернімося до його поезій. Глибокий сердечний біль виражає Т. Шевченко до знедоленого хлоп'яти, якому не судилося жити в умовах *волі*, «святої воленьки», що становить найцінніший скарб людини:

«Одно — однісіньке (хлоп'я.— П. М.) під тином
Сидить собі в старій ряднині...
Мені здається, що ніколи
Воно не бачитиме *волі*,
Святої воленьки!»

(«І золотої й дорогої»).

Таке ж відчуття болю викликає і другий образ, де поет розповідає про невинних дітей, які згодом вирости і

«Святу правду на землі
І прорекли, і розп'ялись
За воленьку, святу волю!»

(«Марія»).

У наведених прикладах слово *воля*, забарвлене своєрідними емоціональними повторами, ніби живцем узятими з уст народу, сприймається з хвилюючою теплоотою і щирістю.

Тугу за *волею*, яку особливо гостро відчуває людина ув'язнена, Шевченко розкриває у таких рядках:

«І згадав сирота Степан в неволі
Свою матір Україну...
Плаче, ридає...
До бога руки здіймає,
Кайдани ламає,
Утікає на вольную волю»

(«Невольник»)

Або

«Немає гірше, як в неволі
Про *волю* згадувать... А я
Про тебе, воленько моя,
Оце нагадую...

(«Немає гірше...»).

Проти гнобителів, людоморів, які прагнули очорнити борців за *волю*, називаючи їх розбійниками, поет, стаючи в обороні цих борців, гнівно вигукує:

«Брешеш, людоморе!
За святу правду — *волю*
Розбійник не стане»...

(«Холодний яр»)

Непримиренно ставиться поет до тих бездіяльних людей, які мають особисту *волю* і виявляють байдужість до поневоленого люду:

«Страшно впасти у кайдани,
Умирать в неволі,
А ще гірше — спати, спати,
І спати на *волі*...» («Минають дні...»).

І. Франко, продовжуючи Шевченкові думки і виявляючи високу вимогливість до себе, відповідає закликом:

«Не покидай мене, пекучий болю...
Не дай заснуть в постелі безучастя...
Не дай живому в домовину кластися,
Не дай подумати ані на хвилину
Про власну радість і про власне щастя,
Доки круг мене мільйони гинуть...» (X, 31).

У всій різноманітності семантичних відтінків і барв виблискує це слово у Франковій поезії. З великою силою проймає воно почуття і думку людини.

Поширення революційної свідомості серед безправного люду і здобуття волі Шевченко змальовує у прекрасній, гранично прозорій алегорії:

«Орися ж ти, моя ниво,
Долом та горою!
Та засійся, чорна ниво,
Волею ясною!»

(«Не нарікаю я...»).

Цю ж думку продовжує, розвиває, конкретизує І. Франко в наведеному нижче прикладі.

Урочисто й зворушливо звучить у поета слово *воля* в значенні великої соціальної мети, до якої на своєму історичному шляху неминуче повинні прямувати трудящі маси. З задушевним закликом звертається поет до братів — простих людей:

«Гей, брати!..
Прокидайтеся!..
Сійте в головах
Думи вольнії,
В серцях жадобу

Братолюбія,
В грудях сміливість
До великого
Бою за добро
Щастя й *волю* всіх!» (X, 11).

Дбаючи про визрівання свідомості у поневолених народних мас та про підняття їх на боротьбу за *волю*, поет удається до розуму людського:

«Двигни з п'їтьми люд робучий...
Розхитай в нім ясні думи,
Розрости бажання *волі*,
Виплекай братерську згоду,
Поеднай велику силу,
Щоби разом, дружно стала
Щастя, *волі* добувала!» (X, 17).

Прагнення *волі* у Шевченка набуває іноді надприродної всеперемагаючої сили, сильнішої за смерть:

«...І живу,
І думу вольную на *волю*
Із домовини воззову» («Марку Вовчку»).

Така ж гостра туга і прагнення *волі* яскраво відтіняється у Франка в таких рядках:

«Ні, не жду я щастя від неволі
І минулих літ не жаль мені,
Лиш спокою дайте, *волі, волі*,
Щоб забувся в вічнім, тихім сні»... (XIV, 270).

У наведеному прикладі підкреслюється, що відсутність *волі* спричинилась до втрати поетом душевного спокою. Лише тільки наявність *волі* поверне спокій, без якого неможливо навіть «забутися в вічнім, тихім сні...», тобто спокійно померти.

Жадана *воля* звучить у поета піднесено, як найвища справедливість, як найзаповітніша мрія, вона чимраз дужче проймає серце й розум поневолених народних мас, які цю мрію повинні кінець кінцем обернути в дійсність:

«Бувають хвилі — серце рветься
На *волю*, в ясний, теплий край,
Живіше в груді кров заб'ється,
І заманчивий щастя рай
Ясніє десь передо мною»... (XIII, 28).

Поет яскраво розрізняє *волю* особисту і *волю* загальнонародну:

«За що мене в пута скували?
За що мені *воленьку* взяли?
Кому я і чим завинив?
Чи тим, що народ свій любив?
Бажав я для скованих *волі*,
Для скривджених кращої долі
І рівного права для всіх»... (X, 26).

Якщо в першому прикладі слово *воленька* розуміється як позбавлення особистої *волі* людини, тобто ув'язнення, то в другому йдеться про *волю* громадську для скривджених безправних мас народу.

Слід також указати, що поет висвітлює відсутність *волі* особистої не тільки внаслідок покріпачення, ув'язнення тощо, але й тому, що бідоласна, нужденна людина змушена сама йти в неволю, продавати власну *волю* й силу за кусень хліба, що характерно для пореформеної доби:

«В нужді безвихідній, погорді і печалі
Сам хилиться в ярмо.
Щоб жити, він життя, і *волю* власну, й силу
За хліба кусник продає»... (X, 42).

Для І. Франка характерні, як і для Шевченка, роздуми, убоління сердечні і туга за *волею*.

Своєрідно персоніфіковано зображує Шевченко *волю*, яка, ніби потрапивши у безвихідь, звучить з відтінком гіркої іронії:

«А малась *воля*, малась сила!
Та силу позички зносили,
А *воля* в гостях упилаась
Та до Миколи заблудила»...

(«А. О. Козачковському»).

В умовах жорстокої панщини І. Франко дохідливим образним словом також констатує безпросвітне становище:

«Пропала правда, згинула доля,
Закована громадська *воля*,
Неправда всюди верх держить» (X, 271).

Але поет, констатуючи таку жорстоку дійсність, не дає місця безнадії, ваганням, він кріпить віру у світле майбутнє, категорично вигукуючи:

«Ще те не вродилося
Гострее залізо,
Щоб ним правду й *волю*
Самодур зарізав!» (X, 37).

Поет проголошує потребу *волі* як непорушну істину, як історичну неминучість:

«Міліонам треба світла, *волі*,
Треба вміти, як їх добиваться,
Поки стогнуть кволі, мерзнуть голі,—
Нам в Параски ласки дожидаться?» (XI, 284).

На тлі урочистого схвалення рішучих дій і боротьби за *волю*, поет водночас глузує над кволістю і пасивним вичікуванням *волі*, що, мовляв, колись-то здогадається сама прийти. Вживаючи народну приказку, він не без іронії запитує: «Нам в Параски ласки дожидаться?».

Як Шевченко, так і Франко приділяють увагу неймовірним труднощам і жертвам, що супроводять визвольну боротьбу. Глибоким сумом вражає картина, в якій Шевченко відтворює трагічні наслідки важкого бою за народну *волю*, де запорожці своїм трупом поле вкрили:

«Ой чого ти почорніло,
Зеленее поле?
Почорніло я од крові
За *вольную волю*.
Круг містечка Берестечка
На чотири милі
Мене славні запорожці
Своїм трупом вкрили»
(«Ой чого ти почорніло...»).

Подібну картину гнітючого суму і скорботи бачимо і в наведеному нижче Шевченковому прикладі, де *воля* виступає персоніфіковано — вона похована разом з козаками:

«Високі могили. Дивися, дитино:
Усі ті могили — усі отакі!
Начинені нашим благородним трупом,
Начинені туго. Оце *воля* спить!
Лягла вона славно, лягла вона вкупі
З нами — козаками! Бачиш, як лежить —
Неначе сповита!.. Тут пана немає:
Усі ми однак на *волі* жили!
Усі ми однак за *волю* лягли!»

(«Буває, в неволі іноді згадаю»).

Такі ж тужливі картини важкої боротьби і втрат розкриває нам І. Франко. Але, незважаючи на великі труднощі і наявні жертви у боротьбі за *волю*, поет закликає чимраз завзятіше і наполегливіше здобувати її:

«Злічім, брати, і тих борців за *волю*,
Що сей рік в бою правім полягли,
Вшануймо пам'ять їх святих сльозою...
Ідім туди, куди вони ішли;
Хоть прийшлий рік і нам таку ж долю
Зготовить, сміло йдім в війні за *волю*!» (XIII, 80—81).

У різноманітному ланцюзі Франкових образів стрижнем проходить пробудження і зростання свідомості поневолених народних мас, палкі і натхненні заклики поета, звернені до цих мас, перспективи й етапи в їх

боротьбі за здобуття найдорожчого скарбу — сподіваної *волі*, нарешті переможне завершення цієї боротьби та оновлене життя на землі в умовах всенародної *волі*:

«І, наче золото в горнилі,
Сей світ очиститься зовсім,
І чиста, в невичірній силі,
Засяє правда й *воля* в нім.» (X, 24).

Цей образ всенародної *волі* глибоко зворушує своїм барвистим оригінальним звучанням, а разом з тим своїм змістом і соціальним рівнем дуже близько нагадує Шевченкові рядки:

«І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люди на землі!»

(«І Архімед і Галілей»).

І на оновленій землі, «в новім, великім людськім храмі» великий борець за всенародну *волю* І. Франко і собі сподівається доброго спогаду:

«А як, мільйонів куплений сльозами,
День світла, щастя й *волі* засвітає,
То чень в новім, великім людськім храмі
Хтось добрим словом і мене згадає» (X, 24).

І в цьому образі яскраво відчувається перегук І. Франка з своїм геніальним духовним попередником Т. Шевченком:

«І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом!» («Як умру...»).

До слова *воля* дуже близький своїм значенням синонім *вільність*, що, порівнюючи з словом *воля*, обіймає ніби вужче поняття, ніби частину мети і так само вживається з різними відтінками та значеннями, як-от:

«Правда против сили!
Боем против зла!
Між народ похилий
Вольності слова!» (X, 37).

Якщо в наведеному прикладі йдеться про соціальну *вільність* гнобленого люду, то нижче подається образ сумування за *вільністю* особистою ув'язненої людини:

«Тут сльози, ти радість голосиш:
Ти *вільності* запах приносиш,
А тут ось понура тюрма,
Могила тісна і німа» (X, 26).

Як уже згадувалося, особиста *воля* для можновладців являє протилежний полюс у порівнянні з гнобленою безправною людиною. Відповідно те саме можна сказати і про особисту *вільність* протиставлених сторін. Їдко висміює І. Франко розуміння *вільності* і *волі* панством, зокрема, духівництвом.

У сатиричному вірші «Як там у небі» поет наводить розмову з цього приводу двох попів:

«Ні, мабуть, не буде в небі
Комунізм і спільність.
Адже ж дар для нас найвищий —
Повна лична *вільність*».

Кожний жий собі, як хочеш,
І роби, що знаєш,
Кожний пан своєї волі,
Волю й силу маєш» (ХІ, 274).

Як бачимо, «повна лична *вільність*» в розумінні пануючих верств — це вільність від праці, від обов'язків перед народом. У гнобительській державі експлуататор — «кожний пан своєї *волі*», його *бажання* (саме в цьому значенні тут вжито слово *воля*) в такій державі є законом для експлуатованих.

З багатьох наведених вище прикладів до поняття *воля* ми бачимо, як багато семантичних і стилістичних відтінків та значень до цього слова подає нам І. Франко. Але основне значення — саме значення соціальне, що звучить на устах безправних народних мас, представлено поетом найширше. Поет глибоко відчуває душу трудового народу, його зростаюче невідворотне прагнення до *волі*, яка ніби проймає і спрямовує свідомість гнобленої людини. Тим-то це слово вимовляється урочисто, як найдорожча, найсвятіша мета в житті суспільства. Устами мас поет ототожнює слово *воля* з словом *мати*, ніжно вимовляючи «О *воленько* — *мати єдина*»... (ХІІІ, 85), забарвлює епітетами «*святая воля*» (ХІV, 233), «*воля вольная*» (ХІ, 473), *велика добра воля* (ХІІІ, 388), *воля мила* (Х, 144). «Воле моя золотая»... (ХІІІ, 409) тощо; наводить чимало метафоричних понять, що в певних образах зближаються і відбивають той самий зміст, що й поняття *воля*, серед них: *щастя* (Х, 49), «*Царство божє*» (ХІ, 495), *рай* (ХІІІ, 28), *добро* (Х, 49), *доля* (Х, 26), *свободи твориво святе* (Х, 271) і багато інших, що дають простір чимраз свіжим емоціям.

* * *

У поезії обох великих художників слова — Шевченка і Франка — слово *воля* вживається дуже часто, характеризується воно численними багатобарвними відтінками, містить у собі велику ідейну цільову настанову. На багатьох розглянутих прикладах, часом у їх паралельному зіставленні, ми пересвідчуємося, що поняття *воля*, точніше *здобуття волі* для гноблених народних мас набуває у творах обох авторів соціально-політичного і філософського узагальнення, якому підпорядковується загалом уся їх діяльність.

Т. Шевченко і І. Франко діяли в різні епохи, в умовах різних соціально-економічних формацій. І Франко, натхненний Шевченковим творчим генієм у революційній боротьбі за всенародну *волю*, не тільки успадкував і продовжив художньо-мовні прийоми і способи, але й розвинув їх, як того вимагали нові умови, новий етап революційної боротьби. Ідучи за Шевченком і так само з народних позицій оцінюючи всенародну *волю* як найдорожчий скарб, як найвищі святощі людини, І. Франко створив цілу систему багатобарвних, часом своєрідних, але завжди переконливих і могутніх образів, які глибоко проникають у серце й розум людини, збуджують і підносять революційний її дух, запалюють людину на визвольну боротьбу. Усвідомлення визвольної боротьби і розростання революційного духу набуває такої нестримної сили, що цей революційний дух-велетень, кажучи словами самого Франка, «тіло рве до бою, рве за поступ, щастя й *волю*, словом сильним... міліони зве з собою» аж до повної і остаточної перемоги.

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД МОВНИМИ ТРАДИЦІЯМИ
Т. ШЕВЧЕНКА В ПОЕЗІЇ А. МАЛИШКА

Л. А. Лисиченко

Великий український поет Т. Шевченко своєю творчою практикою вказав перспективи дальшого розвитку української літературної мови, уперше в історії української літератури так глибоко скориставшись стилістичним доббором мовного матеріалу для передачі в художньому слові думок і почуттів. Т. Шевченко не просто наслідує народну мову, не копіює її, елементи чого іноді можна спостерегти у його попередників, а завжди творчо опрацьовує і відшліфовує її, встановлює мовні норми, які є зразковими і в наші дні. Саме завдяки поетичній діяльності Т. Шевченка українська мова стала літературною в горьківському розумінні цього слова¹. Від Т. Шевченка йде вже поглиблене, на широкій народній основі стилістичне вдосконалювання, інтенсивний розвиток і збагачування української літературної мови. Усі кращі українські літератори, що працювали після Кобзаря, більшою чи меншою мірою розвивали ідейно-тематичні і мовні традиції основоположника української літературної мови. Традиції великого поета-революціонера продовжують з честю українські радянські поети.

Питання про мовні традиції Т. Шевченка в українській радянській поезії ми розглянемо на зразках поетичної мови одного з видатних представників сучасної української поезії — А. Малишка.

Мовні традиції Т. Шевченка у творчості радянських письменників виявляються у нерозривному зв'язку їх поетичної мови з живими народними джерелами. За сто років після Т. Шевченка українська літературна мова збагатилася через розвиток різних функціональних мовних стилів, через збагачення лексичного складу відповідно до розвитку і змін у житті народу. Порівнюючи мову сучасних поетів з мовою Т. Шевченка, ми помічаємо значні зрушення в характері поетичної мови, але ці зміни цілком відповідають мовній практиці народу, нові засоби, навіть коли вони є авторськими новотворами, в основному черпаються з народної мови. Неологізми, наукова термінологія, штампи ділового стилю в поезії, як і в живій народній мові, трапляються не дуже часто. Справжній поет уміє найскладніші філософські, наукові, морально-етичні роздуми відтворювати у формі зрозумілих художніх образів, як наприклад, у поетичній мініатюрі А. Малишка «Без гожих днів — не бути літу»², де роздуми поета про діалектику життя, про роль поетичного слова виражені значною мірою традиційною народно-поетичною лексикою, народними асоціаціями: *надія, крута путь, любов і пісня, сирота* і т. п.

¹ Див. М. Горький. О литературе. Статьи и речи. М., 1937, стор. 220.

² А. М а л и ш к о. Листи на світанні. Держ. вид.-во худ. літ., К., 1961, стор. 33.

Творчість А. Малишка тісно пов'язана з життям народу і зберігає кращі традиції Т. Шевченка, зокрема в ставленні до народнопісних мовних засобів. Традиції Кобзаря відбиваються не тільки в ідейному спрямуванні творів, а й у характері стилістичного опрацювання мови — першоелемента літератури. У цій невеличкій статті ми розглянемо шевченківські традиції у використуванні народнопісних мовних засобів у творах А. Малишка.

У ранніх творах поета ми нерідко зустрічаємо пряме наслідування мови Т. Шевченка, зокрема піснених елементів його стилю, наслідування без творчого опрацювання. Такими є, наприклад, Шевченкові мовні штрихи в зображенні пейзажу, риси, що корінням своїм сягають народної пісні: «*грає море*» (I, 121); «*грає синє море*» (I, 147); «*Я вздрів могилу, сиву від часу*» (I, 148). Інколи подібні елементи є прийомом підкреслення контрасту між щасливою радянською дійсністю і тяжкими часами кріпацтва. Таким способом поет вживає епітет *веселий* (пригадаймо Шевченкові мрії про *веселі села*): «*Я бачу: Маланка іде до могили і квіти з веселого саду несе*» (I, 111); «*Я вижду в степ веселим краєм...*» (I, 113). Цей прийом виправданий з художнього погляду, оскільки асоціації з відомим образом з «Кобзаря» доповнюють те, що автор у поезії не говорив. В інших випадках такої виразної авторської настанови ми не помічаємо, а подекуди перегук з Т. Шевченком є суто зовнішнім, можливо, навіть випадковим, як у таких рядках: «*Русявий гармоніст лади настроїв. Шукав мотивів тихих і незлих*» (I, 253). Крім підкреслених двох епітетів, у поезії відсутні елементи, що перегукувались би з Шевченковими, і тому, гадаємо, це просто випадкова подібність лексики, а не свідомий добір, оскільки у Т. Шевченка ці епітети мають виразне соціальне спрямування і спираються на стилістичні прийоми біблійних легенд.

В окремих випадках цілі поезії з ранніх творів А. Малишка нагадують твори Т. Шевченка і змістом і народнопісними мовними засобами, як наприклад, поезія «Дівоча», де лише окремі ледь помітні мовні рисочки вказують на те, що лірична героїня є сучасниця поета.

В окремих творах (наприклад, поезія «Зростає і радуєся одини») асоціації з творами Т. Шевченка викликаються не тільки лексичними засобами (зокрема афоризмами з його творів), а й засобами поетики (розмір, будова строфи, характер римування), що бачимо в таких рядках:

«...А люди
Із теплим серцем, без огуди
Якщо заслужиш ти сама,
То понесуть тебе до бою
І скажуть чесно: В ній нема
Зерна неправди за собою» (I, 154).

Шевченкову лексику і фразеологію зустрічаємо і в зображенні декабристів у поезії «Пушкін»: «В землі замучено немало Великих *страдників*» (I, 108); «*Поборник праведної честі*» (I, 108); «У глибині, в *сибірських норах* згадайте в каторзі мене...» (I, 109). Нам здається, що в даному разі поетові слід би вживати більш сучасної лексики. Вплив Кобзаря відчувається і в мовній характеристиці панів та царів. Тут поет прямо перейняв словесні характеристики: «*Поборник праведної честі, Біля псарів, під небеса, На берестовім перехресті у білім савані звиса*» (I, 108); «Його ж за горло не спіймати, *Царям-псарям*, не задушить...» (I, 112).

¹ Тут і далі цитуємо за виданням: Андрій Малишко. Твори в трьох томах. Держ. вид-во. худ. літ., К., 1956.

Проте таке пряме наслідування властиве тільки порівняно раннім творам А. Малишка. Тут має місце не глибоке проникнення в образну систему «Кобзаря», а використання окремих зовнішніх прийомів. З часом майстерність поета вдосконалюється і вплив Т. Шевченка стає значно глибшим. Шевченкові лексичні прийоми включаються настільки органічно в тканину твору, такою мірою трансформуються, що про наслідування ми вже не в праві говорити: перед нами оригінальні, майстерно виконані талановиті твори. Так, А. Малишко кілька раз звертається до шевченківського розуміння ролі поетичного слова як сторожі народу: «Для людського щастя — слово дам в сторожу...»¹. В іншому разі поет бере з цього крилатого виразу Шевченка образ сторожі і насичує його новим змістом: на сторожі щастя народу стоїть не тільки слово поета, а й палке його серце: «Сади зростив би людям не в закові і серце, повне ласки і любові, поставив на сторожі біля них»².

Часто А. Малишко звертається до образу ниви, що є символом і просторів нашої Батьківщини, і народної любові до праці, і джерелом добробуту народу. Епіграфом до поезії «Нива» А. Малишко бере слова Т. Шевченка «Радуйся, ниво неполитая» і неодноразово звертається до них протягом вірша, щоразу насичуючи їх новим, сучасним змістом: тут і заклик до миру, до боротьби за щастя трудящих, і прославляння нашої сонценосної країни:

«Радуйся, ниво моя, не полита
Стронієм білим і жар-сльозою,
Радуйся, ниво моя, не покрита
Чорною атомною грозою.

Радуйся, ниво моя, у соках,
У семицвіттах, у сизих птицях...
Зеленокосна і сонценосна,
Про майбутнє моє здогадуйся,
Радуйся, ниво моя високосна,
Радуйся!»³

Можна було б навести багато прикладів майстерного використання А. Малишком не тільки окремих мовних елементів, а й цілих фразеологічних моделей, афоризмів з творів Кобзаря. Але мовні традиції полягають не в цьому, а в принципах добору мовного матеріалу для зображення того чи іншого явища дійсності, у ставленні поета до художнього слова, у джерелах, з яких він черпає мовний матеріал, у розвитку і вдосконаленні норм літературної мови, вироблених великим поетом-демократом.

Одним з джерел поетичної мови Т. Шевченка була українська народна пісня. Пісенні розміри, ритми, пісенна поетика його творів такі виразні, що багато з них стали народними піснями. Пісенну традицію основоположника української літературної мови продовжує в радянській поезії А. Малишко. Багато його творів написано у формі пісні з використанням народнопісенної лексики. Значна кількість їх перекладена на музику і стала популярними народними піснями. У ліричних поезіях-піснях А. Малишко зберігає народнопісенну лексику, символіку, як це робив Т. Шевченко. Тут і стали елементи українського умовного пейзажу: *сивий полин, гаї, жита, ниви, степи, брати-вітри, чебрець, м'ята, калина, криниці, кручі і могили*; тут і традиційні для української пісні назви птахів і тварин з їх символікою: *лебеді, соколи, чайки, ворони*, і постійні епітети, метафори, персоніфікації тощо:

«Лине чайка на безкраї плеса,
І чебрець розлукою пропах»... (І, 127).

«Гаю ти мій гаю,
Червено-розмаю»... (І, 237).

¹ А. М а л и ш к о. Полудень віку. «Радянський письменник», К., 1960, стор. 80.

² Там же, стор. 52.

³ А. М а л и ш к о. Прозорість, Держ. вид-во худ., літ., К., 1962, стор. 8—9.

Але поезія А. Малишка — не механічне наслідування великого вчителя, а творчість оригінального майстра. У його віршах ми зустрічаємо нові лексичні засоби, вироблені радянською народною піснею, в якій з'явилися нові мотиви, нові мовні прийоми, нова символіка. У складанні цих нових мовних традицій значна заслуга належить і А. Малишку, який, з одного боку, збагачує літературну мову надбаннями української радянської народної пісні, а з другого, — своєю пісенною творчістю збагачує мову народної пісні. В його поезіях ми бачимо *червоні зорі* — символ нашого часу, елементи нового побуту, нового пейзажу: *поїзди, літаки* і т. д.

Поет уміє так поєднати народнопісенну лексику старої і радянської пісні, що її традиційні елементи набувають нового значення, а вся пісня — нового звучання: наприклад, «За колоссям яровистим» (I, 247), де слова *карі очі, хлопці-молодці, околиця* набувають зовсім нового, свіжого забарвлення поруч з лексемами *марш, боєць, зоря* тощо.

Народнопісенні елементи властиві не тільки поезіям-пісням А. Малишка, а й іншим поетичним формам. Навіть у поезіях-роздумах він співає про *зорі, чебреці, м'яту*, але вони так переосмислюються автором, що створюються нові, вражаючої сили образи. Ось як змальовує поет український пейзаж часів війни:

«Верба обгоріла стоїть, як вдовиця,
А диму полотна багряно-безкраї,
Ворота упали. Усохла криниця.
У небі дніпровому не лебедята,
Не крижень перистий плине над тобою.
І сохне барвінок, і корчиться м'ята,
Ждучи мене з поля, з останнього бою» (I, 16).

Образи обгорілої верби, висохлої криниці, посохлого барвінку, покрученої м'яти створюють жахливу картину руйнувань, виражають біль народу, вони надзвичайно вражають, оскільки втілюються в образи, улюблені з дитинства. Бажанням перемоги і впевненістю в подоланні злигоднів, вірою в щастя народу звучать слова, де відчувається пісенна нота:

«І м'ята зійшла б, і відром задзвеніла
На зрубі дубовім глибока криниця» (I, 17).

Величезною силою, пристрасстю вражають нас вірші «Україно моя». Головними елементами поетики цього вірша є лексика народної пісні і Шевченкові поетичні образи, що в сполученні з лексикою та фразеологією воєнних років звучать кричущим дисонансом і тим більше вражають, чим різкіша є невідповідність:

«Я віддам свою кров, свою силу і ніжність до краплі,
Щоб з пожару ти встала, тополю в небо зросла (II, 9).
На дніпровській долині ромашка зів'яла побита.
Тополина скрипить. Догоряє мій батьківський дім.
І не хочу я вітром лягати під кінські копита,
Соловейком співати на чорному горі твоїм» (II, 10).

Кров і ніжність, пожарище і тополі, побита ромашка — це проти-природно і одразу вражає читача.

Твори, видані А. Малишком в останні роки, більше сповнені роздумів, міркувань, але і в них ми бачимо велику емоціональну насагу і схвилюваність, і в них автор орієнтується на народну мову. Вірність Шевченковим мовним традиціям поет зберігає, шукаючи і вдосконалюючи нові форми поезії, нові поетичні прийоми.

Можна було б говорити і про деякі інші Шевченкові мовні засоби у творах А. Малишка, як, наприклад, використання емоційально забарвленої лексики, емоційальність і пристрасність, яких надають творам А. Малишка риторичні запитання і окличні речення, звертання, засоби інтимізації мови і т. д. Але це потребує окремого розгляду. Гадаємо, що орієнтація на живі джерела народної мови, глибоке знання фольклору і вміння перейняти з нього все найкраще є головними рисами мови А. Малишка, що підкреслюють його поетичне обдарування.

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТИПІЗАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ
У ТВОРЧОСТІ ПАНАСА МИРНОГО

(Образ матері)

Л. Г. Бикова

Образ матері у творчості Панаса Мирного при всій своїй своєрідності й оригінальності розв'язується в плані існуючої вже на той час революційно-демократичної тенденції. Тарас Шевченко, передові російські письменники, передусім революційно-демократичний поет М. О. Некрасов, завжди підкреслювали важливість ролі матері в суспільстві як виховательки, здатної прищепити дитині найкращі риси: любов, гуманність, благородство. У Шевченка мати віддає всі сили, щоб навчити свою дитину добра («Наймичка», «Марія»). Ще яскравіше ця тенденція виявилася в змальованні образу матері Некрасовим. Мати у нього — втілення високої, чистої і самовідданої любові, вона навчає добра й справедливості («Мать», «Рыцарь на час» та інші).

У повісті «Лихі люди» (1875 р.) Панас Мирний змальовує образ матері Тепення в такому ж плані, а в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (1875 р.) в образі Мотрі ця риса виявляється в показі невпинної боротьби матері за врятування сина. Образ матері в оповіданнях письменника раннього періоду створювався під значним впливом творчості Т. Г. Шевченка, що виявилось навіть у деякій зовнішній подібності ситуацій і образів, у засобах їх розкриття (Катерина з одноіменної поеми Т. Г. Шевченка і Варка з оповідання Мирного «Лихий попутав»).

Але при всій подібності ситуацій і становища, в якому опиняються обидві героїні, це різні образи, цілком оригінальні характери: Варка в порівнянні з Катериною менш експансивна, розсудливіша, вона не стає на шлях самогубства, не кидає дитини. Але, як і Катерина, вона не здатна ні протестувати, ані захищати себе й дитину від кривди і наруги. Образ Варки Луценкової яскраво свідчить за те, що Мирний, ідучи від Шевченка передусім у тлумаченні соціальних причин безталання жінки в тогочасних умовах, створював цілком оригінальні образи.

Починаючи вже з ранніх творів, Панас Мирний віддавав значну увагу показові долі жінки-трудівниці: Одарка («Палійка»), Варка («Лихий попутав»), Мотря (повість «Чіпка»), Уляна («Злодій»). У цих творах письменника і намітився основний план зображення жінки. Образ жінки-матері, жінки-трудівниці змальований Мирним у зростанні. Поступове усвідомлення причин горя, злиднів, безталання, вияв невдоволення, гніву і обурення — ось що стає суттєвим, визначальним у жіночих образах Мирного.

В оповіданні «Палійка», наприклад, уся істота безталанної матері бунтує проти несправедливої долі. І хоч відтворення бурхливих почуттів Одарки ще невинне і подекуди натуралістичне, однак позначене цілком виразною тенденцією — показати, що свідомість навіть найбільш загна-

них, забитих, затурканих людей помалу пробуджується. А наймичка Варка Луценкова («Лихий попутав») уже проклинає хазяїв («Кляла я в душі усякого хазяїна і свою безталанну долю, що примусила мене наймичкувати», т. 1, стор. 82).

Своїх героїнь Панас Мирний зображує у зростанні, активізації. Найповніше ця тенденція виявилася в найкращому творі письменника 70-х років — романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Як майстер соціально-психологічного роману, Мирний всебічно змалював у цьому творі образ жінки-матері, не тільки показавши її страдницьке життя, а й розкривши її можливості і велику моральну силу. У жодному з наступних творів письменника не зустрічаємо такого всебічного показу матері, такого багатого, глибокого і психологічно розробленого характеру, як у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Більше того, після Т. Шевченка українська література протягом тривалого часу не знала подібного щодо сили реалізму й повноти розкриття образу матері.

Хоч деякими рисами Мотря нагадує жінок-селянок Марка Вовчка і Нечуя-Левицького — вона така ж сердечна, любляча, вболіває за долю своєї дитини і така ж безталанна, — та головні риси Мотрі, риси, що визначили суть цього образу, більше споріднюють його з героїнями Т. Шевченка. Мати в Панаса Мирного не тільки любляча, не тільки страдниця — вона знаходить у собі силу для боротьби за свою дитину. І нехай Мотря не сягає вершини такого ідейного звучання, до якого підніс Шевченко Марію (поема «Марія») і Алкідову матір (поема «Неофіти»), але, як майстер соціально-психологічного роману, в змалюванні соціального оточення, в показі типових обставин, у яких формувався і діяв цей типовий характер, у широкому показі взаємин її з іншими соціальними типами Мирний іде далі від Шевченка, і в цьому його велика заслуга. Мотря — живий, життєвий образ простої селянки часів післякріпацької доби, що є носієм здорової народної моралі.

Образ Мотрі не відразу набув у творі тієї ролі, яку він виконує в остаточній редакції роману. Письменник мав намір навіть не виділяти її серед інших жінок-селянок, роль яких у творі обмежується ілюстрацією патріархального устрою тогочасного села. У листі до Івана Білика з приводу другої редакції роману Мирний зазначав: «Жизнь ее (Мотрі.— Л. Б.) — ряд лишений и страданий. Но под этою грубою кожею бьется человеческое сердце, светится искра божья. Мотря уже отживает свой век,— она продукт патриархального строя жизни с его суевериями и с его чувством к чему-то доброму. Баба-повитуха — та же Мотря, только пользующаяся популярностью пупорезки и шептухи» (т. 2, стор. 318). Отже, Мотря і такий малопомітний персонаж, як баба-повитуха, стоять в одному ряді, письменник навіть не виділяє Мотрю, не надає їй якогось особливого значення.

Насправді, зіставлення першої і другої редакцій твору показує, що Мирний у своїй характеристиці несправедливо применшив роль образу Чіпчиної матері, обмежив і збіднив його. Уже в другій редакції «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», у порівнянні з першою, образ Мотрі більш насажений інтелектуальним началом. Вона не тільки пасивна страждальниця і спостерігач, Мотря замислюється, намагається збагнути, що сталося з її сином, а не просто захищає його, виправдує чи засуджує. Мотря не тільки реагує на події і вчинки сина — вона їх по-своєму, по-материнському і по-народному, аналізує і оцінює. Відповідно до тих змін, яких зазнає образ Чіпки в процесі вдосконалювання твору, змінюється і образ Мотрі. Чим глибше письменник обґрунтовує розбій Чіпки соціальними причинами, тим прихильнішою і ближчою до сина показує він матір. Пра-

цюючи над другою редакцією твору, Мирний додає такий вагомий для характеристики Мотрі матеріал, як показ сприйняття матір'ю покарання сина під час селянського бунту. Письменник вводить також внутрішній монолог, через який передає ставлення Мотрі до панів і москалів, винуватців усіх Чіпчиних нещастів.

Отже, письменник поглиблює образ Мотрі не тільки шляхом відтворення її переживань як матері, а й через показ розуміння нею соціальних причин страждань Чіпки. На зміни в образі матері саме такого характеру вказує дослідник роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» М. Сиваченко: «Після такої, хоч і побіжної, переробки розділу (десятого.— Л. Б.) не тільки Чіпка, але й інші герої, в даному разі його мати Мотря, виходили з того кола вузьких інтересів, в якому вони обертались. Ці герої, реагуючи тепер на події соціального життя і боротьби, виявляючи при цьому різко негативне ставлення до панівних верств, все більше й більше набирали живих рис суспільної людини. Їх думки і почуття були не безпредметні, вони зумовлювалися явищами соціального порядку»¹.

Характер Мотрі поглиблюється в міру розуміння нею причин розбою Чіпки. Раніше за важкою працею і гірким удівством Мотря вчасно не помітила неабиякої допитливості Чіпки-хлопчика, не зрозуміла його непокірної вдачі і вчила бійкою. Пізніше сприймала поведінку сина як особисту образу і нарікала на нього в розмовах з людьми. Але коли Чіпку покарали москалі, а люди не захистили, та ще й осудили, Мотря глибоко й болісно переживає синову біду: «Як сова, згорбившись, скарлючившись, ходить вона кругом чорної, поглядає на невеличкі, залізом перевиті віконця,— та плаче-плаче...» (т. 2, стор. 187).

Письменник показує, як мати збагнула, що справа не тільки в Чіпчиній вині, а в чомусь більшому; вона зрозуміла, звідки, від кого йде горе: «...жаліла вона й на голову, і на пана, жаліла і на соцького; жаліла на увесь мир — на панів, що давлять мужиків, на мужиків, що пруться в пани...» (т. 2, стор. 187).

Характерно, що далі в наріканнях Мотриних на перше місце виступає не жаль (і це слід підкреслити), а гірке усвідомлення приниженого становища трудової людини, яке переходить навіть у вияв приглушеного гніву та обурення проти панів, що не тільки доводять до розору, а ще й безкарно знущаються, прилюдно нівечать і безчестять людину, принижують людську гідність. Засобами внутрішнього монолога Мирний відтворив почуття і роздуми Мотрі: «Серце в неї щеміло, боліло; голова, як отуманена; за сльозами вона нічого не бачила. «Бито... прилюдно, принародно бито...— думала вона, заливаючись сльозами.— До горя, до нужди, до мого безголов'я ще й сорому прибуло... поговору!.. Пани... а душі людської, серця в них немає! Їм, коли простий чоловік, то все одно, що тварюка... Лупи, бий його прямо рублем... не зігнеться!.. Боже! Боже! де ж твоя правда святая?...» (т. 2, стор. 212). Як і Чіпка, мати все частіше нарікає на людську кривду, несправедливість.

У розмовах Мотрі з сином виразно вимальовується її зростання: вона не тільки прислухається до Чіпки, а й сама дає оцінку подіям і явищам. На його запитання, чи буде коли правда на світі, Мотря відповідає: «Коли більше буде отаке заводитись, як тепер, то певно, що й тієї не стане, яка тепер е...» (т. 2, стор. 280). Звістку про обрання Чіпки до земської управи дружина зустрічає з подвійним почуттям — радості і страху, а мати од-

¹ М. Сиваченко. Історія створення роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», Держлітвидав, К., 1957, стор. 153.

разу ж насторожується: «Мотря глянула прямо Чіпці в вічі, по виду в неї пробігла нерадісна смужка.— І нащо воно тобі, сину, з панями тягаться? — каже вона журливо.— Ще, не дай боже, підведуть як... Самі ж поховаються, а тобі — буде...» (т. 2, стор. 273).

А коли справдилися сумні передбачення матері, вона радить порвати з земством: «Чом же ти його не кинеш, сину? — обізвалась журливо Мотря.— Чи воно тобі не огидло?...» (т. 2, стор. 283).

У наведених уривках виявляється не тільки побоювання Мотрі за сина, а й певне оціночне ставлення її до подій і явищ соціального характеру. Письменник-реаліст майстерно поєднує показ почуттів матері і одночасно селянки-біднячки, яка разом з сином терпить наругу від панів (пани в свій час понівечили і її життя, загнавши чоловіка в москалі).

Звичайно, Мотря не виступає в творі як борець, протестант. Однак вона вже відчуває (і не тільки серцем) класову несправедливість, під впливом особистого горя у неї починає пробуджуватись соціальна свідомість. Як у Шевченка Марія і Алкідова мати проймаються словом правди своїх синів після їх смерті, переживши особисту драму, так і Мотря особливо гостро почуває несправедливість, коли вона виявляється у ставленні до її дитини.

Мотрина активність у порівнянні з бунтарством Чіпки слаба, малопомітна. Проте Мотря має й переваги над Чіпкою, які і становлять основу цього образу, виражають його суть, надають йому свіжості, своєрідності, індивідуальної неповторності, а також нового ідейного змісту проти її попередниць у літературі.

Функція образу Мотрі в романі ні в якій мірі не обмежується тим, що вона Чіпчина мати, тобто роллю допоміжного образу для підсилення позитивних рис головного героя. При всій індивідуальності образ Мотрі синтетичний, широкий; він повнокровний і яскравий, як втілення невмирущої народної сили, високої моральності, справедливості і чесності. Як і Т. Г. Шевченко, Панас Мирний створив ряд художніх образів, у яких показав пробудження народних мас до боротьби проти важких умов життя. І коли Шевченкові образи Марії і Алкідової матері — це проникливий погляд у майбутнє, Мотря Мирного — показ певного стану соціальних відносин сучасної письменниці доби.

Панас Мирний переконливо показав внутрішню боротьбу в душі Мотрі, боротьбу материнських почуттів з громадським усвідомленням злочину сина. З одного боку, вона бачила в Чіпці борця проти несправедливості, а з другого — його невірний, навіть злочинницький шлях. Сила її виявляється в тому, що почуття матері не перебороли в ній більшого почуття — справедливості, хоч вона і була люблячою матір'ю. І коли Чіпка з шукача правди перетворюється на розбійника, мати протестує проти його злочину.

Сила Мотрі виявляється передусім у її невтомній боротьбі за сина, у прагненні будь-що зберегти в ньому здорову моральну основу, застерегти від збочень і помилок. Чіпка став розбійником в силу соціальних обставин, але мета його розбійництва не та, що в інших братчиків. Він невгамовний шукач правди, справедлива й чесна людина. І в цьому велика заслуга матері. Людина високої моралі, мати домагається, щоб і син був таким. Письменник не випадково показав середовище, в якому виховувалися злодійкуваті Явдоха і Лушня. Коріння їхніх злочинів автор відшукує в минулому, коли ще змалечку в сім'ї їх привчали до крадіжки. І Лушню, і Явдоху навчала злодійського ремесла рідна мати. В іншому середовищі зростав Чіпка: і мати, і баба Оришка, і дід Улас прищеплювали хлопцеві почуття справедливості, виховували в ньому чесність, правдивість.

Коли ж Чіпка під впливом соціальних обставин схибив, мати прагне будь-що врятувати сина. Проханнями, молитвами до бога, погрозами і навіть прокляттями намагається вона витягти Чіпку з багнюки розбійництва. Мати здатна на все, щоб урятувати сина: «Боже! що б я дала, що б я зробила?... Я б свого серця влупила та дала йому, коли б тільки він став чоловіком!» (т. 2, стор. 294).

У розпачі й відчаї Мотря звертається навіть до волості. Що ж змушує її до цього? Адже Мотря знала, що і пани, і москалі, і соцький чинять несправедливості.

Факт звернення матері до волості мав місце і в життєвій історії, що лягла в основу твору. В «Подоріжжі од Полтави до Гадячого» Мирний відтворив народну оцінку вчинку Гнидчиної матері, скривдженої сином: «Хіба він матері так уже дозолив, що вона на його виказала?—Та вже ж, видно. Уже б яка мати на сина сказала? Вона, кажуть, не раз його і просила і молила; раз і жалілася, так ще її винуватою зробили, а син ще й вибив» (т. 2, стор. 25).

Перенесення письменником цього факту в художній твір цілком виправдане. Він підкреслює, що прагнення Мотрі відвернути Чіпку від розбишацтва таке сильне, що вона використовує для цього будь-яку можливість. Прагнення це зумовлене не тільки великою материнською любов'ю, а й почуттям моральної громадської відповідальності. У відповідь на спроби «довгоп'ятої баби» втішити Мотрю, вона пристрасно, з серцем, говорить: «Та що й люди скажуть. Яка, скажуть, то мати, що допустила сина до того, не заборонила йому?...» (т. 2, стор. 178).

Вона відчуває, що Чіпка чинить несправедливо не тільки супроти неї, своєї матері, для громади злочин його значно більший. Мотря не може примиритися з тим, що «...другі кривавим потом заробляють» (т. 2, стор. 291), а її син став на шлях легкої наживи. Почуття справедливості в неї так сильно розвинене, що вона вирішує навіть зректися своєї єдиної дитини: «Одсахнусь тебе... зречусь тебе, мій сину... моє лихо... перед усім світом скажу... на все село прокричу...» (т. 2, стор. 298).

Те, що Мотря вирішує виказати сина, не тільки є виявом її слабості, а й сили: почуття справедливості бере гору над материнськими почуттями. Отже, письменник-реаліст не просто переносить до свого твору реальний факт, який був у житті прототипа Чіпки — розбійника Гнидки, а надає йому, цьому фактові, глибокого, сповненого широкого узагальнення з погляду народноетичних норм значення, бо останній вчинок матері є завершенням тієї лінії показу Мотрі, згідно з якою вона виступає у творі як носій народної моралі, суспільної етики.

Ідучи від життєвого розвитку подій, а не від штучних, надуманих ситуацій, Мирний створив типові реалістичні образи бунтаря Чіпки і його матері — людини глибокої чесності і моральної сили, образи, які свідчили за пробудження народних мас.

Створення образу Мотрі вимагало глибокого проникнення у внутрішній світ персонажа. І Мирний, як майстер соціально-психологічного роману, цілком управився з цим складним завданням. Він удався до багатопланового показу героїні, використавши для цього все багатство форм психологічного розкриття образу: психологічну характеристику, портрет, описи стану і настрою героїні, діалог, внутрішній монолог.

Розкриття внутрішнього світу матері ще раз стверджує основну тенденцію розвитку даного образу — його зростання по лінії усвідомлення соціальної несправди.

РОЛЬ ТВОРЧОГО ДОМИСЛУ В ПІСЛЯВОЄННІЙ ІСТОРИКО-БІОГРАФІЧНІЙ ПРОЗІ ПРО Т. ШЕВЧЕНКА

І. Г. Булашенко

Радянські письменники вбачають своє завдання не тільки у змалюванні героя сучасності, але й у висвітленні історії народу, історії суспільної боротьби. Це дає можливість повніше розкрити велич сучасності та її історичну закономірність. Саме тому письменники, що працюють в історичному й історико-біографічному жанрі, передусім звертаються до відтворення тих подій чи постатей в історичному минулому, які були значним етапом у визвольній боротьбі трудящих, в історії вітчизняної культури.

Шевченківська тема в історико-біографічній прозі зумовлена багатством проблематики, можливістю розкрити закономірності народження і зростання революційної демократії, висвітлити історичну долю народів царської Росії, цілу епоху в історії культури українського народу.

Поети найчастіше передають настрій ліричного героя після зустрічі із спадщиною Т. Шевченка чи оцінку значення великого поета в житті його нащадків. Перед прозаїками стоїть складніше завдання — відтворити образ у його життєвих зв'язках, показати провідні риси епохи, що породила великого поета, суспільні відносини, нарешті, зважити на всі відомі і можливі чинники суспільного, літературного та особистого плану, які впливали на формування характеру та життєву поведінку героя.

Перед письменником постає потреба добирати факти, відповідно їх висвітлювати і групувати. Нарешті, письменник передає своє уявлення про епоху, історичного героя, своє ставлення до зображуваного. Вступає в права уява, художній домисел — невід'ємна частина кожного художнього твору, і майстерність письменника виявляється в почутті міри наповнення історичними фактами, у пропорційності історії і домислу, у відтворенні атмосфери доби, у виборі відповідного стилю і тональності художнього письма. Можна з певністю сказати, що в післявоєнній біографічній прозі про Шевченка домислюються факти, епізоди в тому дусі, що створюється під враженням Шевченкової поезії та того документального матеріалу, який є в розпорядженні дослідників.

Шевченко і народ. Ця проблема є головною в усіх творах. Адже в ім'я народу, заради його майбутнього віддав своє життя Т. Шевченко — один з найвидатніших його синів.

У «Поетовій молодості» Л. Смілянського тема народу не тільки в окремих сценах життя кріпаків. Вона весь час звучить своєрідним підтекстом, що б не малював письменник — навчання художників, літературні вечори чи представників царизму. Тема народу в «Поетовій молодості» розкривається як мірило й оцінка життя суспільства і кожної людини зокрема. Письменник вважає, що по тому, як кожен з персонажів ставиться до навколишнього світу, як оцінює своє місце в житті, безпомилково можна судити про його ставлення до народу і про долю народу в такому суспільстві.

Карл Брюллов у романі постає «Великим Карлом» не тільки завдяки своїй обдарованості, а й як вихователь учорашнього кріпака Тараса, як автор «Облоги Пскова», у якій так владно зазвучала тема величчя і всесильності народу, як людина, здатна активно виявити свою зневагу до царів.

Майстерність письменника виявляється в умінні побороти спокусу ілюстративності. Змальовуючи якийсь епізод із життя Т. Шевченка, письменники найперше дбають про вірогідність думок і поведінки, зумовлених світоглядом і характером кожного з персонажів. Цариця у Л. Смілянського не вважає за потрібне поцікавитись, заради кого влаштована лотерея, але пожвавлюється після повідомлення про ціну цього кріпака — 2500 крб. «Хіба такі високі ціни тепер на кріпаків?» (стор. 64).

Т. Шевченко у Л. Смілянського весь у тривожних думках про зміст і мету свого життя. Талант, покликання митця й поета він розуміє з точки зору служіння народові: про кого писати, кому підуть його твори, чи має якусь вартість створене ним. Л. Смілянський виходить з окремих фактів — «Хлопчик-жебрак, що ділиться хлібом із собакою», організація видання «Кобзаря» («Хто його читатиме?»), доля родичів тощо — і передає почуття внутрішньої відповідальності сина народу перед своїм рідним середовищем. У романі Л. Смілянського всі картини життя народу й петербурзьких салонів потрібні для того, щоб переконати читача, що Шевченко не міг сприймати все описуване інакше, не міг не стати революціонером.

У О. Іваненко виникла потреба ввести в роман «Тарасові шляхи» значну кількість вставних епізодів, що, здавалось би, стосуються побічних питань, не зв'язаних безпосередньо з Шевченковим життям (розмова малого Тараса з дідом про Чорний шлях, опис Мотронинського монастиря тощо). Однак усі вони якнайтісніше підпорядковані завданню дати в історичному аспекті широку картину життя народу, по-шевченківському оцінити всю Росію знизу доверху. Саме тому в романі О. Іваненко народ виступає центральним образом, а Шевченко — тільки виразником його інтересів.

На перший погляд може здатись, що роман О. Іваненко переобтяжений картинами життя народу, поміщиків, міського панства тощо. Адже письменниця створила вперше в історико-біографічній прозі про Шевченка роман, що охоплює всю історію життя поета. Вірна своєму задумові, письменниця змалювала широко і всебічно життя всіх верств Росії. Добір матеріалу підпорядкований також завданню розкрити і особисте життя, симпатії, любов і ненависть поета.

Письменниця ніби проникає у першоджерела духовного світу Т. Шевченка. Усю царську Росію — від України до далеких киргизьких степів — показує О. Іваненко так, щоб читач зрозумів болісний Шевченків висновок: «І тут, і всюди — скрізь погано». Усі свинцеві мерзоти миколаївської Росії в їх конкретному вияві зображені письменницею таким чином, щоб переконати читача в історичній закономірності виникнення і розвитку ідей революційної демократії, у неминучій потребі соціальної революції. Відповідно до цього ідейного задуму події в романі «Тарасові шляхи» композиційно згруповані не тільки навколо Тараса, а часом і в широких опосередкуваннях: життя вирває у всій його складності, цінності й непривабливості, а Шевченко з раннього дитинства жадібно вбирає в себе не тільки все бачене й пережите, а й увесь той багатоголосий відгомін подій, що доходить до нього щоденно.

І О. Іваненко і О. Ільченко вдало передали атмосферу революційного передгроззя і серед селянства, і в урядових колах. О. Ільченко вводить сцену розмов селян-ходаків у Петербурзі, О. Іваненко знаходить

коротку і влучну деталь — вози різок, наготовлені в поліцейських дільницях на випадок масових виявів протесту проти маніфесту 19 лютого.

У розкритті теми взаємовідносин Шевченка з російськими революційними демократами, показу назрівання революційних настроїв серед передової інтелігенції письменники довгий час відчували труднощі, думається тому, що треба було творчо осмислити й передати в життєво переконливих ситуаціях теоретичні суперечки, розмови на політичні теми, створити художні образи кращих людей того часу.

О. Ільченко перший у великій прозі зробив вдалу спробу змалювати Шевченка в дружніх стосунках з Чернишевським та цілим гуртком «Современника», і це стало провідним завданням книги; О. Ільченко наголошує на тому, що Шевченко сприймає революційну демократію як сили нові, могутніші своєю орієнтацією безпосередньо на селянську революцію і збройне повалення царизму. О. Ільченко показав творче зростання Т. Шевченка, який відчув повноту свого інтелектуального життя саме завдяки зближенню з революційними демократами, насамперед з Чернишевським. Спираючись на відомі факти, що Шевченко був знайомий з Чернишевським не тільки офіційно, але не раз бував у нього й дома, О. Ільченко наповнює сцени зустрічей Шевченка з Чернишевським почуттям особливої теплоти й сердечності.

Хоча письменник має найбільше право на творчий домисел там, де йдеться про внутрішній світ, про другорядні деталі, побутові подробиці тощо, але спрямованість цих догадок, художніх деталей завжди мусить бути в точній відповідності з історично перевіреними даними про героя і не суперечити уявленню читача про нього.

Так, досягненням О. Ільченка в розробці проблеми «Шевченко і Чернишевський» є підкреслення виняткової ролі революційної агітації, що її ведуть обидва великі письменники.

Повнота розкриття теми у О. Ільченка визначається і врахуванням усієї суми проблем, однаково близьких Шевченкові і Чернишевському. Ільченко створює картини суджень Шевченка і Чернишевського про містечтво, передає їх відгуки на виступ реакційного журналу, багато місця приділяє показові нетерпимого в душі матеріалістичної естетики Чернишевського ставлення Шевченка до ідей українського буржуазного націоналізму.

О. Іваненко сміливо цитує устами революційних демократів їх думки, висловлені в друкованих працях або сформульовані письменницею в душі відомих висловлювань. Відчуття важливості теми остерігало письменницю від белетризації, від небезпеки принизити величні образи побутовими подробицями. Письменниця прагне таким чином передати внутрішню цілеспрямованість і стриманість революціонерів. У цих розділах властиві «Тарасовим шляхам» широкі епічні композиції, сповнені філософських роздумів і узагальнень, змінюються частим цитуванням, розповіддю тільки про ділові відносини. Але навіть цитування по-своєму виправдане, бо воно зумовлене задумом авторки відтворити нові віяння епохи і в якійсь мірі — образи і психологію нових людей, найперш — сувору рахметовську мужність революціонерів.

Тема народу органічно входить у розкриття теми розвитку революційно-демократичного руху як його найперша рушійна сила. І стає зрозумілим, що і в «Тарасових шляхах», і в «Петербурзькій осені» змалювання діяльності революційних гуртків потрібне було для показу історичної закономірності епохи 40—60-х років XIX ст. і здійснюється авторами у відповідності з лєнінською характеристикою революційно-демократичного

етапу визвольного руху Росії. Не тільки колишній кріпак і політичний засланець Шевченко заговорив про сокиру, про майбутнє вільне суспільство; чесні мислячі люди з різночинного і з дворянського середовища ладні були віддати життя за покращення долі народу.

Народ 50-х років XIX ст. у повісті О. Ільченка постає здатним до активної дії, мислячим і нескореним.

У розділах роману О. Іваненко, присвячених останньому періоду Шевченкового життя, більше уваги віддається саме ідейним зв'язкам Шевченка, його духовному світові, а також тому Петербургові, який ставав усе неспокійнішим; через настрої інтелігентної публіки ніби вгадувалось усе те, що хвилювало і непокоїло країну. Враження про Росію, в якій низи не хочуть жити по-старому, а верхи не можуть правити по-старому, складається повністю.

І в «Тарасових шляхах», і в «Петербурзькій осені» завдяки широкому охопленню типових явищ суспільного характеру Шевченко постає як виразник конкретних настроїв, думок і прагнень усього поневоленого люду в Росії. Для цього О. Іваненко треба було показати безмежне приниження і безпросвітну бідність казахів, приділити увагу поїздки Т. Шевченка на Україну і докладно спинитися на настроях поета останніх років. Так здійснюється показ Шевченкового життя як частини історії його народу.

Письменники в цілому правильно визначають загальну тональність у показі внутрішнього світу певного періоду Шевченкового життя. У Л. Смілянського через увесь роман проходить відчуття романтична піднесеність викладу, що так удаю передає ту творчу окриленість молодого Шевченка періоду 1837—1843 рр., яка виявлялась і в малярстві, і в поезії, і в жадобі знань. Л. Смілянський максимально наповнює пам'ять свого героя враженнями, що йдуть звідусіль і взяті разом, у сумі своїй допомагають визначити дальший життєвий шлях героя.

Л. Смілянському чи не найбільше вдалося проникнути в духовний світ свого героя, показати, як життєві враження, западаючи в душу, викликають певні настрої і назавжди залишають у ній якийсь слід, що потім у слушну хвилину нагадує про себе, асоціюється з чимось подібним, а відтак виливається в рядках нових творів. У такому плані подано дві уявлювані зустрічі поета з царем і царицею — в майстерні Брюллова і на академічній виставці нових картин.

У романі Л. Смілянського атмосфера молодечого запалу, піднесеності, в якій перебуває молодий Шевченко, не відводить читача від реалістичного сприймання змальовуваного.

Але розкриття внутрішнього світу Шевченка в «Поетовій молодості» не однобоке. Зрозуміло, що разом із становленням політичних переконань склалися і естетичні погляди, особисті смаки, зароджувались перші мрії про подругу життя. І все це розміщено в романі настільки пропорційно і так гармонійно поєднане між собою, що створюється єдине цілісне враження про багате інтелектуальне життя рідкісно обдарованої людини, яка напружено шукає свого шляху в житті. Через розкриття внутрішнього світу історичного героя письменник приводить до висновків про історичну долю цілого народу.

Ще яскравіше виявляється цей авторський прийом у «Тарасових шляхах». Письмениця словнило свій роман своєрідним ліризмом, де розкриття рис характеру, ідейно-естетичних переконань історичного героя непомітно порівнюється з життям сотень інших людей. Тонкі аналогії чергуються з філософськими узагальненнями, що нерідко звучать як ліричні роздуми чи то самого поета, чи авторки роману. Відчутні традиції С. Васильченка

у частому використуванні Оксаною Іваненко народно-поетичних засобів, текстів пісень для передачі настрою чи оцінки подій. Від пісні взято в «Тарасових шляхах» і метафоричність мови, особливо там, де передаються думки героя і авторчині роздуми. «Скільки тих шляхів на світі, і куди вони всі ведуть?» — цими словами починається роман як вияв думок малого Тараса і водночас як філософський заспів до твору про суть і значення людського життя залежно від того, який шлях буде обрано.

Весь роман «Тарасові шляхи» наповнений Шевченковими поезіями, і хоча тут ми не зустрінемо такого глибокого психологічного аналізу, як у «Поетовій молодості», однак скрізь достатньо вмотивується, що було життєвим поштовхом до написання поетом того чи іншого твору. Зате більш докладно, особливо в останніх розділах роману, розкрито морально-етичне кредо Т. Шевченка. Він щасливий тим, що живе для людей, що ніяким випробуванням не зігнути його. Він художник, митець, у найширшому розумінні слова, людина, що все життя поривається до прекрасного, вірить у світле майбутнє свого народу і заради цього жертвує життям: шукає прекрасне в людях, у їх поведінці, характерах, ставленні до інших.

«Петербургська осінь» сповнена глибокого філософського змісту. Перед читачем постає поет-мислитель, що повернувся з заслання, в середовищі найпередовіших людей того часу. З перших розділів повісті читачеві зрозуміло, що герой у zenіті свого творчого зльоту, з цілком сформованим характером, у якого за десять років нечуваних мук заслання «жодна внутрішня риса не змінилася».

О. Ільченкові вдалося на короткому відтинку Шевченкового життя показати еволюцію його світогляду, поглиблення народного змісту його діяльності, що виражалось в шуканні нових форм революційної дії, насамперед у зверненні до російської революційної преси — «Колокола», «Современника».

О. Ільченко зображує життя Т. Шевченка восени 1858 р. як колосальної сили довготривалий вибух енергії, спрямованої на надолуження згаяного в засланні. Розкриття характеру Т. Шевченка в «Петербурзькій осені» здійснюється через детальний показ відомих у літературознавстві і домислених автором зустрічей Шевченка з видатними діячами науки й суспільної думки. Внутрішній Шевченків світ розкривається у «Петербурзькій осені» в зустрічах з друзями — революційними демократами і в суперечках з недругами, особливо з поміщицько-націоналістичного табору, в особистих настроях і творчих планах.

О. Ільченко наголосив на громадському началі в характері і поведінці Т. Шевченка. У О. Ільченка Шевченко — органічна частка народу і разом з тим його агітатор, трибун, для якого найбільша радість — вселити в серця людей надії.

Як і інші автори, О. Ільченко розкриває образ Шевченка багато де в чому шляхом протиставлень і зіставлень його рис і поведінки з іншими персонажами, історичними й домисленими. Протиставлення внутрішньої зібраності й цілеспрямованості Т. Шевченка його антиподам — українським поміщикам здійснюється в повісті шляхом характеристики їх інтересів, побуту на протилежність Шевченковому життю.

У повісті О. Ільченка виявляється винятково тактовне ставлення до особистого життя поета.

У всіх розділах повісті О. Ільченка, присвячених темі особистого життя поета, виразно відчувається трагічний підтекст, бо особиста самотність Т. Шевченка зрештою визначена була суспільними умовами миколаївської Росії. Образ поета таким способом лише доповнюється, стає більш

викінченим і цільним. Завдяки цьому правдиво розкривається не тільки політична і поетична, але й морально-етична велич Т. Шевченка, його виняткова духовна чистота.

Важливу роль відіграє домисел у відтворенні характеру Т. Шевченка в романі З. Тулуб «В степу безкраїм за Уралом». Письменниця показує настрої поета-засланця, його реакцію на бездушність і брутальність офіцерів, ставлення до казахів, враження від пустельного краю, домисел допомагає відчуті і нелюдські муки поета, і його нестримну жагоду творчості, жах самотності і приниження, сум за Україною, за Академією, друзями. Даються психологічні мотивації написання окремих віршів, зокрема таких, як «Прощай, убогий Кос-Арале» та ін.

В романі З. Тулуб картини життя казахів потрібні зрештою для підтвердження Шевченкової тези «Від молдаванина до фінна на всіх языках все мовчить». Заселення романів О. Іваненко, З. Тулуб сотнями персонажів конче потрібне, щоб показати велич народу як провідної рушійної сили історії, його настрої і сподівання, щоб довести, що поява Т. Шевченка на політичній арені не була ні випадковістю, ні винятком, а зумовлена всім ходом історичного процесу.

ЗАУВАЖЕННЯ ДО СИНОНІМІЇ В ПОЕЗІЇ «ОЙ ДІБРОВО — ТЕМНИЙ ГАЮ!» Т. ШЕВЧЕНКА

Г. І. Повх

«Ой діброво — темний гаю!» — одна з численних поетичних картин українського пейзажу, на які така багата Шевченкова поезія.

Написана вже зрілим майстром із сформованими творчо-естетичними поглядами¹, ця поезія складається лише з 16 рядків. Але майстерністю в доборі художнього слова, у створенні високопоетичних образів чудової української природи вона займає належне місце в ряду найкращих пейзажних зарисовок відомих майстрів слова світової літератури.

Як і в деяких інших класичних Шевченкових пейзажних малюнках, якими милувалися найвидатніші митці², у поезії «Ой діброво — темний гаю!» відсутній виразно окреслений соціальний аспект. Ця поезія, говорячи словами дослідника мови «невольничих поезій» Т. Шевченка — його лірики періоду заслання — З. Т. Франко, є «естетичним відгомонам на почуття туги за далекими і рідними українськими селами, що...вимальовувались у його пам'яті в ясних і світлих кольорах»³.

У коломийковому вірші народнопісенного характеру, написаному за схемою 8 складів — 6 складів, з дещо вільним розподілом наголосів, поет використовує чимало художньо-поетичних засобів.

Щирий ліричний тон вірша створюється і задушевним звертанням поета до оспівуваного явища природи з додаванням до нього епітетного звертання («Ой діброво — темний гаю!»), і вмілим добором семантично наповненої лексики з так званого поетичного словника загальнонародної мови (*діброво, гаю, лобу, золотую, дорогою*), і застосуванням уже виробленого на той час у народній поезії засобу зменшено-пестливого суфіксів (*доненьку*) без надмірного перенасичення ними вірша, а також художніх засобів народно-пісенної стихії (епітетів: *зеленим покровом, доненьку лобу, молодую, білою габою* тощо).

Справді народного невимушеного звучання поезії досягає автор і використанням деяких своєрідних форм художнього синтаксису в поетичній тканині цього вірша — еліптизацією контексту через вилучення підмета. У творі немає жодного речення з наявним у ньому підметом.

Але всі ці засоби виступають як допоміжні і підпорядковані основному. Таким основним художнім засобом у поезії «Ой діброво — темний

¹ Під 1860 роком, датована 15-им січня, вона вміщена в рукописній збірці віршів поета — т. зв. «Більшій книзі». Див. факсимільне видання автографів Шевченка Академією наук УРСР: Т. Г. Шевченко. Більша книга, К., 1963, стор. 289—290.

² Див. Максим Рильський. Поезія Тараса Шевченка. Зб. «Світова велич Т. Г. Шевченка», т. 2, Держлітвидав, К., 1964, стор. 304.

³ З. Т. Франко. Засоби мовної майстерності лірики Т. Шевченка періоду заслання. Зб. «Джерела мовної майстерності Т. Г. Шевченка», Видавництво Академії наук УРСР, К., 1964, стор. 79.

гаю!» є метафоричність — не лише словесна, а контекстуальна. Про це добре говорить, аналізуючи поезію, В. С. Ващенко¹.

Метафоричність у поезії є засобом створення персоніфікації і втілення поетичного задуму автора. Саме застосування літературного прийому персоніфікації і художньої метафоричності дає можливість поетові пов'язувати синонімічними зв'язками в умовах контексту такі слова, які поза контекстом таких зв'язків не мають, і таким чином збагачувати арсенал синонімічних засобів загальнонародної мови. А ці текстуальні синоніми також відіграють роль важливого стилістичного засобу в оформленні поетичного контексту вірша.

Правда, не всі синоніми, вжиті в поезії, текстуальні. Коротенька поезія «Ой діброво — темний гаю!» насичена різноплановими синонімами, які укладаються в три синонімічні ряди.

Перший, найкоротший, синонімічний ряд складають словникові синоніми — близькі емоційними властивостями слова поетичного шару *діброва, гай*, які означають близькі своїм змістом поняття. Вводячи обидві емоційного змісту лексеми у формі ліричного звертання в один рядок поезії, де другий синонім (із залежним підметом) підсилює звучання першого, Т. Г. Шевченко досягає виразного експресивного насаження початкового рядка вірша, підготовляючи разом з тим формою звертання можливість природного застосування засобу персоніфікації використанням полісемії слова.

Персоніфікований узагальнено-поетичний образ всевладної сили природи, названий *батьком*, що вводиться у четвертому рядку поезії і домальовується, розкривається у всіх інших, уособлення (шляхом метафоризованого порівняння) *діброви-доненьки* роблять можливим другий синонімічний ряд з контекстуальними синонімічними зв'язками, в який входять дієслова *одягає, укріє, огорне, сповіє*. Вживання кожного з цих синонімів зумовлене конкретним словесним оточенням їх у кожному окремому випадку (*укріє покровом, огорне ризою, сповіє габою*), але розташування їх саме в такій послідовності — результат свідомої творчої роботи великого поета. Відкривається ряд метафоричним *одягає* з узагальненим значенням щодо останніх трьох компонентів ряду, які вводяться в поетичний контекст у плані поступового наростання чи посилення емоційного відтінку в змісті слова (*укріє, огорне, сповіє*). Дієслово *укріє* — нейтральне, без будь-якого стилістичного забарвлення, не вносить додаткових емоційних відтінків, інші слова цього ряду (*огорне, сповіє*) додають до ліричного звучання поезії глибоко інтимні ноти, ніжні тони, і разом із залежними від них словами служать для створення поетичних образів, розглядом яких ми закінчимо свої нотатки до синонімії поезії.

Третій, найскладніший, синонімічний ряд включає ще віддаленіші семантично лексичні одиниці, різні сферою вживання, — *покров, риза, габа*, синонімічні відношення яких виникають завдяки несподіваному зближенню їх у контексті високоталановитим поетом. Синонімічні зв'язки слів *покров, габа* створені автором через розширення смислової сторони слова *габа* шляхом збагачення цього слова ще на одне переносно-образне значення (*покров*), яке завдяки генію Т. Шевченка твердо увійшло в поетичний арсенал його послідовників². Церковнослов'янським *риза* зближується з словами

¹ Див. його книгу «Мова Тараса Шевченка», Харків, 1964, стор. 56—57.

² Див. такі рядки В. М. Сосюри: «Вже вечір темною габою
Накрив всю землю з краю в край»;

А. С. Малишка: «А в ліску
Кленове листя на піску
Лежить багряною габою» та ін.

цього ряду шляхом переносного вживання¹, саме індивідуального, Шевченкового вживання цього слова в поетичному контексті.

Синонімічні відношення слів цього ряду ускладнюються синонімічними зв'язками сполук цих слів із залежними від них епітетами (*зелений покров, риза золота, біла габа*), які виступають у контексті поетичними образами свіжозеленої весняно-літньої пори, золотої осені і сніжнобілої зими. У створенні цих зорових, колористичних образів виявився хист Шевченка — художника-живописця і Шевченка-поета.

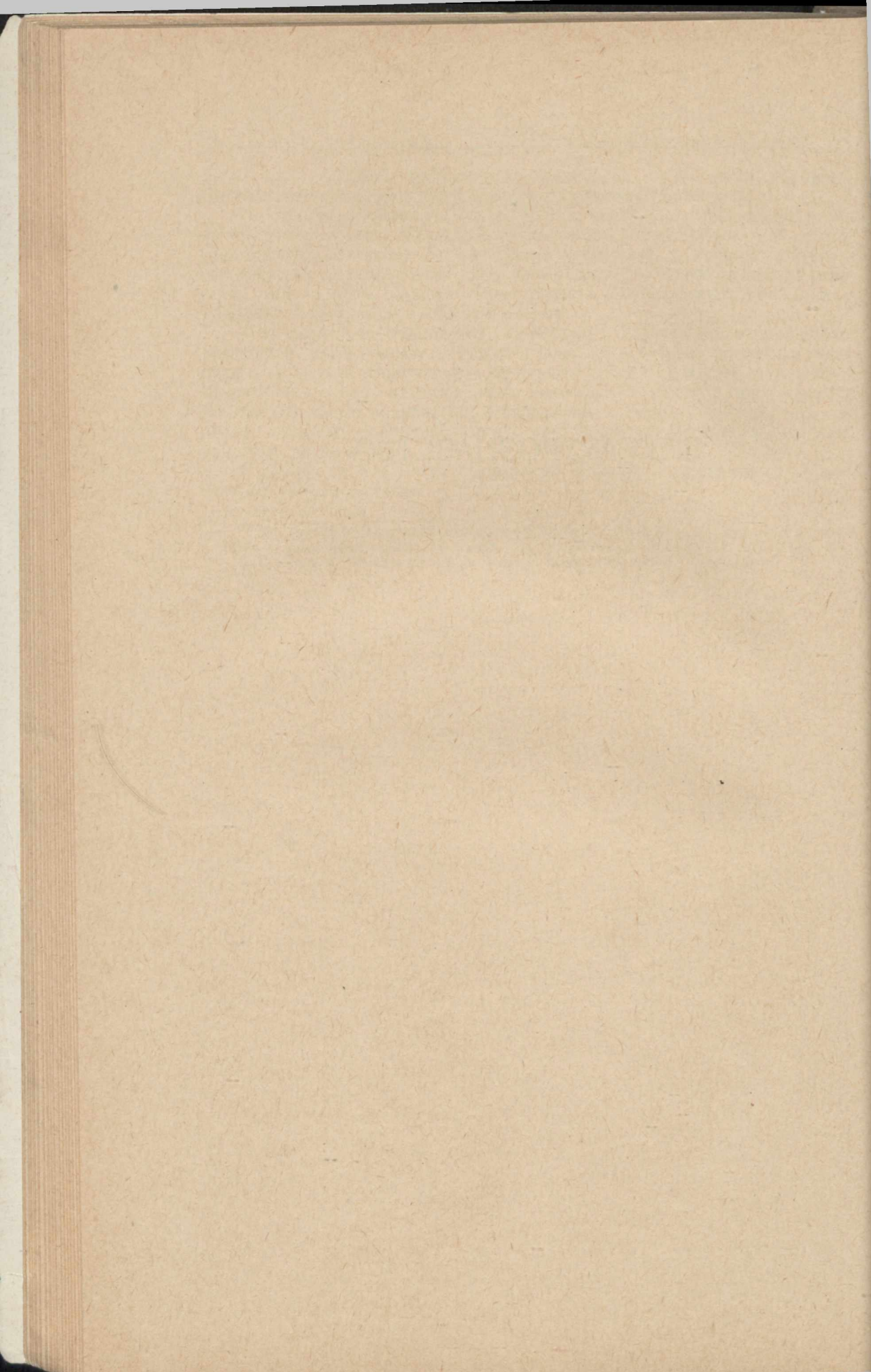
У складному асоціативному сприйманні і відображенні навколишньої природи, у змалюванні українського пейзажу в зорових поетичних образах немає ані тіні неприродності, вишуканості фарб. Ці образи ґрунтуються на реальних барвах навколишнього видимого світу й оточуючої природи і вражають своєю природністю і простотою, а разом з тим «свідчать про велику і свідому майстерність поета, про тонкість і складність його зовні простого письма»².

У цьому сила і велич геніального Кобзаря — і народного співця, і митця з світовим ім'ям.

¹ Про переносне значення і переносне вживання слів див. Л. С. Паламарчук «Лексична синоніміка художніх творів М. М. Коцюбинського», К., 1957, стор. 6.

² Максим Рильський. Поезія Тараса Шевченка..., стор. 304.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



ДЕЯКІ ФІЛОСОФСЬКІ Й ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ПОГЛЯДИ
О. О. ПОТЕБНІ¹*О. Г. Розенберг*

1. Наукову спадщину О. О. Потебні вивчено, оцінено, використано далеко не повністю. У працях з галузі лінгвістики здебільшого викладаються мовознавчі погляди вченого. Проблеми ж теоретико-літературні, естетичні переконання автора книги «Мысль и язык», його вихідна точка зору — вивчені недостатньо, а іноді, на жаль, поверхово. Однією з причин такої «зневаги» до важливої сторони спадщини Потебні є хоч би та обставина, що праці його, які стосуються мистецтва слова, до цього часу видані незадовільно (маємо на увазі збірники «Заметки по теории словесности», «Басня, пословица и поговорка»). Відомі спроби перевидати в новій редакції «Записки по теории словесности», але їх не було доведено до кінця. Теоретико-літературні погляди Потебні слід було б зібрати найперше, але ж і досі ми не маємо для користування навіть систематичної бібліографії, наукових описів рукописів вченого. Разом з тим наукове значення теоретичної поетики Потебні незаперечне.

2. З дивною послідовністю в с і, саме в с і свої теоретико-літературні погляди вчений обґрунтовує загальнофілософськими принципами. Всі проблеми естетичного характеру найширшого змісту, наприклад, проблеми художньої творчості, так само, як і спеціальні питання стилістики або віршування, Потебня ставить і вирішує з точки зору теорії пізнання. Для нього в його теорії (але не в практиці дослідження фактичних матеріалів) існує лише те, що пізнане або пізнається. Оскільки Потебня виходить з процесу індивідуальної свідомості, іноді висловлювалась думка, що гносеологія автора «Мысли и языка» і «Записок по русской грамматике» — це суб'єктивний ідеалізм. Таке визначення вважаємо невірним. Звичайно у філософських поглядах вченого немало протиріч, що взагалі характерно як для ідеалістів, так і для матеріалістичної метафізики. Такі протиріччя в працях Потебні виникають, а частково і розв'язуються в практиці дослідження реальних фактів, наприклад, при твердженні «Я говорю і думаю тому, що інші мене розуміють» (хоч би по-своєму). А якби не було «інших», тобто суспільної практики, я не зміг би ні говорити, ні думати. Суб'єктивний ідеаліст, якби він захотів залишитися послідовним, так думати не буде.

Самий процес пізнання невідомого, основна проблема теорії Потебні, викликає необхідність твердити про існування буття поза мною, така історія мови й одночасно історія об'єктивно-еволюційної думки. Так само і вираз «стихийний матеріалізм Потебні», очевидно, слід розуміти як протиріччя між його теорією і практикою аналізу конкретних фактів.

3. Процес мислення Потебня розглядає як психологічний, як співвідношення, що безперервно змінюються, між чуттєвими сприйняттями, уяв-

¹ Доповідь прочитано на науковій конференції філологічного факультету ХДУ, присвяченій пам'яті О. О. Потебні.

леннями і поняттями, а останні — в різному ступені їх абстрактності. Будова понять і уявлень — ось з чого складається структура думки і слова. Потебня розглядає три принципово можливі форми мислення, а значить, і пізнання дійсності. Основна з цих форм — мислення поетичне. В поетичному мисленні слово — мова — це «енергія», тобто рух думки від пізнаного, засвоєного, знайомого (*A*) до того, що ми пізнаємо, але що ще не відоме, або мало відоме (*X*). Процес пізнання, рух думки полягає в тому, що між відомим і тим, що знову пізнається, буває деякий спільний елемент (*tertium comparationis*). Отже, в слові поетичному (додамо, як і в художньому творі) є наявною зовнішня форма. Коли це слово нами осмислюється, пізнається, із змісту нашої свідомості (*A*) як конкретне уявлення виділяється елемент *a*, внутрішня форма, що виявить себе обов'язково в складі нового для нас поняття. При наявності внутрішньої форми слова — це образ, конкретне уявлення, яке знову сформувалося (*A*₁).

Друга форма мислення — мислення наукове — явище мови, вивідне, створюване з поетичного мислення. Мова науки, наприклад, наукова термінологія — це слово-поняття, що не знає внутрішньої форми (яка колись в ньому існувала), наприклад, «прямий кут». Наука побудована з таких слів-понять, що володіють для всіх обов'язковим значенням, а внутрішня форма, яка колись існувала при утворенні слова-образу, в слові-понятті вже загублена. У розвитку мислення, у розвитку мови створення художнього образу (або художнього твору) попереджує розвиток наукової думки; за виразом старого поета, наука повільно піднімається по щаблях драбини, а мистецтво — помах крила.

У третій сфері мислення — міфологічній — також немає внутрішньої форми. Тут все, що бачу, все, що я знаю, все співпадає (зливається) з тим, чого я не знаю. Цілком зрозуміло, що міфологічна форма мислення зовсім виключає наукову і навпаки. З другого боку, поетичне мислення може опинитися на межі з мисленням міфологічним.

Ось один з численніших прикладів відмінності між поезією і міфом. Візьмімо вираз народної поезії «горюче серце». Якщо в галузі поетичної мови — це метафора (можливе значення якої — «душевний біль»), то в міфі цей вираз розуміють буквально «серце горить» і навіть спроможне підпалити щось.

Це уже ніяк не метафора. Після великої пожежі в 1547 році «зібрали в Кремль чорних людей і почали запитувати: «Хто запаливав Москву?» У натовпі закричали: «Княгиня Анна Глинська із своїми дітьми і людьми чаклувала: виймала серця людські і клала у воду, та тією водою, їздючи по Москві, кропила, від того Москва й вигоріла»¹.

Поетичне мислення завжди існувало там, де відбувався процес пізнання дійсності. Отже поетична творчість народна, вона походить завжди з народу, вона скрізь у житті людства. Поетичному мисленню Потебня надавав у різних своїх працях переважного значення.

4. Про поетичну лексику. Слово з внутрішньою формою, яка чітко усвідомлюється, — слово-образ. Наприклад, в українській народній пісні образ води — те, що добре відоме (*A*), а любов людська — складне явище:

«Чи я, мати, не хорош,
Чи я, хлопець, не доріс?
Чому мене, моя мати,
Дівчата не люблять?»

Піди, синку, до криниці,
Напийся водиці,
Будуть тебе дівки любить
Іще молодиці»

(«О некоторых символах в славянской народной поэзии»², стор. 11).

¹ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харків, 1905, стор. 407.

² А. А. Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харків, 1914, стор. 10.

Тут поетичний образ набуває магічного значення, поетичне мислення межує з міфологічним. Ми навели цей приклад для ілюстрації того, що Потебня ніколи не спрощує фактів поетичної творчості. Принципового характеру схема в його дослідженні завжди стає рухом живої і всякий раз нової думки.

Завжди, коли дано образ води, пісня говорить про кохання. «Ой, у полі озерецько, там плавало відеречко, соснові клепки, дубове денце, не цурайся, козак-серце...» Для чого ж ці деталі (*клепки, денце*)? Але ось все готове, прийди і напийся, а він не йде, не кохає»¹.

Другий випадок — внутрішня форма стає зрозумілою через з'ясування етимології слова. «Прикладом тут могло б бути російське слово «язвить» — від слова «язва», а *язва* це те, що болить, пече»². В поетичному творі як у давній, так і в сучасній літературі художня картина створюється ще складнішими і різноманітнішими способами. Різноманітність у створенні художніх образів визначається співвідношенням між зовнішньою формою і змістом та ідеєю образу. Слід відзначити поняття Потебні «економія мислення», яке виникає у взаємовідношенні перерахованих елементів художнього образу. Економія мислення необхідна і достатня при створенні і сприйнятті художнього образу або твору для цілей пізнання. Ці складні відношення Потебня розглядає у своєму вченні про виразні засоби мови, в теорії тропів і фігур.

5. Тропи і фігури. Вчення про тропи і фігури було розроблене ще античними авторами («Из записок по теории словесности»).

Потебня неодноразово користується працями вчених XIX ст. Гребера і Луки Зимі, але ці вчені весь час цитують античних теоретиків, головним чином елліністичного періоду, а частіше всього Ціцерона і Квінтіліана. Цілоком зрозуміло, що критичні оцінки Потебні спрямовані головним чином проти визначень античних, найчастіше римських теоретиків реторики. Квінтіліан, наприклад, вважав тропами мову, яка вживається в невласному, переносному значенні. І це для того, щоб мова стала прикрашеною (*ornandae rationis gratia*). На думку Потебні, таке визначення не відповідає дійсності. В розвитку мови образне слово, тобто троп, створюється раніше, ніж слово без образу, «неприкрашене», і саме із слова-образу створюється те, що Квінтіліан називає природним основним значенням (*significatio naturalis vel principalis*).

«Якщо ж безобразність слова прийнята була за щось початкове (тоді, коли вона завжди вивідна), то це відбулося тому, що вона є тимчасовий спокій думки». Але для чого-ж служить «мова прикрашена»? Якщо погодитись з визначенням Квінтіліана, така мова безкорисна.

«Образ замінює численне, складне, те, що важкосприйнятне по віддаленості чимсь відносно одиничним і простим, близьким визначенням, наочним. Отже світ мистецтва складається з відносно малих і простих знаків великого світу природи і людського життя. У галузі поезії ця мета досягається складними творами тому, що вона досягається і окремим словом»².

В основу класифікації тропів Потебня кладе аналіз трьох основних типів творчого і (одночасно) пізнавального процесу мислення. Потебня ніколи не спрощує дійсності, його схема, послідовно ускладнюючись, пояснює, але не спотворює різноманітність творчої думки. Формально-логічні категорії як основа класифікації при цьому вилучаються. Вилучаються також і інші поняття, які не відображають психології мислення. Перша група тропів віднесена вченим до методу «синекдохи». В цьому разі ознаки,

¹ А. А. Потебня. Мысль и язык. 4-е издание, Одесса, 1922, стор. 78.

² А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стор. 207.

риси раніше пізнаного (А), і того, що знову пізнається (Х), повністю співпадають. Припустімо, поняття «люди» (Х) осмислюється через посередництво поняття «людина»; ціле «люди» пізнається через посередництво частини, притому невеликої — «окрема людина». Або зворотне «людина» (Х) осмислюється через поняття «люди» (А). Але і в будь-якому художньому творі перед нами синекдоха. Окремий образ відноситься (конкретність і грандіозне узагальнення) до ідеї твору в цілому як частина до цілого.

Друга група тропів — метонімія. Тут між тим, що пізнано і що знову пізнається, співпадають лише окремі ознаки, наприклад, «ліс» і «птахи» — «лісові птахи». Або, наприклад, коли замість уявлень простору або часу зустрічаються інші уявлення, які лише частково співпадають з цими категоріями, з назвами того, що в цьому просторі відбувається.

Для Гомера в «Іліаді» східна сторона — права, бо там сходить сонце.

Дозволимо собі висловити припущення, що назва ріки Десни, яка тече до Києва з північного сходу, також метонімія (з такої ж причини). Потебня розглядає низку подібних заміщень і приходять до такого висновку: «Таким чином ми підходимо до положення, що всяке зображення або уявлення явища (речі, дії і стану, якості) у вигляді одного з його моментів, в тому числі у вигляді враження — є метонімія»¹.

В тропі «метафора» між А і Х немає прямого зв'язку, наприклад, підосва взуття і частина гори, однак третій елемент порівняння (а), внутрішня форма тут наявна. «Необхідність метафори (або метафоричного порівняння) відбивається особливо наочно в тих випадках, коли нею виражаються складні і сумні ряди думок, збуджених невизначеною чисельністю дій, слів та інше»².

Очевидно, явище метафори ширше, різноманітніше в творчій свідомості буття за всі інші категорії тропів.

6. Ряд тверджень Потебні про художню творчість як про пізнання дійсності мають певне значення для визначення завдань мистецтва і літератури.

Пізнавальне значення літератури і мистецтва докладно розроблено в марксистсько-ленінській теорії, але Потебня говорить про творчість і одночасно про пізнання, обминаючи основне для нас твердження про суб'єктивний образ об'єктивного буття.

Його ідеї про народність творчості хотілося б співставити з думкою О. М. Горького «Народ — перший (в часі) і мислитель і поет». Народ не лише об'єкт, але і суб'єкт у художній творчості.

Потебня не був першим і не був останнім у розгляді важливіших проблем естетики і поетики. Достатньо згадати, що поняття внутрішньої форми має свою складну історію, яка переходить до пізньої античності і до часу «просвітителів» XVIII століття. Те, що було розроблено О. О. Потебнею сто років тому, не могло залишитися незмінним, раз назавжди вирішеним, особливо після Великого Жовтня, коли нові ідеї марксистсько-ленінської естетики і поетики відобразили нову епоху боротьби за комунізм.

Значення праць ученого в розвитку філологічної науки в галузі української філології, фольклору і художньої літератури — велике і плідне. Але філологічна наука на вченні О. О. Потебні ніяк не зупинилась.

¹ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стор. 247.

² Там же стор. 264.

ПРО СПЕЦИФІКУ ЖАНРУ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ
ТА ЙОГО РІЗНОВИДИ*П. Я. Корж*

Радянська література, виконуючи своє головне завдання — художньо відобразити великий і героїчний час будівництва комунізму, — немало уваги приділяє і змалюванню минулого. Незмінний інтерес радянських письменників до історії зумовлений усвідомленням глибокого зв'язку художньо-історичної літератури з сучасністю, розумінням її пізнавальної вартості й виховного значення. Відомий майстер радянської історичної прози С. Голубов писав: «Ні зрозуміти, ні пояснити сучасне поза зв'язком з минулим — неможливо... Ось чому... справді радянська художньо-історична література служить цілям можливо повнішого зближення з сучасністю, але аж ніяк не віддаленню від неї»¹. Не менш характерним у цьому плані є і твердження О. Форш — одного із зачинателів радянської історичної романістики: «Я, як і багато інших радянських письменників-істориків, працюючи над матеріалами минулих століть, прагнула служити інтересам сучасного і навіть майбутнього своєї країни, прагнула в минулому розкрити рух і сили, що вели до революції, до того, що завойовано і утверджено нині міцно, навіки»².

Шлях, пройдений радянською історичною белетристикою, позначений складними творчими пошуками, виборюванням нових ідейно-естетичних засад і принципів, притаманних літературі соціалістичного реалізму. Розвиваючись у її річищі, радянський історичний роман добився визначних перемог. Кращі епічні полотна, створені талановитими художниками слова, що працюють у галузі історичної тематики, стали гідним надбанням радянської літератури.

Вивчення усього багаторічного досвіду радянського історичного роману в усій його складності і повноті — важлива і повчальна справа.

Отже цілком закономірно, що в останні роки інтерес до історії і теоретичних основ цього жанру літератури помітно зріс. З'явилися дослідження, присвячені як радянському, так і зарубіжному історичному романові, — «Советская историческая проза» (1955) Р. Д. Мессер, «Советский исторический роман» (1958) і «Исторический роман в русской литературе» (1961) С. М. Петрова, «Алексей Толстой — мастер исторического романа» (1958) А. В. Алпатова, «Французский исторический роман в эпоху романтизма» (1958) Б. Г. Реїзова, «Исторический роман Вальтера Скотта» (1960) С. А. Орлова, «История и литература» (1960) Г. М. Ленобля, «Українська історична проза за 40 років» (1958), «Український радянський історичний роман» (1962) М. Й. Сиротюка, «Русский советский исторический роман» (1962) Ю. А. Андреева, «Польский исторический роман и проблема историзма» (1963) І. К. Горського, «Історико-біографічні твори з життя письменників» (1963) І. Д. Ходорківського.

¹ С. Голубов. Правда и вымысел в советском историческом романе. «Вопросы литературы», 1958, № 1, стор. 81.

² Ольга Форш. Переписка с друзьями. «Правда», 7 января 1960 г.

Зроблено багато як у плані вивчення історії, так і в плані визначення природи історичного жанру. Проте одна з найбільш спірних і заплутаних проблем в історії і теорії літератури — проблема визначення історичного роману, його жанрової специфіки — залишається й дотепер, на наш погляд, недостатньо розв'язаною. Відсутність чіткості в цьому питанні призводила і призводить до плутанини, стаючи часом серйозною перешкодою на шляху освоєння творчої практики багатьох художників, до невиправданого звуження або розширення рамок історичного роману. «За час існування історичного жанру в художній літературі,— писав С. Злобін,— поняття про нього змінювалося і вагалося, неодноразово стаючи предметом теоретичних дискусій, а в результаті на бібліотечних полицях під спільною номенклатурою «історичні книги» опинялося найсумбурніше змішання творів, що не підлягають зіставленню»¹. Сказані кілька років тому, ці слова знаходять підтвердження і нині. Пошлемося на такий, думається, досить промовистий приклад. Протягом 1961—1963 рр. видавництвом «Известия» в серії «Бібліотека історичних романів народів СРСР» видано цілу низку книг (які, до речі, викликали величезний інтерес у читацької маси). Сюди ввійшли твори про сиву давнину («Юрій Милославський» М. Загоскіна, «Басурман» І. Лажечнікова, «Петро Перший» О. Толстого, «Святослав» і «Володимир» С. Складенка) і про недавнє революційне минуле («Таврія» і «Перекоп» О. Гончара, «Брати» Б. Сейтакова, «Шамо» С. Рагімова та ін.). До одного з томів цієї серії («історичних романів») під назвою «Октябрь в России» включено... п'єси «Егор Буличов» і «Достигаев» М. Горького, поема «Дванадцять» О. Блока і «Головна вулиця» Д. Бедного. Зрозуміло, що в жанровому відношенні ці твори несумісні, і потрапили вони в розряд «історичних романів» внаслідок примхливої волі упорядників серії. Можна було б послатися і на інші факти довільної препарції жанрів². Все це свідчить не тільки про випадкові прорахунки, а й про нерідко заподадливий підхід до важливої літературознавчої проблеми.

З'ясовуючи термін історичний роман, не можна обминути бодай найхарактерніші, хоч нерідко й різнобіжні, суперечливі визначення і формулювання, висловлені з цього приводу. Однією з суттєвих рис історичного роману, з точки зору переважної більшості дослідників, є те, що в його сюжеті знаходять відображення події, які відійшли у минуле, стали історією. Ця жанрова особливість історичного роману знайшла підтвердження в естетиці В. Белінського. Теоретичні узагальнення В. Белінського, а потім М. Добролюбова базувалися, як відомо, на творчій практиці В. Скотта, російських романістів і зокрема О. Пушкіна. Вони були підтверджені досвідом наступних поколінь вітчизняних і зарубіжних белетристів, що працювали в галузі історичної тематики.

Однак з цього приводу висловлюються й інші, протилежні міркування. Об'єктом зображення в історичному романі, на думку С. Злобіна, «повинно бути не тільки, як вважалося раніше, далеке минуле, але й наша сучасність»³. Головним для С. Злобіна в цьому питанні є історичність художнього твору, яка «визначається ступенем правильного розкриття рушійних сил в історичних подіях, що мають вирішальне значення для напрямку

¹ Ст. Злобин. Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы. Зб. «О детской литературе», Детгиз, М.-Л., 1950, стор. 313.

² Наприклад, «Военное издательство Министерства обороны СССР» в серії «Радянський воєнний роман» поряд з «Облогою Азова» Г. Мірошніченка і «Багратіоном» С. Голубова видало «Північну Аврору» М. Нікітіна і «Тихий Дон» М. Шолохова.

³ Ст. Злобин. Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы. Зб. «О детской литературе», Детгиз, М.-Л., 1950, стор. 317.

життєвого розвитку великих людських мас, класів і цілих народів»¹. Схожу точку зору виявляють і деякі літературознавці. «Історичний роман, — пише, наприклад, В. Беляєв, — епічна форма, яка розкриває в живих художніх образах життя в минулому, а також історичні події сучасності»². «Історизм, глибока соціальна проблематика і суспільно мотивована основа, — читаємо в іншій праці, — зблизили роман на сучасному матеріалі з історичним романом і в жанровому, і в ідейному відношенні. Дійсно, все важче й важче стало відділити власне історичний роман від роману сучасного»³.

Як бачимо, справа тут не в хибно сприйнятих закликах орієнтації на сучасність, що приводило декого з письменників і критиків до ототожнення роману історичного й роману сучасного, до змішування понять історична тема і зв'язок художньо-історичної літератури з сучасністю. В наведених вище висловлюваннях йдеться про інше, про необхідність брати до уваги при визначенні жанрових ознак історичного роману передусім значимість, історичність зображуваних подій, його здатність відтворити закономірності суспільного життя, історизм.

Але з цим погодитися не можна. Адже історизм є визначальною рисою не тільки історичної романістики, а й реалістичної літератури взагалі. Саме в історизмі М. Горький вбачав один з найважливіших принципів відображення дійсності в мистецтві. «Вічні й безсмертні твори мистецтва, — писав великий пролетарський письменник, — завжди історичні...»⁴. Серед образів, фігур, «в яких історично точно відображена епоха», М. Горький називав образи з творів, що аж ніяк не належать до історичного жанру (наприклад, «Горе з розуму» О. Грибоедова)⁵.

Разом з тим історія літератури дає немало прикладів, коли твори, причислювані за своїми жанровими ознаками до історичних, в силу хибних ідейно-естетичних та історичних концепцій їх авторів позбавлені справжнього історизму. Хіба не це характеризувало романи, скажімо, Ф. Булгаріна («Димитрій Самозванець», «Мазепа») чи Є. Саліаса («Пугачовці», «Петербурзьке дійство»? Значними вадами саме в цьому відношенні позначені й твори М. Загоскіна («Рославлев», «Аскольдова могила», «Бринський ліс»), Д. Мордовцева («За чії гріхи», «Булава і бунчук»), П. Куліша («Байда, князь Вишневецький», «Петро Сагайдачний», «Цар Наливай»), О. Стороженка («Марко Проклятий») та ін. Особливо яскраві «зразки» антиісторизму подає сучасна буржуазно-модерністська історична белетристика, в основі якої лежить заперечення об'єктивних закономірностей світу, нехтування процесами формування характерів у їх причиновій зумовленості, намагання розглядати людину як реальність, відірвану від соціальних зв'язків.

Отже історизм — не стільки специфічна риса історичного жанру, скільки ознака якості, ступінь правдивості реалістичного мистецтва вза-

¹ Ст. Злобин. Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы. Зб. «О детской литературе», Детгиз, М.—Л., 1950, стор. 314. Подібні положення С. Злобин повторив у статті «О моей работе над историческим романом». Див. зб. «Советская литература и вопросы мастерства», вып. 1, «Советский писатель», М., 1957.

² Віктор Беляєв. Український радянський історичний роман. (Замітки про жанр). Зб. «Питання української радянської літератури», «Радянський письменник», К., 1955, стор. 315.

³ Т. К. Трифонова. Русская советская литература тридцатых годов. Изд-во АН СССР, М., 1963, стор. 68.

⁴ М. Горький. О современности. Зб. «Статьи 1905—1912 гг.», Книгоиздательство «Парус», Петроград, (без року), стор. 100.

⁵ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26. Гослитиздат, М., 1953, стор. 416.

галі. Історизм є невід'ємним принципом соціалістичного реалізму, який вимагає правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. І, мабуть, правий І. Горський, коли він пише, що «застосування і розвиток принципу історизму здійснюється в літературі не тільки і навіть не стільки через відображення минулого; навпаки, виникнення і розвиток самого історичного жанру, в тому числі й історичного роману, зумовлено загальним станом літератури і перш за все досягнутим нею рівнем узагальнення картин *сучасного життя*»¹. Ці спостереження цілком підтверджуються досвідом радянської літератури. Адже відомо, що саме видатні твори про сучасність і особливо епічні полотна про громадянську війну, написані в 20-х роках, сприяли виробленню важливіших принципів і засобів відтворення попередніх епох, становленню історичного жанру в літературі соціалістичного реалізму. Небезцінно відзначити, що для багатьох художників шлях до історичної романістики пролягав безпосередньо через власне опанування тематикою громадянської війни і Жовтневої революції.

Принагідно відзначимо, що беззастережне зарахування романів типу «Тихий Дон», «Ходіння по муках», «Залізний потік», «Шлях на Київ», «Світанок над морем», «Мир хатам, війна палацам», «Реве та стогне Дніпр широкий» та подібних до розряду історичних, як це робиться деякими дослідниками, не має рації. Це твори про юність нашого сучасника, про нинішнє покоління радянських людей, часова відстань між автором і подіями в них відсутня. Це своєрідна модифікація епічної форми, в якій спостерігається зближення роману сучасного з романом історичним, причому риси сучасного роману, як зауважує Г. Ленобль, превалюють². Через те у більшості випадків такі романи «обережно» іменуються творами на історико-революційну тематику.

Таким чином, історизм як всеохоплюючий принцип літературної творчості, будучи важливішою особливістю реалістичного історичного роману, ще не визначає його специфічних рис. Суттєвим для жанру історичного роману є усвідомлення зображуваного як дійсності історичної, що відійшла у минуле, відчуття дистанції в часі між темою і автором, своєрідність дослідницького підходу художника до матеріалу як матеріалу історичного. Знаменними у цьому розумінні є слова В. Белінського, який відзначав, що «історичний роман є ніби точка, в якій історія, як наука, зливається з мистецтвом; є доповнення історії, її друга сторона»³.

Із сказаного випливає інший важливий аспект історичного роману — достовірність відтворюваних подій, їх неповторність і своєрідність, зумовлена епохою. Історичний роман, як слушно зазначає М. Сиротюк, «воскрешає не просто давнину, а саме конкретну історію, історично-конкретний досвід попередніх поколінь. Причому реальна історія служить у ньому не лише загальним тлом, а й становить його зміст, дає йому конфліктні вузли, тобто лежить в основі всієї його художньої тканини»⁴.

Зрозуміло, документальність, історичну визначеність основи історичного роману не можна розглядати спрощено. Образне зображення дійсності

¹ І. К. Горський. Польский исторический роман и проблема историзма. Изд. АН СССР, М., 1963, стор. 20.

² Див. Г. Ленобль. История и литература. Зб. ст. «Советский писатель», М., 1960, стор. 35—36.

³ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. Изд-во АН СССР, М., 1954, стор. 42.

⁴ М. Й. Сиротюк. Український радянський історичний роман. Вид-во АН УРСР, К., 1962, стор. 28.

обов'язково передбачає наявність художнього вимислу. «В кожному художньому творі, в тому числі — в історичному романі, в історичній повісті, — писав О. Толстой, — ми цінуємо перш за все фантазію автора, який відновлює по уривках документів, що дійшли до нас, живу картину епохи і осмислює цю епоху»¹.

Певна обережність, навіть настороженість щодо широкого використання художнього вимислу в історичному жанрі, яка виявлялася в 20-х роках, пояснюється реакцією літературної критики на хибні тенденції в історичній белетристиці того часу. Так, наприклад, О. Немеровська в статті «До проблеми сучасного історичного роману» писала: «Якщо і є в історичному романі вимишлена фабульна лінія, то вона залишається на другому плані, стушовуючись перед історією, яка стає головним героєм роману»². Повертались до цього питання і в пізніший час³.

Досвід письменників радянської і дожовтневої літератури, а також літератури зарубіжної показує, що вони по-різному поєднували у своїх творах на історичні теми фактичний матеріал і художній вимисел, відводячи останньому інколи першорядну роль не тільки в змалюванні образів дійових осіб, але й картин їх життя. Відомо, що в центрі більшості романів В. Скотта були не історичні події, а доля окремого героя, нерідко слабо пов'язаного з цими подіями. Вигадана інтрига покладена і в основу романів В. Гюго («Собор Паризької богоматері», «Людина, яка сміється»). Є немало творів і в російській та українській літературі, в яких фактично-історичні елементи посідають незначне місце, а історичні процеси зображені, говорячи словами О. Пушкіна, «у вимишленому повістствванні»⁴. Це в різній мірі стосується повістей М. Гоголя «Тарас Бульба», Ів. Франка «Захар Беркут», романів Є. Гребінки «Чайковський», П. Кочури «Світлий ранок», «Золота грамота», М. Сиротюка «Побратався сокіл», Ю. Германа «Росія молода», К. Шильдкрета «Крила холопа», Л. Нікуліна «Росії вірні сини» та ін.

Майстерність письменника полягає в тому, щоб уміло поєднати історичний матеріал і художній вимисел, який базується на фактичній основі. «Поєднати ці дві вимоги, — писав М. Добролюбов, — внести в історію свій вимисел, але вимисел цей заснувати на історії, вивести його із самого природного ходу подій, нерозривно поєднати його з усією ниткою історичного оповідання і все це представити так, щоб читач бачив перед собою, як живі, постаті, знайомі йому в історії і зображені тут в очаруванні поезії, з боку їх приватного побуту і внутрішніх потаємних дум і прагнень — ось завдання історичного романіста»⁵.

Отже, співвідношення історії і художнього вимислу розв'язується в кожному творі неоднаково. Це залежить не тільки від творчої манери письменника, але й від характеру зображуваних явищ, наявності документальних даних тощо. Зрозуміло, що функція домислу й вимислу зростає у тих випадках, коли автор обмежений незначною наявністю фактичного матеріалу

¹ А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. 13, Госполитиздат, М., 1949, стор. 592.

² Ольга Немеровская. К проблеме современного исторического романа. «Звезда», 1927, № 10, стор. 122.

³ Див. напр., «Матеріали дискусії, присвяченої проблемам історичного роману», «Октябрь», 1934, № 7; статтю А. Старчакова «Заметки об историческом романе», «Новый мир», 1935, № 5.

⁴ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. VII, Изд-во АН СССР, М., 1958, стор. 102.

⁵ Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. I, ГИХЛ. М., 1934, стор. 530.

(про це переконливо свідчить, приміром, новий роман Ів. Ле «Хмельницький»). Та за всіх умов художньо-естетична цінність вимислу визначається його пізнавальною роллю, відповідністю правді життя.

В залежності від характеру історичного матеріалу та його відбору, своєрідностей у побудові образної системи, композиції, сюжету в межах історичного жанру визначилося кілька різновидів, типів роману. Намагання здійснити класифікацію в рамках жанру історичного роману в літературній критиці намітилося давно. Таке завдання було поставлене, зокрема, у праці М. Серебрянського «Радянський історичний роман» (1936 р.). Критик називає три типи: історико-біографічний роман; роман історико-побутовий, в якому реальні історичні особи не посідають скільки-небудь значного місця або й зовсім відсутні, а головна увага відводиться соціально-побутовим взаєминам минулого, побуту і звичаям різних соціальних прошарків; нарешті, роман, у якому «поруч з вимишленими діють реальні історичні особи, де розгорнуто історичні події, що являють собою ступінь віху в суспільному розвитку якої-небудь країни»¹.

Останній різновид чи тип історичного роману знайшов найбільш широке розповсюдження в радянській літературі. Про це свідчать такі крупні історичні полотна, як «Петро Перший» О. Толстого, «Омелян Пугачов» В. Шишкова, «Севастопольська страда» С. Сергеева-Ценського, «Степан Разін» С. Злобіна, «Дмитрій Донської» С. Бородіна, «Наливайко» Ів. Ле, «Переяславська Рада» Н. Рибак, «Гомоніла Україна» П. Панча, «Свято-слав», «Володимир» С. Скляренка та цілий ряд інших. Такі романи побудовані, як правило, на широкому документальному матеріалі, а в центрі їх композицій поставлені видатні історичні особи.

Проте творчою практикою радянських художників слова доведена цілковита правомірність застосування й інших принципів створення історичного роману. Виходячи саме з цього, К. Симонов на II Всесоюзному з'їзді радянських письменників говорив: «художник може чудово виразити час і народ не тільки через зображення на першому плані великої історичної особи, але й через зображення в ролі головних героїв вимишлених персонажів, рядових людей»². Названі вище романи П. Кочури, Л. Нікуліна, К. Шильдкрета, М. Сиротюка, Ю. Германа та інших вказують на плідність розробки історичної тематики в такому напрямку.

Широкого розвитку в радянській літературі набув історико-біографічний роман. За міцно усталеною традицією до цього типу роману причисляють твори, присвячені письменникам і діячам культури минулого. Такого погляду дотримується й І. Ходорківський, в монографії якого «Історико-біографічні твори з життя письменників» зроблена спроба дати теоретичне обґрунтування історико-біографічного роману, визначити його специфіку³. Думається, що таке обмеження рамок цього типу роману не може вважатися виправданим, оскільки здійснюється воно на підставі врахування передусім тематичних, а не жанрових особливостей.

Зрозуміло, що в історико-біографічному жанрі радянської літератури історична постать малюється не ізольовано, її діяльність зображується у тісних зв'язках із суспільним життям. Це одна з новаторських рис історико-біографічних творів літератури соціалістичного реалізму. Проте

¹ М. Серебрянский. Советский исторический роман. «Литературная учеба», 1936, № 4, стор. 45—46.

² К. М. Симонов. О советской художественной прозе. Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. «Советский писатель», М., 1956, стор. 97.

³ Див. І. Д. Ходорківський. Історико-біографічні твори з життя письменників. «Радянська школа», К., 1963, стор. 151—152.

своєрідність, специфічні особливості даного різновиду історичної романістики треба шукати, очевидно, у співвідношенні фактів біографічних і фактів, що виходять за межі життєпису зображуваної особи, головного героя, у співвідношенні цього героя з іншими персонажами, в принципах побудови сюжету і композиції. Це дає право віднести до історико-біографічних романів твори значно ширшого тематичного діапазону. На наш погляд, такими ознаками наділені романи Л. Раковського «Генералісімус Суворов», «Адмірал Ушаков», «Кутузов», В. Саянова «Небо і земля» (про видатного російського льотчика Нестерова), Д. Романенка «Єрофей Хабаров», І. Кратта «Острів Баранова», «Колонія Росс» (про одного з першовідкривачів і організаторів російських поселень на берегах Тихого океану), Ів. Ле «Хмельницький», трилогія Г. Серебрякової «Прометей» і ряд інших.

Прагнення встановити різні типи роману в рамках історичного жанру спостерігається і в інших працях. Наприклад, П. Краєвський зупиняється на трьох типах історичного роману: соціально-історичному, воєнно-історичному та історико-біографічному¹. Незважаючи на те, що з названих термінів широке побутування в літературній критиці знайшов лише один — історико-біографічний роман — спроба здійснити класифікацію типів історичного роману, враховуючи їх жанрово-тематичні ознаки, принципи побудови, заслуговує на увагу, вона допоможе краще розібратися у такому багатому й складному «господарстві», яким є художньо-історична проза і зокрема романістика.

Гадаємо, що порушені в цьому огляді питання становлять певний і теоретичний, і практичний інтерес, оскільки вони так чи інакше виходять за межі суто літературознавчої сфери і торкаються живої практики художників слова. Їх ґрунтовне розв'язання можливе лише внаслідок всебічного вивчення півторавікового шляху історичного роману з урахуванням усієї складності індивідуальних пошуків його творців і тих нових якостей та рис, яких набував цей жанр на різних етапах розвитку літератури.

¹ Див. П. Д. Краєвський. Семинар по советскому историческому роману. Зб. «Семинарские занятия по художественной литературе», М., 1960, стор. 158.

ПОЧАТОК ШЛЯХУ

(Про дореволюційну творчість В. Катаєва)

М. Ю. Епштейн

В. П. Катаєв належить до старшого покоління письменників, які взяли безпосередню участь у будівництві нової соціалістичної культури і молодой радянської літератури. Автор відомої тетралогії не відразу досяг ідейної і художньої зрілості, він пройшов складний і тернистий шлях ідейно-творчих шукань. Про це свідчить його дореволюційна творчість, зокрема рання лірика, позбавлена соціальних мотивів, обмежена зображенням картин природи (вірші «Степь», «Усадьба», «Листок», «Осень» та ін.). Споглядальність, властива першим віршовим вправам Катаєва, пояснюється не тільки літературними впливами, передусім впливом поезії Буніна, але й обмеженістю його життєвих спостережень.

Однак оптимістичне світовідчуття, реалістична точність і конкретність образів склали ту позитивну якість лірики Катаєва, яка відвернула його від поезії декадентів, пройнятої песимізмом, почуттям відраченості.

Перша світова війна стала важливим етапом в ідейно-творчій еволюції письменника. Участь у боях розкрила перед ним трагедію війни, яку Катаєв схильний був спершу романтизувати (вірші «Из записной книжки добровольца», «Русь»). Естетизація панської садиби в душі бунінської лірики, замилювання пейзажем поступилися місцем суворим картинам війни. Фронтіві вірші поета, характерною особливістю яких є прийом контрасту і тяжіння до чіткої реалістичної деталі («Ночной бой», «У орудия», «В Галиции», «Туман весенний» тощо), малюють неприкрашені будні війни, непоказну мужність солдатів і страждання мирного населення сіл, спалених противником.

Зображаючи страхіття війни, Катаєв у той же час у своїх нарисах і воєнних кореспонденціях («В Добрудже», «Наши будни», «Письма оттуда») з теплотою і співчуттям змальовує солдатів, у яких не було нічого від казенно-офіційного патріотизму. Але війна — це не тільки зруйновані селища і вбиті в бою солдати. Вона несе людям і моральні страждання, нівечить їх долі. Про це розповів письменник у психологічно гострому творі, недооціненому критикою, в оповіданні «Земляки» (1916 р.).

Громадської значимості і драматичної сили оповідання Катаєва надає епізод, зв'язаний з моральним падінням солдатки Даші, яка стала коханою денщика, перетворилась у безвільну рабину нікчемної людини. Гострота цього епізоду стає тим більшою, що Даша виявилась жінкою солдата, який захворів на тиф і перебував разом з оповідачем, тим же денщиком, на лікуванні в бригадному околотку. Повний напруженого драматизму діалог двох солдатів, у процесі якого відкривається ця страшна істина. Автор оповідання не схильний був ідеалізувати дійсність. Вірний її правді, він не міг пройти повз згубні наслідки війни, яка спустошила не тільки села і міста, але нерідко й душі людей.

Внаслідок незрілості політичної думки і відірваності від народу Катаєв пройшов повз важливі процеси, зв'язані з ростом антивоєнних і революційних настроїв солдатів. А проте правдиві, повні драматизму картини війни, створені автором у віршах і прозі воєнних років, об'єктивним змістом своїм пробуджували в читачів антимілітаристські настрої, наштовхували на думку про жорстокість і непотрібність війни, приводили до далекосяжних висновків про її винуватців.

Відсутність документальних матеріалів утруднює з'ясування питання про ідейну позицію Катаєва в період від лютого до жовтня. Написані в цей час оповідання «Барабан» і «Ночью» все ж дозволяють встановити ставлення письменника до Лютневої революції і триваючої війни. Оповідання «Барабан», сповнене гумору і ліризму, свідчить про радісне сприйняття Катаєвим Лютневої революції. У той же час відчуття правди життя не дозволило авторові пройти повз події, зв'язані з зіткненням двох непримирених класових сил, що склали характерну особливість цього періоду.

У пам'ятний день маніфестації, коли герой оповідання так повно відчув свою невіддільність від народу, все вузько особисте, що було зв'язане у нього з коханою дівчиною і чим він жив раніше, втратило для нього будь-який смисл і ціну. «На что мне два лишних часа отпуска, — подумал я, — Зиночка? Но в эту минуту я меньше всего думал о ней»¹.

Звичайно, від цього, не позбавленого наївності, признання було ще далеко до глибоких роздумів про зміст того, що відбувається, про набридлу війну, про народ, що піднявся на боротьбу, про долю батьківщини. Потрібні будуть важкі випробування, щоб герой оповідання, як і сам автор, переконавшись у справжньому характері перевороту, що стався, прийшов до правильних політичних висновків, до правди революційного народу, що боровся за свої права. Про ці випробування розповідає чи не найзначніший твір Катаєва передреволюційних років — оповідання «Ночью», заборонене цензурою Керенського.

Оповідання письменника, яке з суворою правдою показує розбиту деморалізовану армію, розвал фронту і страждання мирного населення, показове і в іншому плані. Воно дозволяє судити про ставлення самого автора до війни, про перелом, що відбувся у його свідомості під впливом життєвих випробувань.

Герой оповідання не вигаданий автором. Імовірно, що це сам Катаєв, якого телефоніст Блох називає Валею. І все ж підкреслена автобіографічність аж ніяк не знижує типовості зображених людей і подій, як і особистих переживань письменника.

В оповіданні Катаєва ми не знайдемо того, що взагалі називається експозицією. Читач може тільки здогадуватись про ті обставини, життєве середовище, в якому формувались духовні риси героя. Цей здогад оснований на скупому і уривчастому зауваженні автора про довоєнне життя солдата, який відстав од своєї частини. «Меня преследовали, как навязчивый кошмар, картины сытой, мирной и спокойной жизни. Часто мне казалось, что я ем в кондитерской пирожки и пью молоко... Мне представлялось время, когда я был болен скарлатиной, выздоравливал и за мной ухаживал отец, читал вслух Куприна, играл «Месяцы» Чайковского, и я получал от одной гимназистки письма, которые казались тогда изумительно светлыми, нежными и дорогими»².

¹ В. Катаев. Собр. соч., т. 4. М., 1956, стор. 36. (Усі наступні посилання — на це видання).

² В. Катаев. Собрание сочинений, т. 4, стор. 14.

Слід, очевидно, думати, що молодий, романтично настроєний солдат належав до інтелігентної, матеріально забезпеченої сім'ї, яка стояла осторонь від широких просторів життя, його протиріч. Не поборовши свого індивідуалізму, старих ідей і уявлень, він у час революційних потрясінь мріяв лише про «сите і спокійне життя». Ця мрія була не тільки реакцією вимороженого війною солдата, але й виразом ідеалу самого Катаєва, який на ту пору далеко стояв од народних мас, не усвідомивши політичного значення змін, що відбувалися у країні.

Події в оповіданні «Ночью» розгортаються навколо основного стрижня. Ідеться про відступ російської армії після її поразки на Румунському фронті, і це служить початком до розвитку подій, зав'язкою. В оповіданні Катаєва відсутні батальні сцени, зв'язані з невдалим наступом російських військ. Але наслідки наступу видно повсюдно: в кинутих на дорозі обозах, в залишених мешканцями селах, по вузьких вулицях яких тільки блукали бездомні «похожие на волков шелудивые собаки». Гіркота поразки відчувається і в настрої голодних, розлючених солдатів, які відстали від своїх частин, громили винні льохи, і в натовпах біженців, що, позбавлені житла і їжі, були у відчаї.

Такі трагічні наслідки невдалого наступу російської армії, зображені письменником в оповіданні, такі чіткі прикмети її поразки, винуватцем якої був Тимчасовий уряд.

Композиція оповідання побудована на нагнітанні драматичних сцен і епізодів, які посилили переживання героя, ускладнили їх, змусили через власний досвід прийти до переоцінки того устрою життя, в доцільності і законності якого він навряд чи раніше сумнівався.

Позбавлене експозиції і традиційної зав'язки оповідання Катаєва починається епізодом, що задає основний тон розповіді, вводить читача в атмосферу тривоги, страху, в якій перебував герой протягом усієї подорожі по незнайомій і чужій землі. Епізод цей пов'язаний з безутішно-журливим тужінням румунської матері, яка оплакувала свою дитину, що загинула в дорозі, коли в сум'ятті відступу перекинувся віз з біженцями.

Це скорбне тужіння матері, яка оплакувала свою дитину, викликало відчуття тривоги героя оповідання, воно не залишило його і тоді, коли разом з телефоністом Блохом він зробив великі переходи, сподіваючись наздогнати свою частину. Стомленість і розгубленість, які стали наслідком тяжких переходів, побачених картин спустошення і горя, викликають у душі оповідача відчуття нудьги, від якої «хотілося... плакати», бажання залишитися одному і неприязнь до Блоха, який став на перешкоді цьому бажанню.

Характерно, що все пережите ще не викликає у письменника ворожого почуття до війни. На початку оповідання він взагалі далекий від будь-яких узагальнень і висновків. Більше того, він навіть прагне затримати групу румунських солдатів — болгар за національністю, які, не бажаючи воювати, вирішили здатися у полон наступаючим німецько-болгарським частинам. Однак далі сталося те, що переповнило терпіння героя оповідання, змусило його інакше глянути на війну і прийти до відповідних висновків.

Дія оповідання переходить до свого найвищого моменту, до кульмінації.

Перебуваючи у залишеному мешканцями прифронтовому селі, герой оповідання дізнався, що російська військова частина, розташована в ньому, раптом покинула село. Ця звістка змусила побліднути телефоніста Блоха, алякала і оповідача, оскільки свідчила про те, що противник був близько і їм загрожувала небезпека попасти в полон.

Усе пережите раніше: участь у боях, голод, картини страждань біженців, загроза попасти в полон до німців, постійне напруження надломило як фізичні, так і духовні сили героя оповідання і його супутника. Ось чому страх, що заволодів ними при думці про можливість попасти до рук німців, навально нарастав і скоро перетворився в жах, особливо коли вони по дорозі вночі зайшли до пустого, але яскраво освітленого будинку. В ньому «чувствовався тот неувимый запах, по которому безошибочно угадывается присутствие человека»¹. Думка про те, що тут вони можуть трагічно закінчити своє життя, вимусила їх з жахом тікати з цього будинку, який уявлявся їм таємничим і страшним.

Нічний перехід, який вкінці вмотав сили героя, безглуздий конфлікт з Блохом, несподівана поява болгарського роз'їзду, труп забитого шпигуна, від якого вони заціпеніли од страху, обірвані і голодні солдати, що зустрічалися їм у селі, виснажене обличчя Блоха, все, що було пов'язане з війною і що особливо гостро він відчув у цю пам'ятну страшну ніч, яка стала кульмінацією в розвитку дії оповідання, — постало перед ним у новому світлі.

Нове бачення світу, що прийшло в цей час до героя, було одночасно і своєрідною розв'язкою. Разом з кульмінацією, як вузловий момент у розвитку дії оповідання, розв'язка виступає не тільки прийомом зчеплення подій, а й ключем до розуміння ідейно-художньої концепції твору. «Какая ложь, — сказав герой оповідання, згадавши як контраст до усього того, що його оточувало, сильні, красиві звуки симфонічного оркестру рідного міста, який виконував «Дванадцятий рік» Чайковського. — Что ложь? — спросил Блох. — Да все! Вы слышали «Двенадцатый год» Чайковского? — Слышал. — Какая мерзость! Меня душила злоба. — Красота, красота!.. Неужели же и эту дрянь, вот все это — эти трупы и вши, и грязь, и мерзость — через сто лет какой-нибудь Чайковский превратит в чудесную симфонию и назовет ее как-нибудь там... «Четырнадцатый год»... что ли! Какая ложь!»².

Ці, сповнені злості, слова свідчили про поступове назрівання перелому в свідомості Катаєва, усвідомлення ним справжнього характеру того суспільного устрою, який породжував страждання і муки. Саме цей устрій і мав на увазі герой оповідання, який, відповідаючи на питання Блоха: «Что ложь?», рішуче відповів: «Да все!». Ця відповідь не була наслідком хвилинного настрою, а закономірним результатом того, що непомітно визрівало в свідомості героя, про що він думав, не міг не думати в роки війни, сповнені найтяжчих випробувань. І хоча оцінка буржуазного суспільства ще зміщена в даному оповіданні з площини політичної в площину морально-етичну, все ж у ній безсумнівно виявляється негативне ставлення автора оповідання до капіталістичного світу з його брехнею і фальшем.

Заперечення буржуазного ладу, нехай ще не до кінця осмислене Катаєвим, стало прямим результатом його зростаючої ненависті до війни. У світлі нового бачення дійсності письменник, пов'язуючи імперіалістичну війну 1914—1917 рр. з суспільним устроєм, що породив її, називає її «грозю и мерзостью». Ця оцінка війни різко контрастувала з ставленням до неї Тимчасового уряду, який закликав продовжувати її «до победного конца». Не випадково оповідання письменника було заборонено цензурою.

Перелом, що настав у результаті життєвих випробувань, підготував ґрунт для того, щоб письменник прийняв Велику Жовтневу соціалістичну революцію, її визвольні ідеї, правду революційного народу.

¹ В. Катаев. Цит. видання, т. 4, стор. 21.

² Там же, стор. 26—27.

* * *

У художній прозі Катаєва дореволюційних літ немає того багатства і різноманітності стилістичних прийомів, які ми зустрічаємо в його творчості наступних періодів. Але деякі риси, що стали потім характерними особливостями стилю письменника, присутні вже в його ранніх оповіданнях і нарисах.

Мова передусім іде про прагнення до конкретності, «речовості» в описах навколишнього світу, зокрема природи. І дійсно, перед читачем постають у своїй наочності «сосны, похожие на карандаши», «белые комы паровозного пара», «степи ровные, как лист бумаги», «ночь черная, как тушь», «розовые столбы дыма от невидимых костров». Але, при всій своїй конкретності, майстерність письменника у ці роки ще не характеризується тією свіжістю, яка стане властивою йому в пору художньої зрілості. Однак порівняння і епітети — ці важливі зображувальні засоби, що згодом стануть основою живопису слова, за допомогою яких Катаєв досягне конкретності, «речовості» в показі дійсності, — відіграють у його ранній прозі значну роль. Вони нерідко сприяють виразному розкриттю життєвих обставин і настроїв людей, героїв письменника.

І дійсно, «степи ровные, как лист бумаги», по яких крокував герой оповідання «Ночью», «серое мокрое небо» и «ночь черная, как тушь» підкреслюють не тільки обставини, що змушують солдата, який відстав, наздогнати свою частину, але й безрадісний настрій людини, змученої війною, безглуздість якої вона стала усвідомлювати.

В дореволюційні роки Катаєву ще не властиве гостре відчуття деталі, характерне для другого етапу його творчого шляху, але увагу до неї, прагнення підпорядкувати її цілому, підкреслити зв'язок її з задумом твору ми розрізняємо уже в ранній прозі письменника. «Опрокинутые столы, треснувшая кадка с помидорами, спутанные, разноцветные шерстяные нитки, разлитый по полу рассол» — всі ці деталі мирного побуту нерозривно зв'язані з зображеною в оповіданні «Ночью» картиною нещастя, заподіяних війною. Довершує її образ дитини, що стала жертвою паніки біженців, тікаючих від ворога. Що характерно, автор ніде прямо не говорить, що покійник, над яким гірко тужить жінка, — дитина. Однак такі деталі, як «ситцевый чепчик» і «прядь коротеньких волосиков», які «тонко золотились» при блідому світлі свічки, найпереконливіше свідчать про те, кого оплакувала мати в ту осінню похмуру ніч.

Широкому колу читачів Катаєв відомий як майстер мальовничого пейзажу, що вміє зображувати його в усій різноманітності, свіжості барв, образів. Тонкий ліричний пейзаж повісті «Белеет парус одинокий», пейзаж, який вражає несподіваними порівняннями і метафорами, не тільки стверджує поетичну ідею твору, але й сприяє розкриттю характерів персонажів, складного перебігу їх думок і почуттів. Цих ознак майже позбавлений пейзажний живопис Катаєва дореволюційних років. Звичайно, природа, зображена в оповіданнях «Земляки», «Барабан», «Ночью» тощо, аж ніяк не служить фоном, на якому відбувається дія. Вона допомагає глибше зрозуміти настрої героїв і в годину тяжких випробувань, зв'язаних з війною, і в час душевного піднесення, викликаного революційними подіями.

Проте у раннього Катаєва ще немає тієї відповідності пейзажу душевному життю людини, що сприяє створенню образу і що ми знаходимо у відомій тетралогії, особливо в її першій частині. Відсутні в ранніх творах письменника і яскрава мальовничість, багатобарвність картин природи.

що відзначалися б зрілістю і пластичністю. Усе це прийде пізніше, у період зрілої майстерності письменника.

Катаєвське мистецтво створення характерів, передусім дитячих, яке так відчутне в повістях «Белеет парус одинокий» і «Хуторок в степи», безсумнівно веде свій розвиток від ранньої творчості автора. Звичайно, молодий, недосвідчений письменник, який тільки-но заявив про себе в літературі, не міг оволодіти багатим арсеналом прийомів психологічного аналізу, за допомогою якого він пізніше, навчаючись у Толстого, досягне значних успіхів у розкритті внутрішнього світу дитини і підлітка. Молодий письменник користується лише пейзажними зарисовками, що відтіняли душевну настроєність людини, а також мовною характеристикою, в якій можна пізнати майбутнього Катаєва — майстра живого і гострого діалога, майстра, що зумів за допомогою слова розкрити особливості душевного складу дітей, своєрідність їх індивідуального характеру.

Досить показова у цьому плані розмова двох хлопчиків з оповідання «Весенний звон». Все у ній — інтонація, жести, лексика — дає наочне уявлення про внутрішній світ героїв. Як живий, постає перед нами автобіографічний герой оповідання, в образі якого наввіна літературою романтична настроєність, мрійливість поєднана з крайньою наївністю і здатна викликати добру посмішку читача. У противагу йому Борис відзначається стриманістю, тверезим розумом, не позбавленим скептицизму, чим різкіше підкреслює, відтіняє своєрідні риси характеру, душевного ладу свого друга. Згодом це контрастне зіставлення героїв, що виявилось у самій стилістиці їх мови, стане одним з важливих ідейно-композиційних прийомів Катаєва. Згадаймо хоча б розповідь Гаврика про причину знущання поліцейських над його дідусем («Белеет парус одинокий»). Жвавість, динамічність діалога, що розкриває індивідуальні особливості, прикмети віку персонажів, своєрідність їх характеру є ознакою не лише цього твору, але й деяких інших, зокрема оповідання «Ружье», в якому влучно передані риси дитячої психології.

П'ятирічний Шурик невимовно зрадів батьковому подарункові. Це була майже нова рушниця, якою він дуже пишався і милувався на самоті. «Наконець однажды утром бес тщеславия легонько подтолкнул Шурку в плечо и, подмигивая, посоветовал:— А не вынести ли винтовку во двор? А? Вот-то удивится Колька, Горик и дворницкий сын Митька. Завидовать, чего доброго, будут! Хорошо!» Тут оповідання органічно зливається з невластно-прямою мовою автора, за допомогою якої йому вдається передати почуття і настрої героя, які володіли ним у даний момент.

У нашій критиці деколи недооцінюється така важлива естетична категорія, як образ автора-оповідача. А між тим його роль у творі, по-справжньому талановитому, велика. Вона значна і в кращих творах Катаєва. Інтонація автора, його посмішка, то журлива, то весело-іронічна, яка багато в чому визначає тональність розповіді, супроводжує в ній читача від першого до останнього рядка.

Ця м'яка іронічна посмішка автора проходить і через його ранні оповідання «Барабан», «Весенний звон», «Святки у покойников», «Ружье» тощо. Нібито весело переглядаючись з читачем, Катаєв з тонким гумором розповідає про переживання хлопчика, героя оповідання «Ружье». Переживання ці були дуже серйозні: адже газетяр зовсім не звернув уваги на його рушницю. Правда, батьків подарунок потім став користуватися великим успіхом, настільки великим, що навіть Жоржик Бібін, учень четвертого класу гімназії, який ніколи раніше не звертав на нього уваги, став умовляти продати йому рушницю за карбованець. «Он понял, что обладает величай-

шей драгоценністю»¹. Ця думка установилася в нього тоді, коли друзі по подвір'ю навперобій умовляли його, щоб він дав підтримати «на хвилинку» рушницю.

Уся ця сцена насичена невлучною інтонацією автора, яка визначає його ставлення до зображуваного. Вона найкраще свідчить про інтерес Катаєва, що позначився ще в ранній творчості до дитячої психології, про його вміння відбити її окремі специфічні риси в живому і гострому слові, у природній, невимушеній мові, яка передає всі ознаки віку маленьких героїв оповідання.

Звичайно, ми розуміємо якісну відміну зображення характерів, зокрема дитячих, у творах письменника різних етапів творчості. Катаєву дореволюційних років не вдалося створити характери дітей і дорослих, що запам'ятались би, глибоко відбити складний внутрішній світ дитини, діалектику її душі, чудово показані ним пізніше в повісті «Белеет парус одинокий». Та й мовна характеристика його маленьких героїв при всіх зазначених позитивних якостях ще не досягла тієї виразної майстерності, яка властива пізньому Катаєву.

Безумовно, проза Катаєва дореволюційного часу ще далека від художньої викінченості, але все ж реалістична манера письма, точно підмічена деталь, добрий і світлий гумор, ліричність і прагнення розкрити внутрішній світ героїв становлять важливу позитивну ознаку його стилю, ознаку, яка, на наступному етапі ідейно-художнього зростання письменника буде ним значно розвинута і збагачена.

¹ В. Катаєв. Ружье. «Весь мир», 1915, № 39, стор. 13.

З ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ВІДДІЛУ НАРКОМОСУ

В. О. Мосенцев

В перші роки Радянської влади О. С. Серафимович, так само як і М. Горький, багато сил віддав вихованню і згуртуванню молодих пролетарських письменників. Двом найдосвідченішим представникам літератури соціалістичного реалізму безпосередню допомогу в цій благородній справі подавав В. І. Ленін.

Незабаром після Жовтневої революції В. І. Ленін в бесіді з Серафимовичем зазначив: «...Вам, письменникам, необхідно залучити в літературу робітників. На це треба спрямувати всі зусилля. Кожному маленькому оповіданню робітника треба сердечно радуватися». Ленін висловив упевненість, що робітники «навчатися писати, і буде у нас чудова, перша в світі пролетарська література»¹. Ці слова глибоко запали в душу письменника-комуніста. Ними, зокрема, він керувався і тоді, коли очолював «Літо» (літературний відділ Наркомосу)— організацію, яка в 1920—1922 рр. була всеросійським літературним центром, що об'єднував значний загін письменників, перш за все пролетарських.

Пізніше Серафимович згадував такий повчальний факт: «На початку революції в 1918 р. я завідував літературним відділом Наркомосу². В той час стара література пішла, колишні літератори зійшли зі сцени. А нова пролетарсько-революційна література ще не зорганізувалась. Один лише Маяковський висувався як радянський письменник. Треба було збирати радянсько-революційно настроєних письменників. Це була важка і складна справа. Володимир Ілліч Ленін в найвищій мірі уважно ставився до цього питання. Одного разу він викликав мене в Раднарком, щоб я дав звіт, що зроблено по збиранню пролетарських письменників, по організації пролетарської літератури»³.

Дійсно, літературне життя в ті роки було надзвичайно складним. Про це вже чимало сказано, і нам хотілося б лише внести додатковий штрих у відомі факти, пов'язані з історією «Літо»...

В Центральному партархіві Інституту марксизму-ленінізму при ЦК КПРС ми випадково знайшли неопублікований рукопис листа Серафимовича: «В ЦК РКП». Цей документ привертає до себе увагу саме тим, що в ньому (на відміну, наприклад, від «Записки о задачах «Лито», яка зберігається в Центральному державному архіві літератури і мистецтва) мова йде не про перспективний план роботи літературного відділу Наркомосу, а підводяться стислі підсумки всієї його попередньої діяльності.

Лист датовано 9 травня 1922 р. Приводом до написання стала постанова президії Академії художніх наук від 6 травня 1922 р. про передачу Інсти-

¹ А. С. Серафимович. Собр. соч., т. X, Гослитиздат, М., 1948, стор. 319.

² О. Серафимович вказує помилкову дату: на цю посаду він був призначений розпорядженням Наркомосу № 49 від 25 січня 1921 р.

³ А. С. Серафимович. Сборник неопубликованных произведений и материалов. ГИХЛ, М., 1958, стор. 423—424.

туту художньої літератури та критики (таку назву мав тоді «Літо») у відання літературної секції Академії, керівництво якої¹, на думку Серафимовича, гальмувало діяльність інституту.

Повернемось, однак, до найбільш суттєвої частини листа. Зазначивши, що «загальне спрямування і керівництво художньою літературою в республіці» належить «Літо», Серафимович нижче розкриває зміст та основні форми цього керівництва:

«1. Допомогати розвитку нового напрямку художньої літератури відповідно до нового будівництва життя;

2. Всіма заходами допомогти робітникам з літературно-художнім хистом пробитися в літературу.

Це досягалося переглядом, оцінкою та направленням в Держвидав рукописів, які надходять; особистим впливом на авторів; літературними конкурсами, показовими вечорами, доповідями, що висвітлюють стару й нову літературу.

Дана можливість пробитися в літературу ряду товаришів із пролетарського середовища з безсумнівним літературним хистом, котрим інакше коштувало б надзвичайних зусиль і часу, щоб пробитися, а інші і зовсім були б відтерті від письменництва, — більшість з них комуністи; виклопотувались для них пайки...» Далі відмічається, що розпочато «складання популярної «Історії російської літератури» в марксистському висвітленні для широких пролетарських мас; намічено складання популярного керівництва по техніці писання белетристичних творів та інші роботи»².

Такий основний зміст листа. Правильно зрозуміти його можна лише в тому разі, якщо розглядати в зв'язку з конкретною літературною ситуацією, яка позначилась на умовах діяльності «Літо».

На жаль, нам невідомо, чи було відіслано листа адресату чи ні. Однак цікавим є той факт, що лист знайдено в паперах М. С. Ольмінського — одного з найстаріших членів нашої партії, соратника В. І. Леніна. Можливо, перш ніж відправити лист до ЦК, Серафимович вважав за потрібне поділитися думками з ветераном більшовицької літературної критики?»³

¹ На чолі літературної секції Академії стояв Гершензон, в минулому кадетський публіцист, один із авторів збірника «Вехи».

² ЦПА ІМЛ, ф. 91, оп. 1, д. 171, л. 1.

³ Нагадаємо, до речі, що саме в цей час Ленін був тяжко хворий: 23 квітня йому зробили операцію, а 20 травня, за настійною вимогою лікарів, він переїхав у Горки.