

✓ К-14038

П306757

ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

256'84

ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ
Т. Г. ШЕВЧЕНКА ТА ПОЕТИКИ СУЧАСНОЇ
ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ

»ВИЩА ШКОЛА«

1 крб. 20 к.

Вісн. Харк. ун-ту, 1984, № 256, 1—88.

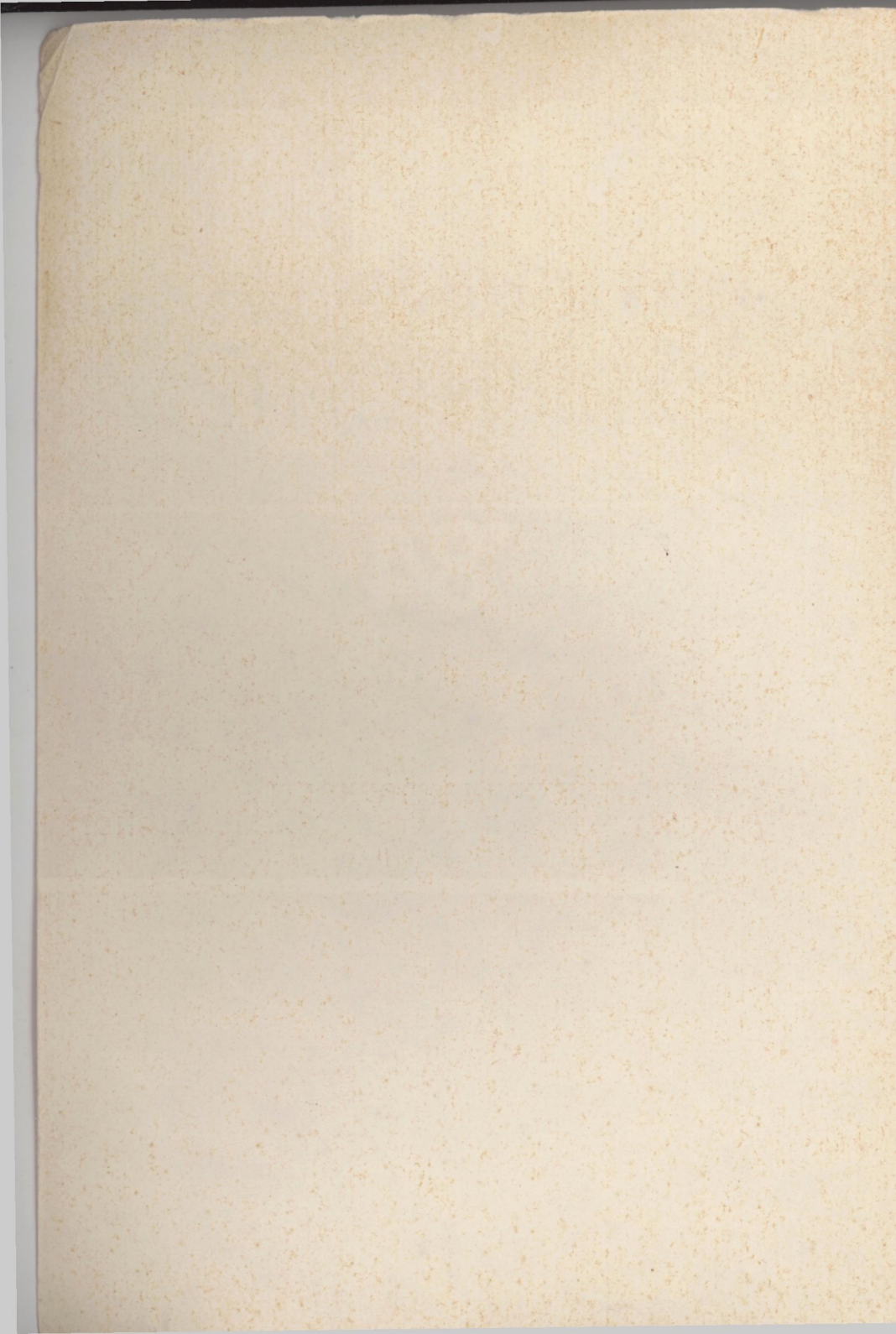


V.N. Karazin Kharkiv National University



00278580

2



МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ
СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

№ 256

ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА
ТА ПОЕТИКИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ

Харків
Видавництво при Харківському
державному університеті
видавничого об'єднання «Вища школа»
1984

Исследования посвящены 170-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко. В них рассматриваются традиции поэта в современном украинском художественном языке, вопросы поэтики и художественного перевода произведений Кобзаря. Часть статей представляют анализ поэтики современной художественной прозы (произведений украинских, русских и зарубежных писателей).

Для научных работников и специалистов.

Редакційна колегія: доц. Л. Г. Авксентьев (відп. ред.), доц. Л. Г. Бикова (відп. секр.), проф. З. С. Голубева, доц. П. Я. Корж, проф. М. В. Кузнецова, проф. Ф. П. Медведев, доц. О. Д. Міхільов, д-р філол. наук Л. Ф. Тарасов, доц. Г. І. Шкляревський

Друкується за рішенням Ученої ради філологічного факультету Харківського ордена Трудового Червоного Прапора і ордена Дружби народів державного університету ім. О. М. Горького (протокол № 5 від 17 грудня 1982 року). Попередній випуск вісника вийшов під назвою «Поетика, стиль, граматична будова мови»

Адреса редакційної колегії: 310057, Харків-57, вул. Гоголя, 7, філологічний факультет Харківського державного університету, тел. 22-42-27

Редакція гуманітарної літератури

В 4601000000—054
М226(04)—84 84

© Харківський
державний
університет,
1984

Центральна наукова
бібліотека АДУ

О. П. ЧУГУЙ, канд. філол. наук

ДРАМАТУРГІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ В ЛІРИЦІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА ОСТАННЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ (НИЖНЬОНОВГОРОДСЬКИЙ ЦИКЛ)¹

Як свідчать записи щоденника, який Т. Шевченко вів, повертаючись із заслання, у його суспільно-політичних і літературно-естетичних поглядах нічого не змінилося. В усьому відчувався революційний настрій поета, який готував себе до нового поєдинку з самодержавством. Але й у ставленні царизму до Т. Шевченка також змін не відбулося. В'їзд до столиць було заборонено, нагляд здійснювався досить ретельно. Таким чином поглиблювалася стара і створювалася нова драматична ситуація. Теплому прийому земляків і передової російської інтелігенції контрастували суворі заходи уряду, що недвозначно натякали на можливість повторної втрати довгожданої свободи. Ця ситуація відбивала загальну атмосферу зростаючого напруження суспільно-політичної боротьби в тогочасній Росії напередодні реформи 1861 р. Чим далі, тим глибше пірнав поет у цю атмосферу, що й послужило поштовхом до написання гостровикривальної поеми «Неофіти».

Твір розвіяв будь-які сумніви щодо змін у напрямку поетичної творчості Т. Шевченка, засвідчив не тільки його вірність революційним переконанням, а й фанатичне прагнення продовжити боротьбу з ворогами народу силою вогненного слова. Найкраще підтверджується це знову ж таки надзвичайно войовничим настроєм ліричного героя, сила волі, оптимізм, віра в перемогу, нестримна революційна енергія якого виявилася в настирливому пророкуванні перемоги. Такого характеру репліка є уже у вступі-присвяті, де висловлена тверда впевненість у тому, що скорбна постова дума

..... огнем-сльозою
Упаде колись на землю,
І притчею стане

Розпинателям народним,
Грядущим тиранам.

¹ Про драматургічні елементи в ліриці Т. Шевченка 1837—1857 рр. див. статті цього ж автора у Віснику Харківського університету за 1981, 1982 та 1983 рр.

Драматизм ситуації полягав у тому, що практично ще не здобута власна довгождана свобода приносилася в жертву боротьбі за визволення народу з кріпосницької неволі. Поет добре усвідомлював, чому з ним поводяться неначе з кримінальним злочинцем:

...Давно вже я сиджу в неволі,
Неначе злодій взаперті.

Ще не згасли важкі враження від перебування у «незамкненій тюрмі», про які навіть згадувати було боляче. «Одно воспоминание о прошедшем и виденном в продолжение этого времени приводит меня в трепет», — писав Т. Шевченко, розпочинаючи щоденник [3, т. 5, с. 12]. І все одно, незважаючи на це, саме тепер, як і колись, десять років тому в казематі, поет не тільки не втрачає сили духу, а й одверто висловлює свої революційні прагнення у формі виразної драматургічної репліки, зверненої до музи:

Ридаю,	Щоб огненно заговорила,
Молю, ридаючи, пошли,	Щоб слово пламенем взялось,
Подай душі убогій силу,	Щоб людям серце розтопило.

Це та ж сама програма революційної боротьби, пробудження свідомості народних мас художнім словом, що висувалася Т. Шевченком до заслання, програма, якій він залишився вірним у далекій неволі. Так же впевнено і пристрасно висловлена вона й зараз, але ще з більшою вірою у її здійснення. Ця віра помножувала революційну енергію поетового ліричного героя, що раз у раз виливалася у виразних драматургічних мовних формах, безпосередньо вплітаючись в епічну тканину поеми та впливаючи на її структуру, стиль, поетику. Досягалось це знову ж таки, як і раніше, завдяки максимальному перевтіленню ліричного героя, коли його голос безпосередньо або зливаючись з голосом персонажів ліро-епічного твору, набирав особливо актуального звучання у зв'язку з прямою проекцією на поетову сучасність. Такими є рядки із п'ятої частини поеми:

Нема сім'ї, немає хати,	Не катувалися в тюрмі
Немає брата, ні сестри,	Або в далекій стороні...
Щоб незаплакані ходили,	

Цей прийом зустрічається уже в історичних поемах раннього періоду, зокрема в «Гайдамаках» (промова благочинного перед повсталими селянами), а особливо часто у поемі «Єретик» (гнівні монологи-інвективи головного героя). З неменшою майстерністю використані вони й зараз для викриття антигуманної суті самодержавства та кріпосництва. Співзвучність яскраво змальованих трагічних картин минулого з тогочасною дійсністю завдяки максимальному перевтіленню ліричного героя очевидна навіть без додаткової репліки-розшифрування, яка передує їм:

Ідеш шукать його в Сибір
Чи тее... Скіфію...

Ця репліка, як і раніше, є результатом улюбленого Шевченкового прийому додаткового зосередження уваги за допомогою різкого скидання маски, несподіваного переходу від іносказання, підтексту до прямого викриття, відкритого удару. Аналогічною за формою, але гострішою за змістом є репліка, що зустрічається у сьомому розділі і завдає тепер уже прямого удару сучасникам:

Горе з вами!
Кого благати ви прийшли?
Кому ви сльози принесли?
Кому ви принесли з сльозами

Свою надію? Горе з вами,
Раби незрячі! Кого?
Кого благаєте, благії,
Раби незрячі, сліпі!

Є й інші гострі драматургічні репліки як виділені графічно, синтаксично і пунктуаційно, так і ті, що зустрічаються у формі «чужих слів», «чужих голосів», які давно стали визначальною ознакою оповідної манери Шевченкового ліричного героя і спрямовані проти гнобителів та пасивності поневолених: «А ти собака! людоїд! Деспот скажений», «Все брехня — попи й царі», «погоничі рабів раби» і т. п.

Однак революційна одержимість, драматургічний характер ліричного героя найповніше виявилися у грізному пророкуванні революційної бурі, збройної розправи з гнобителями:

О Нероне!
Нероне лютий! Божий суд,
Правдивий, наглий, серед шляху
Тебе осудить.

Пряме звернення ліричного героя до Нерона, як до живого, одразу виключає історичний план і переадресовує репліку сучасним царям. У цьому виявилася неперевершена майстерність поета-трибуна. Якщо раніше революційна буря зображувалася як пристрасне бажання скоріше побачити її вогонь, то тепер вона змальовується як найближча реальність, об'єктивна і неминуча необхідність:

Припливуть
І прилетять зо всього світа
Святіє мученики. Діти

Святої волі. Круг одра,
Круг смертного твого предстануть
В кайданах.

Сила і впевненість ліричного героя виявилась не тільки в грізному, а й у багаторазовому пророкуванні революційної розправи з гнобителями. Таке пророкування зустрічається майже в кожному розділі поеми, посилюючи основний мотив, безпосередньо впливаючи на її структуру:

Окують царей неситих
В залізнії пута,

І їх, славних, оковами
Ручними окруть.

Крім того, слід зауважити, що це не просто повторення, а стрімке нагнітання настрою, нестримне нарощування удару,

здійснене за допомогою улюбленого прийому градації. Ось чому остання репліка, яка зустрічається у ХІ розділі, є найударнішою:

Не громом праведним, святим
Тебе уб'ють. Ножем тупим

Тебе заріжуть, мов собаку,
Уб'ють бубухом.

Однак першою поемою, як і слід було чекати, переслідування верховних деспотів не закінчилося. У цьому переконує наступний твір «Юродивий». Незважаючи на те, що він ґрунтується на матеріалі не далекої історії, а відомої поетові дійсності, цей твір тісно пов'язаний з попереднім і є прямим продовженням одного лірико-драматургічного вираження. Не випадково ж Т. Шевченко розпочав писати поему «Юродивий» майже одразу (через п'ять днів) після закінчення ліро-епічного твору «Неофіти». Але тепер морально-психологічне напруження ліричного героя досягло такого ступеня, що він, як це й раніше бувало, не задовольняється не тільки одним твором, а й підтекстом. Він не витримує, знімає історичну маску і вступає в прямий поєдинок з супротивником. Показово, що в таких випадках поєдинок найчастіше переростає у фронтальний наступ, стріли його охоплюють одразу кілька об'єктів. Так було в «Кавказі», посланні «І мертвим, і живим...», так було в поемі «Царі». Так сталося і в «Юродивому». Після згадки про страшне лихо, що його накоїли на батьківщині поета з волі царя його слуги. Шевченко завдає нищівного удару тим, хто байдуже спостерігав цю драму:

А ми дивились та мовчали
Та мовчки чухали чуби.
Німії, подлії раби,

Підніжки царськії, лакеї
Капрала п'яного!

Надзвичайна ударність цієї репліки досягається віртуозним використанням повторів, поступовим розгортанням за допомогою нагнітання прикладок убивчого сатиричного визначення. Далі з метою посилення викривального ефекту займенник «ми» навмисно замінюється на «ви», хоч і в першому випадку він ужитий у цьому ж значенні («ви»):

Не вам,
Не вам, в мережаній лівреї
Донощики і фарисеї,

За правду пресвятую статъ
І за свободу. Розпинать,
А не любить ви вчилися брата!

Тут легко вгадується адресат — національна інтелігенція, яку Шевченко в посланні «І мертвим, і живим...» ще закликав обняти найменшого брата. Тепер же ці ілюзії остаточно зникли, звертання закінчується прокляттям, що засвідчує зростання ідейно-політичної свідомості поета, його максимальне емоційне напруження:

О роде суетний, проклятий,
Коли ти видохнеш?

Така репліка, безперечно, зумовлена важким настроєм Шевченка, якого на мить охопив сумнів, викликаний роздумами про те, як зрозуміють люди його заклики до боротьби після заслання. Адже підстави для побоювання були. Того, хто зважився публічно вдарити генерал-губернатора, люди не тільки не підтримали, а й змирилися з тим, що цього єдиного героя зіслано на каторгу. У такій поведінці значної частини суспільства поет вбачав основну причину всенародної драми, що вкрай поглиблювала його переживання. Не випадково ж саме тут Шевченко вживає термін «драма» на означення описаного факту:

Більш нічого	Глухими темними задумами
Не викроїлось, і драму	На смітник винесли...

Так могло статися і з поетом, який завдавав цареві нищівного удару своїми сатиричними творами. Гігантська сила волі Шевченка виявилася в тому, що навіть після усвідомлення можливості такого драматичного фіналу він залишається вірним своїй сатиричній музі:

О зоре ясная моя!	І світиш, і гориш над ним
Ведеш мене з тюрми, з неволі,	Огнем невидимим, святим,
Якраз на смітничок Миколи,	Животворящим...

Як і в поемі «Сон», в уяві ліричного героя цього твору постають трагічні картини жорстокої феодальної дійсності, але передані лише одним реченням:

.....а із гною
Встають стовпом передо мною,
Його безбожній діла...

Саме вони викликають нову, ще більш напружену сатиричну реакцію, спрямовану проти основного деспота:

Безбожний царю! творче зла!
Правди гонителю жестокий!
Чого накоїв на землі!

Максимальне напруження і гострота поєдинку досягається не тільки безпосереднім зверненням до деспота (на «ти»), а й пристрасним допитом його, чого не зустрічалося раніше.

Аналогічною щодо форми є репліка, звернена до бога, сповнена вбивчої іронії і сарказму:

А ти, всевидящее око!	В Сибір невольників святих,
Чи ти дивилося звисока,	Як мордували, розпинали
Як сотнями в кайданах гнали	І вішали.

Допит стає чим далі, тим неблаганнішим:

А ти не знало?
І ти дивилося на них
І не осліпло.

Кожна фраза-звинувачення з'являється немов постріл, нагадує багаторазове попадання в одну ціль:

Око, око!
Не дуже бачиш ти глибоко!
Ти спиш в кіюті...

Лише після такої нищівної розправи з царями, земними і небесними, ліричний герой міг дещо заспокоїтися, але не відпочивати:

А я полину на Сибір,
Аж за Байкал; загляну в гори,
В вертепи темні і в норі,
Без дна глибокії...

Спонукає його до такої подорожі благородний і величний намір, продиктований його революційним обов'язком, його зустрічами з учасниками декабристського руху, які, відбувши багаторічне заслання, як і Шевченко, поверталися через Нижній Новгород або мешкали в цьому місті:

...і вас —
Споборники святої волі —
Із тьми, із смрада, із неволі,
Царям і людям на показ,
На світ вас виведу надалі
Рядами довгими в кайданах.

Такими сповненими оптимізму рядками закінчується цей, на жаль, незавершений твір.

Поштовхом до написання поезій «Доля», «Муза» і «Слава», як свідчить запис самого Т. Шевченка у щоденнику від 9 лютого 1858 р., послужила відмова актриси Піунової, якій поет зробив пропозицію стати його дружиною. Але навіть це, здавалося б, найтісніше пов'язане з інтимними переживаннями лірико-драматургічне вираження відбиває основну колізію Шевченкового ліричного героя — його непримиренний конфлікт з феодальною дійсністю. «Триптих є оптимістичний, життєствердний показ особистості поета-революціонера, сина народу, — в аспекті правди, що її шляхом вела його доля», — слушно зауважує Є. Ненадкевич [1, с. 13]. У нових обставинах, що не раз трапляється у творчій практиці поета-борця і є виявом його драматургічного характеру, він звертається до музи, сміливо оглядається на пройдений шлях, безстрашно аналізує його, перевіряє боездатність свого слова-зброї. Так Т. Шевченко робив на початку творчого шляху («Думи мої, думи мої»), так було після його подорожей на Україну («Три літа»), це ж повторилося у перші роки далекої неволі («О думи мої, о славо злая»). З подібним самоаналізом зустрічаємося на початку останнього періоду творчості.

Як і раніше, цей самоаналіз має виразні драматургічні елементи, що безпосередньо впливають на жанрово-композиційну своєрідність названих творів. Не випадково ж Шевченко, повідомляючи листом С. Аксакова про надіслані М. Щепкіну «Неофіти», сам вказував на спорідненість і драматургічну виразність віршів «Доля», «Муза» і «Слава»; «На днях послав я ему три,

или, лучше сказать, *одно в трех лицах*, тоже новорожденное чадо» [3, т. 6, с. 204]. Виділеними нами словами поет визначає триптих як один діалог, характер якого безпосередньо залежить від характеру кожного окремого адресата та ставлення до нього Шевченкового ліричного героя. Так, від усвідомлення повної моральної перемоги над царями діалог з долею, яку раніше, особливо на засланні, поет не раз пристрасно звинувачував («Мені тринадцятий минало», «А. О. Козачковському», «І виріс я на чужині») за те, що вона дала йому освіту, яка принесла стільки горя, має лагідний характер, хоч і не позбавлений виразних драматургічних реплік:

— Учися, серденько, колись
З нас будуть люде,— ти сказала.

А я й послухав, і учивсь,
І вивчився. А ти збрехала.

Слід зауважити, що цей твір тісно пов'язаний не тільки з двома наступними («Муза» і «Слава»), а й з попередніми («Неофіти» та «Юродивий») і є продовженням одного лірико-драматургічного вираження, розпочатого після заслання. Адже репліка-докір долі («А ти збрехала») має ту ж саму формулузачин, що й слова, звернені до бога у фіналі «Юродивого» («А ти, всевидящее око»). У кінці діалогу з долею позитивні емоції беруть верх і поет задоволено підсумовує:

Та дарма!
Ми не лукавили з тобою,

Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою.

Здається, що цей вірш фіксує спад попереднього важкого морально-психологічного напруження, яке зумовило появу «Неофітів» та «Юродивого». Однак насправді це лише нова форма, своєрідне продовження того ж самого лірико-драматургічного вираження, у чому переконують два наступні вірші («Муза» і «Слава»), датовані тим же днем — 9 лютого 1858 р. Показово, що як перший, так і другий твір розпочинається уже відомою з двох попередніх формулою-зачином («а ти» у поєднанні із звертанням), яка виконує функцію індивідуалізуючого засобу мови ліричного героя, зв'язуючого матеріалу між окремими частинами діалогу-поєдинку і навіть творами:

А ти, пречистая, святая,
Ти, сестро Феба молодая!

Мене ти в пелену взяла
І геть у поле однесла.

Так звертається поет до своєї музи в однойменному вірші, висловлюючи їй щире подяку:

О чарівниченько моя!
Мені ти всюди помагала,
Мене ти всюди доглядала.

Як і в «Юродивому», він називає її зорею:

Гориш ти, зоренько моя,
Моя порадонько святая!
Моя ти доле молодая!

Як і раніше, поет благает:

Не покидай мене. Вночі,
І вдень, і ввечері, і рано
Вставай зо мною і учи,

Учи неложними устами
Сказати правду.

Незважаючи на аналогічну формулу-зачин («а ти»), наступний вірш «Слава» відрізняється від попереднього «Муза» виразним сатиричним осміянням, яке досягається за допомогою того ж самого драматургічного прийому, що й у ліричному вступі поеми «Царі» — використання маски наївного поета, який пропонує союз своєму адресату. Тут також, як і в поемі «Царі», поета зраджує бурлескна лексика:

А ти, задріпанко, шинкарко,
Перекупко п'яна!

Де ти в ката забарилась
З своїми лучами?

Така подібність значною мірою пояснюється тим, що саме в цей період Шевченко редагував свою невільничу поезію, у тому числі й поему «Царі», посиливши в ній роль драматургічних елементів. Фамільярно-глузливий тон наступних рядків вірша «Слава» надає пропозиції особливої сатиричної гостроти, вражаючи неперевершеною акторською майстерністю Шевченкового ліричного героя, неймовірною швидкістю перевтілення — одягання нової маски, на цей раз — парубка, який намагається привабити дівчину обіцянкою взяти з нею шлюб:

Горнись лишень ти до мене,
Та витнемо з лиха;
Гарнесенько обіймемось
Та любо та тихо

Пожартуєм, чмокнемося
Та й поберемося,
Моя крале мальована.

Ці слова засвідчують неприховане торжество ліричного героя над переможеною зрадливою славою, яка раніше цуралась його, «пишалась і з п'яними кесарями по шинках хилалась».

Таким було перше після заслання лірико-драматургічне вираження, що охоплює п'ять творів, написаних під час перебування у Нижньому Новгороді, об'єднаних в один цикл єдиним настроєм, єдиною метою. Воно відбиває не тільки максимальне морально-психологічне напруження поета, багатогранність його конфлікту з феодальною дійсністю, а й неабияку боездатність його ліричного героя, який, незважаючи на десятирічне вигнання, не втратив здобутого раніше досвіду. Та це відчув і сам Шевченко. У цьому переконують рядки із того ж вірша-звернення до музи:

Із казарми нечистої
Чистою, святою
Пташечкою вилетіла
І понадо мною

Полинула, заспівала
Ти, золотокрила...
Мов живущою водою
Душу окропила.

Більш ніж дивно звучать у зв'язку з цим слова П. Куліша, який писав: «Вже тільки недогарок Шевченкового таланту вернувся з Азіяччини» [2, с. 44]. Навіть коли б Т. Шевченко не

створив більше нічого після заслання, окрім названого циклу, і тоді з повним правом можна було б говорити про те, що десятирічна неволя не тільки не зломилася його морально, а й не притупила його бойового поетичного пера. У прийомах і засобах цього циклу можна віднайти дуже багато спільного з такими шедеврами поетичного слова, як «Сон», «Кавказ», «Єретик», «І мертвим, і живим...», «Царі», «П. С.» та іншими, написаними до і під час перебування «в незамкненій тюрмі». Спільне виявилось у використанні історичної тематики як своєрідної маски-алегорії для сатиричного зображення феодальної дійсності, у чергуванні прихованого і відкритого ударів, у максимальному перевтіленні ліричного героя, що межує з прямим наслідуванням і пародіюванням. До цього слід додати широке використання драматургічних засобів і прийомів, які зумовлюють появу окремих віршів-реплік, тісно пов'язаних з попередніми одним або кількома творами, досягнення надзвичайної гостроти репліки за допомогою поступового нарощування удару, багаторазових повторів, градації тощо. Однак поряд із спільним є й відмінне. Вірш Т. Шевченка, за зізнанням самого поета, справді став більш «упругим» і «отривистим» [3, т. 5, с. 26], що засвідчило нову рису в характері його ліричного героя — фанатичну одержимість у поєдинку з самодержавством, яка зумовила граничну лаконічність вислову. А це ще більше наблизило його поезію до драматургічних форм зображення.

Список літератури: 1. *Ненадкевич Є.* З творчої лабораторії Т. Г. Шевченка: Редакційна робота над творами 1847—1958 рр. — К.: Вид-во АН УРСР, 1959. — 211 с. 2. *Сочинения и письма П. А. Кулиша*, т. 1, 1908. 3. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів у 6-ти т.— К.: Вид-во АН УССР, 1963—1964. Т. 2—6.

Надійшла до редколегії 30.06.82.

О. О. МИРОНОВ, канд. філол. наук

З ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ Е. ВАЙНЕРТОМ ПЕРЕКЛАДУ ПОЕМИ Т. Г. ШЕВЧЕНКА «МОСКАЛЕВА КРИНИЦЯ»

Поема 1857 р.

Над перекладом поеми Вайнерт працював з 30 червня до 2 липня. 5 липня 1940 р. він послав переклад Куреллі¹. В зв'язку з неправильним відтворенням деяких ситуацій та окремих слів через неточну подачу їх у чорновому перекладі російською мовою, яким Вайнерт користувався, Курелла роз'яснював йому: «*Варнак*»² є дуже конкретне визначення оповідача, яке мусить бути збереженим. Воно має точне значення «таврований» і є позначенням пожиттєвого заслання в'язнів, яких таврували. Оскільки зберегти важкувате

¹ А. Курелла був німецьким, а С. Тудор — радянським редактором «Кобзаря», що 1941 р. мав вийти в Києві німецькою мовою. (Про співпрацю Вайнерта і Курелли див.: 2, с. 238; 3, с. 53; 4, с. 39; 5, с. 120.)

² Виділені слова подано в оригіналі українською або російською мовою, але, як правило, в німецькій транслітерації.

«недобиток» неможливо, слід просто сказати «Sträfling»...» [12, с. 1]³. Отже, йшлося про переклад рядків:

Старий недобиток варнак Мені розказував отак... [8, с. 310].
Вайнерт пояснював Куреллі свою помилку: «У чорновому перекл. написано: «Старый неудачный бобыль» і тільки в дужках («горемыка», «варнак»), що і ввело мене в оману» [13, с. 1]. Він переробив первісний варіант, лише частково реалізувавши пропозицію Куреллі:

Da hat ein Sträfling mir einmal

Diese Begebenheit... berichtet [15, с. 107; 16, с. 221].

Таким чином, правильно передавши зміст рядків оригіналу в перекладі, Вайнерт не відтворив їх художності, бо замість образного «недобиток варнак» подав загальне і дещо безбарвне «Sträfling» («в'язень»). Проте інакше й бути не могло, бо в німецькій мові необхідних відповідників немає.

Два дальших роз'яснення Куреллі стосувалися відтворення загальної ситуації та перекладу окремих рядків II розділу поеми: «...початок II абзацу. Тут є помилка в тлумаченні, в чому винний поверховий чорновий переклад і одна деталь, яку легко можна не помітити, якщо знати не дуже багато інших поезій Ш. **Перше:** «ледащий» може значити «лінивий», але це побічне значення. По суті воно значить «не щастити» і «мені ледащо» значить просто «мені погано живеться». Ш. ніколи не сказав би про сиріт (яких він дуже любив), що вони ліниві або що. Ти побачиш це і при граматичному аналізі; отже:

Und arbeitend (nämlich er)
(Denn überall gehts der Waise schlecht)
Im Lohn aufwuchs die Waise...

В дужках, отже, пояснення (вставлене в дієприкметникову конструкцію «arbeitend//in Lohn») тому, що хлопець мусить найматися батраком; «бути батраком» однозначне з «бути поганим». Словниковий матеріал ясно пропонує рішення. Але тому що ми не можемо вжити дієприкметник, після якого ідуть дужки, ми не можемо включити пояснюючі дужки, а мусимо подати їх у кінці, отже, приблизно:

Als unsre Maid nun schön und groß	і все
War da ein Bursche, elternlos,	чоловічі
Der ging in Brot und Lohn als Knecht	рими!
(Den Waisen gehts, ja immer schlecht)...	

Ти можеш побачити також і в різних інших місцях, що позначення «лінивий» ні в якому разі, також і в погляді «людей», не має відношення до Максима. **І друге:** у багатьох поезіях Ш. можна побачити, що в селі мали звичку називати «сиріт» і «дітей вдов» дітьми попа, ким вони часто й були. (Є гарненький вірш, в якому діти вихваляються тим, що кожний з них має, як у вірші Барто: дерев'яного коника, кольорові камінці тощо. І тільки малий сирота нічого не має. Але він козиряє: я кожної неділі ходжу обідати до попа!) Ти знаєш про це, може, ще й з життя французького села, особливо на півночі, де на «petits de monsieur le cure» також показують пальцем. Таким сином попа і був Максим, як показує 5-й рядок абзаца: «Неначе батькова дитина». «Батька» — це піп. Отже, можна було б сказати приблизно так:

Ein Popensöhnchen, sprach man leise.
Er rackt und plackt nach alter Weise...

(«неначе» означає натяк, тривалий шепіт людей).

Обидва моменти мають значення для дальшого розвитку; я повернуся до цього пізніше. Так, зразу ж тут, у цьому абзаці, недалеко від кінця є одне місце: у тебе весілля відбувається без попа, а в дійсності піп вінчає їх особливо охоче і тільки за три копи, не торгуючися: «не торгувався і панотець» — причому це «отець» знов-таки означає «патера» (батька).

³ Тут і далі переклад уривків з листів Куреллі і Вайнерта наш. — О. М.

і в будень день, так раз-раз! Цьому дивуються люди, тобто ні вони, ані поет і читач, власне, не дивуються: адже ж він вінчає свого власного паростка! Всю цю кінцівку треба, отже, перебудувати. Я подаю дослівний переклад:

Nicht, gehandelt hat auch der Herr Pater (Pfarrer)/zur Verwunderung der Leute ja (wie) zum Wunder/: Für 3 Kopen hat er sie getraut/am Wochentag, ohne Brimborium, so, wies grade kam» [12, с. 2—3].

Вайнерт пояснював Куреллі: «...для 3-го рядка чорновий перекл. подає: «(Ведь всюду сироты ленивы)», отже «ледащо» цілком ясно подано як «лінивий». Я гадав, що ця парентеза містить у собі іронічне зауваження приблизно такого змісту: «Ви завжди кажете, що бідні сироти ліниві та неініціативні; проте бачите, вони можуть дечого досягти». Для 5-го рядка у чорновому перекл. подано: «Как будто отцовское (хозяйское) дитя», що так значить: там, де він був у наймах, він жив так, ніби у нього там був батько або сім'я. Я ще не зовсім певний, чи Твое тлумачення вірне, але воно мені подобається і здається вірогіднішим, ніж тлумачення у чорновому перекладі. Ти побачиш (у додатку), як я розв'язав це питання по можливості ненастирливо і не занадто зв'язуючи себе обома тлумаченнями» [13, с. 1]. На жаль, первісний варіант перекладу уривка

...І роботящий
Бо всюди сироти ледащо

У наймах виріс сирота,
Неначе батькова дитина... [8, с. 311]

не зберігся, але в остаточному варіанті його подано майстерно:

War da ein Bursche, frisch und rege
(Denn meist sind ja die Waisen träge),
Ein Knecht; obwohl er elternlos,
War er doch wie aus rechtem Hause [15, с. 209; 16, с. 223].

Таким чином, хоч і не без допомоги чорнового перекладу, Вайнерт краще за Куреллі збагнув значення іменника «ледащо» та іронічний характер речення з цим іменником. Крім того, будучи прибічником збереження форми Шевченкових поезій, він залишив це речення на своєму місці, відмовившись від пропозиції Куреллі подати його після головного речення. Цілком слушно відмовився Вайнерт і від прямої передачі принадного Куреллового тлумачення виразу «батькова дитина», подавши це словосполучення в його прямому і контекстуальному значенні. Що ж до перекладу уривка

Не торгувавсь і панотець
(На диво людям та на чудо):

За три копи звінчав у будень,
Без пихи, так, як довелося [8, с. 311],

то Вайнерт писав: «Помилка з «попом» сталася тому, що я невірно зрозумів рядок «Не торгувавсь і панотець», вважаючи, що як мало торгувалися із сватами (див. двома рядками раніше), так само мало турбували цього разу і священника. Але ти маєш рацію: обидва «торгуватися» мають тут різний смисл. Так і парентезу «(На диво людям та на чудо)», яка справді сповнена іронії, мені, гадаю, вдалося передати німецьким «Was Wunder» (Див. додаток)» [13, с. 1]. Вайнерт урахував зауваження Куреллі, але подав не його дослівний, а свій поетичний адекватний переклад:

Auch machte keinen Handel draus
Der Pope; für drei Kopen schleunig.
(Was Wunder!) hat er sie vereinigt,
Am Werktag, ohne Klang und Kling [15, с. 209; 16, с. 223].

Далі у листі йдеться про кінцеві рядки першого і початкові рядки другого абзацу III розділу поеми:

Просохли очі у вдови.
Неначе в бога за дверима,

У зятя та в сина
Стара собі спочиває... [8, с. 311].

Курелла писав: «Ситуація трохи не така, як ти її побачив: мати не захворіла, навпаки: тепер уже її турботам прийшов кінець: її (раніше вічно від сльоз мокрі) очі висохли і точно, як у бога за дверима (ми кажемо: як у подолі Авраама), лежала стара у зятя і сина, так, щоб відпочити і (нічого іншого не робила, як) дивилася на Катерину, свою єдину дитину (радісна, заспокоєна, задоволена добрим шлюбом тощо). Це ти мусиш також відповідно переробити» [12, с. 3]. Вайнерт погодився з цим зауваженням: «Ти маєш рацію: те, що у вдови очі висохли, значить, що вона перестала плакати; спочатку я не прийшов до цього». [13, с. 2]. Завдяки роз'ясненню Курелли в остаточній редакції Вайнерт подав адекватний переклад уривка:

Der armen Witwe Tränen waren
Getrocknet; wie in Gottes Schoß
Mit ihrem Sohn beim Schwiegersohne
Lebt nun die Gute... [15, с. 210; 16, с. 224].

Щоправда, зміст першого рядка другого абзаца тут подано в останньому рядку першого абзаца, але це не вносить принципових змін ні в звучання, ані в композицію чи архітектуру поезії, бо число рядків обох абзаців у перекладі те саме, що і в оригіналі, а відтворення змісту і його послідовності ідентичні оригіналові. Саме ж переміщення пояснюється тим, що в першому абзаці, який складається з дев'ятнадцяти дев'ятискладових рядків, через більшу стислість німецької мови на відміну від української поступово накопичилося вільних складів на цілий рядок. Однак Вайнерт не став уводити в поезію щось від себе, а залишив цей рядок резервним. Проте одна, хоч і неістотна, помилка тут є: у Вайнерта вдова живе у зятя разом із сином, чого в оригіналі немає.

Далі Курелла пропонує Вайнертові при перекладі рядків

Чи сатана лихо коїв? Чи я занедужав? [8, с. 311]

ужити, за оригіналом, минулий час і подає первісний Вайнертів переклад у відповідній формі:

War ich siech an Leib und Seele?
Ritt mich gar der Teufel? [12, с. 3].

Такими — адекватними — ці рядки залишилися і в остаточній редакції [15, с. 211; 16, с. 224—225].

Слід зазначити, що фразеологічні вирази «у бога за дверима» і «сатана лихо коїв» відтворені Вайнертом блискуче: він подав два прекрасних фразеологічних відповідника — власну модифікацію біблійного «in Abrahams Schoß sitzen» («сидіти в подолі у Авраама») в комбінації з Шевченковим «у бога за дверима» як «im Gottes Schoß sitzen» («сидіти у бога в подолі») та загальнонімецьке «mich reitet der Teufel» («в мене вселився біс», «я збожеволів») [6, с. 603; 7, с. 3, 635].

Даліше зауваження Курелли стосувалося рядків

Порадили громадою Забили в скрепицю,
Та скурвого сина, Та й повезли до прийому [8, с. 312].
Вдовиченка ледащию,

Курелла тлумачив зміст цих рядків і роз'яснював Вайнертові помилки його невідомого нам первісного перекладу так: «Тут діє неправильний переклад слова «ледащо», який іде з чорнового перекл. Максима не можна було ославити як лінивого чи неробу! Він був «бідолаха», козел відпущення. Але, можливо, ще й дещо інше: я не знаю дослівного перекладу слова «скурвий» (у виразі «та скурвого сина», рядком раніше). Але я припускаю, що воно має зв'язок із словом «курва» — «шлюха»; «с» як префікс часто вказує на походження; отже, я думаю, що це рівнозначне «син шлюхи», з натяком на

його походження: син удови і священника; тільки цього (якщо це взагалі так) не можна перекладати отак дослівно. Але також і м'якший переклад після правильного розміщення цього місця угорі буде досить зрозумілим. («Попівського сина» все одно треба буде пояснювати у примітці). Оскільки я не знаю слів «скурвий» і «скрепиця», я не можу дати тобі точного прозового тексту; в усякому разі йдеться про нещасливого, злощасного, але не «лінивого» сина вдови. Боюсь, що автор рос. чорнового перекл., спокушений власною помилкою, недбало обійшовся також і з іншими словами!» [12, с. 3—4]. Отже, з тлумачення Курелли не можна зрозуміти, про яку вдову він каже, коли називає Максима «сином удови і священника»: рідним сином Катриної матері Максим бути не міг, бо тоді б він був одружений із власною сестрою, а чи йдеться про якусь іншу вдову, з листа зрозуміти не можна.

В зв'язку з цим Вайнерт так відповідав Куреллі: «Тут, мабуть, один з нас помиляється, а може, навіть, ми обоє. Чорновий перекл. каже...! «*По-советовалось общество (Да ненужного сына) вдову леница*» і т. д., отже, знов, «лінивого» і «непотрібного». Я думаю собі, що це не тільки неохайність автора чорнового перекладу, значно більше я тієї думки, що син удови, мабуть, зображений дещо відсталим («Скурвий», можливо, подібне коренем російському «Скур»...), чаклим, мало до чого придатним. А втім йдеться про рідного сина вдови, не про Максима, як Ти помилково вважаєш. Тому Твоє припущення, що у «скурвий» міг би бути натяк на батьківство, також неспроможне. (Див. додат.)» [13, с. 2].

Отже, Вайнерт мав рацію: після смерті Катерини Максим «пішов у наймити Голодні злидні годувати» [8, с. 312], а брата її вдовиченка, як сказано в наведеному уривку, віддано в москалі. Але з війни повертається не син удови, а Максим, якого, про що в тексті не говориться, теж забрано у москалі: «Під Очаков Погнали й Максима» [8, 312]. Що ж до вдовиченка, то він помер, бо Максим після повернення поминає не тільки Катерину, а й «тещу з сином» [8, с. 313]. Але де, як і коли помер вдовиченко, в поемі не сказано. В усьому цьому й не розібрався Курелла.

Таким чином, адекватним перекладом тут міг бути лише такий, в якому точно відтворено хоча б головні деталі першотвору в їх оригінальному взаємозв'язку. Так Вайнерт і зробив: найважливішу деталь уривка відтворено точно, а саме — іменник «вдовиченко» він подав як «der Sohn der Witwe» («син удови»), причому це єдиний можливий точний переклад. Всякий інший варіант був би інтерпретацією, яка через контекстуальну складність уривка призвела б до непорозуміння. Але це не одна деталь, яку треба було відтворити точно, чого, на жаль, Вайнерт не зробив і через що в остаточному варіанті перекладу уривка повної точності не досяг:

Auf den armen Sohn der Witwe
War das Los gefallen,
Den sie nicht viel brauchen konnten;

Muß Rekrute werden.
Brachte ihn zur Sammelwiese
[15, с. 212—213; 16, с. 226].

Це пояснюється тим, що відповідно чорновому російському перекладові Вайнерт інтерпретував вираз «скурвого сина, ледащицю» як «Den sie nicht viel brauchen konnten» («Який їм не дуже був придатний»). Крім того, він порушив форму першотвору, змінивши систему римування.

У листі Курелли йдеться далі про відтворення речення

Під Очаков

Погнали й Максима [8, с. 312].

Він пояснював Вайнертові: «Це «погнали» не має значення «тікати»! Когось «погнати под Х...» значить «когось нацьковувати, гнати на Х». «Погнати» кажуть якраз про військо, яке женуть у битву, у вогонь. Максима (його генерали!) погнали (у битву) під Очаків» [12, с. 4].

Вайнерт погодився з Куреллою і виправив первісний переклад: Vor Otschakow Muß auch Maxim dienen [15, с. 213, 16, с. 227]. Заміну

¹ Тут у машинописі листа пропущено дев'ять знаків.

помилкового «fliehen» («тікати») дієсловом «dienen» («служити») він так пояснював Куреллі: «Гадаю, що теперішня редакція непогана, хоча «dienen» і не таке сильне, як «погнати», але мені було неможливо передати якимось чуттєво вираз «бути загнаним у битву» одним або двома словами, до того ж «dienen» указує на примус, і нарешті цим дієсловом я одержую ще чистішу риму до «Ukraine» наступного рядка» [13, с. 2].

І останнє зауваження Куреллі: «Одна дрібниця: надруковане розрядкою «Со святыми» є початком пісні («Со святыми упокой»). Так починається відхідна або поминальна похоронна пісня. Приблизно це відповідає нашій формулі «Friede seiner Asche sei». Отже, точніше було б сказати «похоронна пісня» або «відхідна пісня». Це ж, власне, та «похоронна пісня» (яку кожний знає по цих двох словах)» [12, с. 4]. Отже ідеться про переклад рядка

Со святыми; та й заплаче... [8, с. 313].

Вайнерт погодився з Куреллою і переробив переклад, але не скористався із запропонованою тим формулою, бо вона («мир праху його») не відповідає формулі першотвору. Переклад звучить так: «Schlaft in Frieden»; und dann weint er» [15, с. 216; 16, с. 230].

Таким чином, подавши вираз «Schlaft in Frieden» («Спить у мирі»), тобто чудову власну комбінацію німецької формули з позатекстуальним «упокой» оригіналу, Вайнерт не помилявся, коли писав Куреллі: «Гадаю, таке розв'язання є найкращим» [13, с. 2].

Крім зазначених переробок за порадою Куреллі, Вайнерт уніс у схвалений Куреллою переклад низку змін, зроблених без будь-якої допомоги чи втручання. Частина їх становлять окремі лексико-граматичні виправлення, які істотно на якості перекладу не позначилися, але внесли в нього певні поліпшення. Однак були й зміни істотніші. Так, спочатку уривок

Аж гульк! Од матушки-цариці,
Таки із самої столиці,

Прийшов указ лоби голить [8, с. 312]

було відтворено у такий спосіб:

Vom Zarin-Mütterchen, dem guten,
Kam ein Ukas: Stellt uns Rekruten!

Und ein Ukas ist ein Gesetz [1, 9].

Цей переклад мав істотну хибу: замість означального «лоби голить» у перекладі було наказове «Stellt uns Rekruten!» («Поставте нам рекрутів!»), через що «указ» першотвору став «наказом» у перекладі, що суперечило змістові останнього рядка перекладу уривка, де сказано, що «указ є закон». Вайнерт виправив цю хибу, але залишив інші: в перекладі немає емоційно-іронічного «Аж гульк!» і підкреслення «Таки із самої столиці», замість чого подано пояснення, що указ є закон, відсутня й ідіома-реалія «голить лоби». Через усе це остаточний варіант перекладу художньо слабший за оригінал:

Vom Zarin-Mütterchen gegeben,
Kam ein Ukas, ein neu Gesetz,

Bei uns Rekruten auszuheben
[15, с. 212; 16, с. 226].

Переробив Вайнерт також і переклад уривка

Так ти кажеш,
Що бачив криницю
Москалеву, що ще й досі
Беруть з неї воду,

І хрест, кажеш, коло шляху
І досі господній
Стоїть собі на роздоллі [8, с. 313],

що мав схвалене Куреллою звучання:

Nun sag den Leuten
Vom Soldatenbrunnen,
Wo sie heut noch Wasser holen,

Was er schon gesehen;
Auch das heilige Kreuz am Wage,
Weiß es, was geschehen;
Sieh, bis heut schauts in die Weite. [1, 9].

Отже, тут багато хиб: невірна модальність мови оповідача (замість індикативного «ти кажеш» подано імперативне «sag den Leuten» — «скажи людям» тощо) і зв'язана з нею зміна функції предметів, про які йде мова: вони тут не об'єкт тоскних спогадів оповідача, а свідки його злочину. Вайнерт усунув усі ці хиби і подав точний переклад уривка, відтворивши геть усі його особливості:

Du sagst, du sahst ihn, Den Soldatenbrunnen, Wo die Leute heutigentages Noch nach Wasser gehen;	Auch das hei lige Kreuz am Wege, Hast du noch gesehen, Wie's dort einsam schaut ins Weite? [15, c. 215; 16, c. 229].
--	---

У цілому поему перекладено дуже добре: адекватно відтворено її зміст і форму, загальну тональність, образи та ідею, психічний стан героїв. Вайнерт не копіює, він творить. Наприклад, такі складні для перекладу рядки поеми, як

A я! а я!.. Не вимовлю. Моя ти дитино! Я вбив його. Постривай лиш,	Трохи одпочину. Та тоді вже... [8, c. 313]
--	--

він не просто перекладає чи інтерпретує, а творить у душі ситуації оригіналу:

Aber ich? Was tat ich? Höre! Will dir nichts verhehlen! Ich ermordet ihn. Geduld doch!	Werd dir's gleich erzählen, Was da war... [15, c. 215; 16, c. 228—229].
--	---

Так само подано й портрет-характеристику Катерини. Рядки

Чи вік же їй продівувать? Зносити брівоньки ні за що? Хіба за те, що сирота? А красота то, красота! Мій боже милий! А трудяще, А чепурне, та роботяще,	Та тихе! Бач, і сирота, А всім була надивовижу. Бувало, вигляне із хижі, Як тая квіточка з роси, Як тее сонечко з-за хмари [8, c. 319]
---	---

передано Вайнертом мов би у співавторстві з Шевченком, причому він і перекладає, і малює, але не домальовує, не додає від себе, а розкриває по-своєму ті ж самі риси краси чи характеру героїні:

...daß sie hübsch ist, sieht ein blinder,
Soll sie, nur weil Waisenkind,
Den langen Lebttag Jungfrau bleiben?
Die dunklen Brauen ungeküßt?
So schön, so schön, wie sie doch ist!
Mein Gott, so fleißig und bescheiden,
So sauber und so gut zu leiden.
Was Wunder denn, wenn mit Gelüst
Die Burschen sich in sie vernarrten!
Und manchmal sah ich sie im Garten,
Hell wie die Blume aus dem 'Tau,
Wie aus den Wolken hltzt die Sonne
[15, c. 208; 16, c. 222].

Вайнерт ніде не порушує духу твору, задуму Шевченка. Однак це не значить, що всі елементи оригіналу він відтворив точно. Є в перекладі незначні зміни в системі римування, випущені деякі неістотні деталі першотвору. Через те, що в німецькій мові немає відповідних адекватів, залишилися невідтвореними деякі художньо важливі фразеологізми, як от: «залили за шкуру сала», «голодні злидні годувати», «шелесть за рушниками» тощо¹. Але це не позначилося помітно негативно на художності поеми, бо Вайнерт з успіхом компенсував ці упущення. Так, він ужив прекрасні фразеологізми, що їх немає в оригіналі, але якому вони цілком відповідають, як от: «Der Sener/Steht schon auf dem Sprunge» («Косар уже на поготові»), «Denn solange ihr Knechle,/ Kommt ihr nie zu Rechte» («Бо доки ви раби, ви ніколи не дійдете справедливості»), «Die am Ofen braten/Werden fett und schlaff» («Ті, що на печі пряхуть, стають гладкими і в'ялими») тощо [15, с. 208, 212, 216; 16, с. 222, 226, 230].

Таким чином, Вайнертів переклад поеми «Москалева криниця» (1857) є частково точним, а в цілому — адекватним.

Твір 1847 р.

Над перекладом цього твору Вайнерт працював 23—25 липня, а також 3, 5 і 9—13 серпня 1940 р. 8 липня Курелла писав йому: «...додаю чорнові переклади № 79 («Москалева криниця» I)....» [10, с. 1]. З наступного листа ясно, що це був переклад німецькою мовою, зроблений самим Куреллою [11, с. 1]. Але з листа Курелли від 20 липня 1940 р. випливає, що Вайнерт такого перекладу не одержав [12, с. 7]. І тільки 3 серпня Курелла пише: «Любий Еріх! Тут текст для «Москалевої криниці» I». Порівняння з II редакцією цікаве. В період, коли постав цей вірш, поетові, очевидно, ще ввижалася ідея створити **позитивного героя**, чесну, роботящу людину, яка любить людей, добре ставиться до них і, попри всі негоди, хоча б після смерті здобуває визнання своїх близьких. Спроба створити цей образ, сказати б, як «Анти-Онегін» — у написаному російською мовою вірші «Тризна» — «поминки» — не вдалася, тому що образ був дуже надуманий, дуже абстрактний, дуже «біблійний», далекий від селянського середовища. Але і ця нова спроба його явно не задовольнила. Я не знаю, чи знаменні драматизовані вставки, діалоги між незнайомими I і 2, один з яких, мабуть, поет, були пізніше вставлені і потім знов частково відкинуті; може, вони мали на меті загострити сюжет, який у першій редакції дещо блідий. З пізнішої редакції видно, що його не вдовольнило. Залишився «позитивний герой», він навіть робиться ще сильніше таким через часте позначення «святий» Максим. З другого боку, його пристойні дії поглиблені: про «харчі жebraків» і про те, що він замість сина вдови іде в солдати, більше немає мови. Шезло ухильне і заважаюче зображення загибелі Катерини. Зате сильніше мотивована вся доля мотивом ревности оповідача і вбивці. Через це, однак, у II редакції, на жаль, загублений мотив заздрості багатих для підпаду і вбивства як причина смерті замість явно природної смерті біля колодязя є тільки мізерним вирашем.

В цілому обидві редакції незадоволені, і III. не включив жодну з них у видання «Кобзаря», яке він готував. Тому переклад, як завжди буває з не зовсім вдалими речами, буде не зовсім легким. Мені прийшлося понадсидитися над явно невдалою «Тризною», яка між іншим має особливий випад прямо проти Пушкіна. Але тобі воно вже вдасться» [14, с. 1—2].

Залишаючи остеронь своєрідні Куреллові судження про названі твори Шевченка, зазначимо лише, що залишається незрозумілим, чому Курелла висловлює Вайнертові свою досить сумбурну характеристику поем Шевченка через місяць (!) після того, як він уже одержав Вайнертів переклад більшої

¹ Фразеологізми типу «Hammelbeine langziehen» («мучити»), «sein Dasein fristen» («жити в нестатках») тощо [6, с. 121, 264] хоча й близькі змістом до названих фразеологізмів оригіналу, але дуже далекі від них у художньо-стилістичному плані.

з них. В усякому разі твір 1847 р. Вайнерт переклав самостійно. Однак через те, що цей твір має дуже багато спільного з текстом поеми 1857 р., така допомога з боку Курелли була вже частково здійснена.

Немає ніяких даних про ставлення Курелли до первісного перекладу цього твору, ані самого цього перекладу. Тому не можна детально простежити хід праці Вайнерта над ним. Однак текст перекладу, що зберігається в архіві Академії мистецтв НДР у Берліні [9] дає можливість зробити це хоча б частково. Цей текст має дві відміни від тексту, виданого Вайнертом. Це значить, що до якогось попереднього варіанта він уніс відповідні зміни. Найістотніша з них стосувалася перекладу рядків

Таки ж у тім селі трудящий
(Бо всюди сироти ледащо)

У наймах виріс сирота,
Неначе батькова дитина! [8, с. 226].

В архіві зберігається такий переклад цього уривка:

Nun war im Dorf ein braver Knabe
(Ein armes Waislein ohne Habe),
Der schaffte ohne Unterlaß,
Er sah dem Popen ähnlich, hieß es!

Через те, що оригінальні рядки цього уривка з твору 1847 р. майже нічим не різняться від відповідних рядків поеми 1857 р. [8, с. 226, 311], а також через те, що Вайнерт подав, власне, *один* остаточний їх переклад з *обох* творів [15, с. 193, 209; 16, с. 207, 223], цілком можливо, що наведений вище переклад і є тим первісним, який запропоновано Вайнертом Куреллі після зауваження останнього в листі від 20 липня. Але цей переклад досить далекий від оригіналу, хоч і відтворює його загальний зміст. Тому Вайнерт переробив його, великою мірою наблизивши до першотвору:

War da ein arbeitsamer Junge,
Der sich für Lohn als Knecht verdungen
(Er trug ja aller Waisen Los).
Er sah dem Popen ähnlich, hieß es [9].

Хоча цей варіант значно кращий і точніший за попередній, але і в ньому ще відчувається вплив Курелли [с. 3], особливо в останньому рядку. І тільки в остаточній редакції, як показано вище [с. 4], Вайнерт відтворив цей уривок досконало.

Високою майстерністю відзначається і переклад твору в цілому: більшу його частину Вайнерт відтворив точно, решту — адекватно. Істотних хиб у перекладі немає. Єдине, чого йому і тут не вдалося зробити, це знов-таки відтворити окремі фразеологізми, про що вже йшлося вище [с. 13]. Крім того, він передав субстантивованій прикметник «темні (люди)» як «die Argten» («бідні») і пом'якшив вираз «Та перед людьми не брешти», подавши його як «Denn zi verschweigen gibt's hier nichts» («бо тут немає що замовчувати») [15, с. 199, 201; 16, с. 213, 215]. Проте місць, відтворених з винятковою майстерністю, в перекладі дуже багато. Взяти хоча б переклад пісеньки, дуже важкої для адекватного відтворення через лексичну образність, фразеологічність, а також дуже стислу афористичність:

Хлопче-молодче
З карими очима,

Нащо тобі жінка,
Камінь за плечима [8, с. 227],

який має живе, природне звучання, позбавлене всякої штучності:

Heidi, junges Bürschlein
Mit den roten Backen,

Nimm kein Weib, es hängt dir
Wie ein Stein am Nacken
[15, 195—196; 16, 209].

І хоча тут є певні заміни («mit den roten Backen» — «з червоними щоками» замість «з карими очима», «wie ein Stein am Nacken» — «як камінь на шії» замість «камінь за плечима»), вони на якості перекладу негативно абсолютно не позначаються, навіть надають йому певної німецькості («з червоними щоками»), а введення вигуку «heidi», що має негативне значення [18, с. 1762], ще більше підкреслює зміст цього чотиривірша. Або взяти відтворення таких фразеологізмів: «То сьак, то так» — «Bald dies, bald das», «як та капуста на городі» — «wie der Kohl im Garten», «як на вербі груші» — «Birnen von der Linde» («груші з липи»); або фразеологічних рядків

Чи чув ти, що кажуть: легше умирати
Хоть на пожарині в своїй стороні,
Ніж в чужій в палатах...

як:

Du weißt doch: der Tod in der Fremde ist bitter,
Und sei's auch im Schloß, du stirbst lieber in Not
Im Eckchen der Heimat... [15, с. 201; 16, с. 214—215].

Таким чином, німецький читач одержав з-під пера Вайнерта високохудожній адекватний переклад обох редакцій Шевченкового твору «Москалева криниця».

Список літератури: 1. *Архів* С. Тудора у відділі рукописів бібліотеки, Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, шифр 56/245. 2. *Миронов О.* З історії створення Е. Вайнертом перекладу поеми «Петрусь». — У кн.: *Збірник праць XIX наук. шевченківської конференції*. К.: Наук. думка, 1972, с. 233—239. 3. *Миронов О. О.* З історії створення Вайнертових перекладів поезій Т. Шевченка «І виріс я на чужині...» та «Заступала та чорна хмара...» — *Вісн. Харк. ун-ту*, 1977, № 154, Питання жанру, поетики, стилю, с. 51—55. 4. *Миронов О. О.* З історії створення Е. Вайнертом перекладу поезії Т. Шевченка «Іржавець». — *Вісн. Харк. ун-ту*, 1978, № 165. Філологія, вип. 11, с. 37—41. 5. *Миронов О. А.* Из истории создания Е. Вайнертом перевода поэмы Т. Г. Шевченко «Слепая». — *Вопросы рус. лит.*, вып. 2. Львов: Изд-во при Львовск. ун-те, 1978, с. 117—123. 6. *Осовецька Л. С., Сильвестрова К. М.* Фразеологічний словник німецької мови. — К.: Рад. школа, 1964. — 715 с. 7. *Павловский И. Я.* Русско-немецкий словарь. — Рига, 1900. — 1774 с. 8. *Шевченко Т.* Кобзар: Повна зб. поезій. — К.: Держлітвидав УРСР, 1939. — 395 с. 9. *Akademie der Künste der DDR. Erich-Weinert* — Archiv. Sammlung 207. 10. *Там же*, A. Kurella an E. Weinert, 8.7.1940. 11. *Там же*, A. Kurella an E. Weinert, 9.7.1940. 12. *Там же*, A. Kurella an E. Weinert, 20.7.1940. 13. *Там же*, E. Weinert an A. Kurella, 22.7.1940. 14. *Там же*, A. Kurella an E. Weinert, 3.8.1940. 15. *Schewtschenko T.* Die Haidamaken und andere Dichtungen. Aus dem Ukrainischen von Erich Weinert. Verlag Volk und Welt. Berlin, 1951. — 351 s. 16. *Weinert, E.* Gesammelte Werke. Nachdichtungen. Verlag Volk und Welt. Berlin, 1959. — 807 s. 17. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. 1. Band. Akademie — Verlag. Berlin, 1967. — 800 s. 18. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. 3. Band. Akademie-Verlag, 1970, s. 1601—2412.

Надійшла до редколегії 04.12.82.

В. С. КАЛАШНИК, канд. філол. наук

ПОЕТИЧНА ФРАЗЕОЛОГІЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ МОВІ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Характеризуючи мову художньої літератури пожовтневої доби та її вплив на літературну мову цього періоду, автори «Курсу історії української літературної мови» відзначили, що мова

радянської поезії «привела до виникнення нових і використання старих словосполучень з новим ідейно-смісловим значенням» і що ті її досягнення «стали здобутком не лише всього художньо-белетристичного стилю, а й української літературної мови в цілому» [2, с. 24]. Серед традиційних образних засобів української радянської поезії особливо важливе місце займає поетична фразеологія Т. Г. Шевченка, близька, зрозуміла і співзвучна новій, революційній епосі. Дослідження образних висловів, узятих сучасною художньою мовою з шевченківської поетичної скарбниці і пристосованих до вираження нового змісту, має значення як для шевченкознавства, так і для історії літературної мови, поетики та фразеології на даному етапі їх розвитку. Остільки поезія завжди постає на мовному ґрунті традиційного і новаторського, поетичні фразеологічні новотвори можуть бути виявлені тільки в зіставленні з традиційними поетичними фразеологізмами. Останні до того ж беруть безпосередню участь у здійсненні зв'язку поетичної мови відповідного періоду з історичним минулим мови поезії та літературної мови загалом. Усе сказане вище служить нам за підставу вважати тему цієї статті не тільки науково значущою, а й досить актуальною в сучасній науці про мову, зокрема про художньо-естетичну сферу її функціонування.

Широко представлену в мові української радянської поезії індивідуально-авторську фразеологію Т. Г. Шевченка можна розподілити за мотивом і характером її використання на дві групи. По-перше, це звичайне цитування окремих відомих поетичних рядків або художнє використання образних висловів поета у зв'язку з шевченківськими темами і мотивами. І хоч введення поетичного виразу, афоризму чи крилатого вислову того чи іншого автора в новий поетичний контекст має свої творчі особливості, ми лише частково торкнемося цього питання, скориставшись для аналізу поетичних фразеологізмів даної групи матеріалом, достатньо поданим у спеціальному збірнику вживаних у сучасній українській літературній мові крилатих висловів [8]. По-друге, це художнє освоєння поетичних образів Шевченкової творчої спадщини у зв'язку з її оцінкою та висвітленням актуальних проблем сучасності. Ми й маємо на меті більш повно розглянути другу частину досліджуваного матеріалу, зосередивши основну увагу на відповідному аналізі мови циклу поезій А. Малишка «Дорога під яворами» (зокрема, одного з розділів циклу — «Пісня Тараса Шевченка») та поеми-циклу Б. Олійника «У дзеркалі слова».

У мову творів, присвячених Т. Г. Шевченкові, нерідко включаються, як було сказано, рядки або фрагменти його поезій, що становлять здебільшого образно неподільні єдності, чим і зумовлене віднесення їх до фразеологічних засобів образності. Особливістю вживання поетичних фразеологізмів цієї групи є структурна незмінність або відносно незначна трансформація

структури останніх. У мові української радянської поезії вони виконують в основному характеристичну функцію, створюють потрібний колорит. Наведемо приклади: «...царські упадуть чертоги,/І правда кривду спопелить,/Коли навчиться люд убогий/*Громадою обух сталить*»; «...зріє віра неозора,/Що згине враг і супостат» (М. Рильський. Зустріч у Нижньому); «То ж скільки треба в пітьмі днедавній/Терпіти кару, як злу негоду,/В убогій книжечці захалявній/Носить надії свого народу./І сині гори, й дніпрові шати,/Й садок вишневий, що біля хати./Та над століття, над повинь лиха,/Могутній голос говорить стиха:—Нічого, брате, я не звикаюсь./*Караюсь, Мучуся... Але не каюсь!*» (А. Малишко. То ж скільки треба таїть любові); «Як уявлялась ти, людино,/Якою мріялась у млі,/Чом геній вірив неодмінно,/Що *«будуть люди на землі»?*» (С. Крижанівський. Ода людині) та ін. Виділені поетичні вирази Шевченка (наведені дослівно або з незначними змінами, що не руйнують загального поетичного смислу) в цілому зберігають своє первісне значення і художнє призначення. Певні смислові та функціональні відмінності при тотожності способів і прийомів використання мають принагідно вживані поетичні вислови Шевченка або своєрідні ремінісценції з його творів, наприклад: «Благословенні мир і праця/*На цій оновленій землі*» (М. Рильський. Благословенні мир і праця); «Все, що *сnilось-говорилось*,/Не відходило в минуле.../Вперше їх уста зустрілись,/Очі в очі зазирали» (М. Рильський. Лісові гвоздики); «...*Рече Дніпро й лани широкополі/Медми пахнуть, колосом шумлять*» (А. Малишко. Гості); «*Встають на прою останню, Ідуть пролетарі...*» (І. Микитенко. Епохи). Художній смисл наведених тут висловів характеризується додатковими відтінками, новими аспектами, вони здебільшого втрачають зв'язок зі своїм первісним контекстом, набуваючи статусу власне поетичних фразеологізмів.

Ще більше віддаленими від своїх першоджерел є художньо освоєні радянськими поетами фразеологізованого типу образи Шевченкової лірики, використовувані для розкриття сучасних проблем крізь призму життєвого і творчого подвигу Кобзаря. Так, у ліричному циклі А. Малишка «Дорога під яворами» [5] поряд з іншими розділами, названими піснями («Пісня дороги», «Пісня яворів» і «Пісня Максима Рильського»), важливе ідейно-художнє значення має розділ «Пісня Тараса Шевченка», де в органічному сплаві з авторськими лексико-фразеологічними засобами виступає і поетична фразеологія Шевченка: «Вся прозора від мислі,/любов'ю рясна і червона, —/*Не вмира твоя пісня/з земного вкраїнського лона*»; «Минув кривавий час. Зросло *мале та голе*,/Змінився небовид і наше давнє поле...»; «Ти приходиш із тучами/палахкотючими,/З *кайданами неволі...*»; «Та й заплелися б інші дні/Не в карцерній самотині,/І довше б *сонечко світилось*,/І, може б, довше серце билось,/Те, що спалилось у вогні!»; «Через *грізні твої заповіді*,/Через ніченьки небували,/

Із страждань —/вирастають квіти/Доброти і печалі» та ін. Не важко помітити тут не тільки структурні видозміни широко відомих поетичних висловів Т. Г. Шевченка (*наша дума, наша пісня не вмре, не загине; кайдани порвіте; думи мої, думи мої, квіти мої, діти* та ін.), а й відчутну художню їх трансформацію.

Подібний спосіб використання шевченківської поетичної фразеології спостерігаємо і в поемі-циклі Б. Олійника «У дзеркалі слова» [6], що може бути зразком невіддільності нових мовних засобів від традиційних. У мовну тканину твору майстерно вплітаються трансформовані образні вислови Шевченка: «Я знав пітнів!/В ремеслі своїм/Вони б тебе, нетяго, обскакали!/Та з плином забувалися помалу./А ти пануєш, хоч літа, як дим,/Пливають і тануть» (пор.: *будеш, батьку, панувати, поки живуть люди*); «Що ж воно в тобі/Сія таке сліпуче і пророче,/Перед котрим отверзають очі,/Ба, навіть од народження сліпі?» (пор.: *німим отверзуться уста*); «О слів жорстока і солодка влада!/Не опечись на їхньому вогні...» (пор.: *щоб слово пламенем взялось*); «...Поставив слово над собою богом...» (пор.: *на сторожі поставити слово*) і т. п. У даному разі слід, очевидно, говорити не стільки про вживання образних виразів великого попередника, скільки про поетичну традицію, якщо під традицією розуміти те, що одержує «дальший розвиток і продовження, що розробляється, зазнає змін» [див.: 1, с. 221], не відміну від використовуваного в готовому вигляді або з незначними змінами. Будучи здобутком сучасної поетичної мови, такі трансформовані образні вислови чи просто поетично виражені автологічні контексти фразеологічного типу не відриваються зовсім від першооснови, через що вони становлять особливий інтерес при дослідженні традиційних художніх засобів мови.

Уже в збірці М. Номиса «Українські приказки, прислів'я і таке інше», виданій 1864 р., було зафіксовано близько п'ятдесяти образних висловів Т. Г. Шевченка. Упорядник збірки писав у передмові: «З незабутнього «Кобзаря» я повибирав не тільки приказки, од народу їм взяті, а й вірші, що їх письменний наш люд, а деякі навіть і народ уже, вживають замість приказок. Мені здається, що вірші такі повинні стояти між приказками...» [9, с. 11]. Спираючись на дослідження мовотворчості Шевченка, Л. Г. Скрипник наводить дані про те, що «в сучасній мові фразеологізувалося уже понад 120 поетових висловів найрізноманітнішого змісту і структури» [3, с. 60]. Спостереження над мовою української радянської поезії показують, що тільки в поетичному стилі української мови нашого часу функціонує значно більше різноманітних шевченківських контекстів, співвідносних з поняттям поетичного фразеологізму. Беручи до уваги думку вчених про те, що усталені вислови, своєрідні лексикалізовані метафори, поетичні, художньо неподільні словосполучення і вирази є здебільшого поштовхом для творчої уяви (див., зокрема: 10, с. 89), можна говорити про практичну безперервність звер-

тання майстрів слова до спадщини «великого зодчого чудових словесних утворів» [4, с. 304], який і сьогодні є активним учасником процесу художньої мовотворчості.

Список літератури: 1. Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX века. — М.: Наука, 1981.—344 с. 2. *Курс історії української літературної мови.* — К.: Вид-во АН УРСР, 1961.—416 с. 3. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови. — К.: Наук. думка, 1973.—279 с. 4. Плющ П. П. Історія української літературної мови. — К.: Вища школа, 1971.—424 с. 5. Малишко А. Дорога під яворами. — К.: Дніпро, 1970.—78 с. 6. Олійник Б. У дзеркалі слова. — К.: Молодь, 1981.—78 с. 7. Шевченко Т. Твори, в 3-х т. — К.: Держлітвидав УРСР, 1963. Т. 1.—731 с. 8. Коваль А. П., Коптілов В. В. Крилаті вислови в українській літературній мові. — 2-е вид. — К.: Вид-во при Київськ. ун-ті, 1975.—335 с. 9. *Українські приказки*, прислів'я і таке інше / Спорудив М. Номис. Спб., 1864.—VII+304+XVII с. 10. Michel Le Guern. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie.* — P.: Librairie Larousse, 1973.—126 p.

Надійшла до редколегії 10.10.82.

Л. Г. САВЧЕНКО

ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ТРАДИЦІЇ ПОЕТИЧНОГО СЛОВОВЖИВАННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ЛІРИЦІ

Творчість основоположника нової української літератури і сучасної української літературної мови мала величезний вплив не на одне покоління майстрів художнього слова.

Для багатьох українських поетів, у тому числі і поетів радянської доби, високим взірцем стало образне слововживання Шевченка, сформоване на народнопоетичній основі.

Традиції поетичного слововживання Шевченка відчутні у творчості Лесі Українки, І. Франка; вони живуть у кращих творах П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, В. Сосюри, А. Малишка.

Народнопоетичний струмінь, який живив творчість Кобзаря, особливо відчутний у ліриці поетів радянської доби.

Шевченківські традиції у мові української радянської поезії були об'єктом дослідження у працях радянських учених [1—8, 10, 11 та ін.]. Разом з тим творчість Шевченка і його поетична практика, особливо його поетичне слововживання — невичерпна скарбниця не тільки для поетів, які продовжують традиції Кобзаря, а й для дослідників української поетичної мови.

Зосередимо увагу на найважливіших прийомах слововживання Шевченка, що знаходять подальший розвиток у сучасній українській радянській поезії, зокрема у творчості І. Драча, Ліни Костенко, Б. Олійника, Д. Павличка.

У першу чергу привертає увагу народна в своїй основі революційна символіка Кобзаря, що нею користуються і розвивають її сучасні поети.

Яскравим прикладом поетичного збагачення мови символічними значеннями є широко вживана у творчості Т. Шевченка і в сучасній українській радянській поезії лексема *слово*.

Словник мови Шевченка подає п'ять основних значень цієї лексеми у творах поета: 1) розмова, бесіда; 2) одиниця мовлення; 3) мова; 4) жанр літературного твору у формі ораторської розповіді; 5) згода [9, с. 264—265]. Ряд семантичних відтінків лексеми *слово* виявляється у словосполученнях.

Відзначимо, що Словник не зовсім повно розкриває семантику даної лексеми, зокрема не подає образного значення, пов'язаного з її використанням у функції символу.

Для Шевченка *слово* насамперед символізує боротьбу за щастя трудящих, має значення надійної зброї у цій боротьбі:

Щоб *слово* пламенем взялось,
Щоб людям серце розтопило,
І на Україні понеслось,

І на Україні святилось
Те *слово*, божее кадило,
Кадило істини [16, с. 403].

Поет ставить *слово* на сторожі добра і справедливості, справедливості загальнолюдської, загальнонародної:

Возвеличу
Малих отих рабів німих!

Я на сторожі коло їх
Поставлю *слово* [16, с. 419].

У поезії Шевченка лексема *слово* вбирає в себе і розуміння слова як рідної мови, що відбиває душу народу, його сподівання і прагнення, і є заклик до єднання, до боротьби за світле майбутнє.

У період розвитку пролетарської боротьби Леся Українка, продовжуючи Шевченкові традиції, називає *слово* зброєю: «Слово, чому ти не твердая криця?»; І. Франко одягає вогонь революційної боротьби в «одежу *слова*».

У сучасній радянській поезії цей місткий поетичний символ знаходить творче вираження, подальший розвиток і поглиблення. Так, у Б. Олійника в поетичному циклі «У дзеркалі слова» ми бачимо шевченківські епітети при ньому: *слово пророче, непокірне, гнучке, мертво, пекуче* і т. д. Автор заперечує біблійне «спочатку було слово» і підкреслює ідею того, що суспільство, народ є творцем мови, а він, поет, уособлює в собі частку народу-творця:

Спочатку — *Слово*...

Але ж ти мовчало,

Покіль тебе не поглаголив ...я? [14, с. 53].

Додаючи епітет *свій* до лексеми *слово*, поет наповнює сполучення *на своєму слові* глибоким змістом: *слово* тут набуває нового значення — тверда, правдива, власна думка:

Учили...

...до останку *на своєму слові*

Стояти,

як солдат на рубежі [14, с. 55].

Епітет *твій* (до *твого* слова) у даному поетичному контексті надає лексемі *слово* значення висоти, величі поезії Шевченка — прикладу для творчого наслідування:

Та чи завжди ми *до твого* слова

Піднятіся гідні?.. [12, с. 74].

Поет розуміє цінність слова, вважає, що творчість митця, кожне його *слово* повинно бути вагомим, містким; він засуджує тих, для кого поняття мистецтва, творчості стоїть в одному ряду з поняттям збагачення:

Ми прощаєм нестачу валюти в *словах*,
Та нещадні, як ти з гендлярем на паях
за *слова* прикупляєш валюту! [14, с. 69].

Вірний традиціям Шевченка, Б. Олійник підносить *слово* до символу безсмертя, прославляючи цим великого Кобзаря:

...кожне *слово* гніву і любові І *слово*
Сповна життям оплачував. Йому безсмертям віддає борги [14, с. 75].

Образи, усталені вислови і народнопоетичні уявлення, проходячи через призму світосприймання сучасних поетів, набувають нових відтінків, інших якостей, що відповідають нинішньому дню.

Все нові грані об'ємного образу *слова* знаходять поети. Так, у Ліни Костенко — це і значення світоча, долі нового часу:

Одне я тільки знаю: що нам потрібне *Слово*.
Як вогнище. Як доля. Як лінія судьби [13, с. 215].

У дусі поетичних традицій, у тому числі і Шевченкових, *слово* у Д. Павличка символізує взагалі творчість поета:

А ти, моє трудне й пекельне *слово*,
Чи заговориш, як мене не стане,
Чи разом з голосом моїм умреш? [15, т. 2, с. 90].

Як і у Кобзаря, *слово* у нього стоїть на сторожі інтересів трудової людини, на сторожі правди:

Слово — на чати!..
Ти на сторожі
Правди стоїш! [15, т. 1, с. 163].

Продовжують жити у вік науково-технічного прогресу і інші вагомні символи народнопоетичної лірики.

Символи, пов'язані з народним щастям, долею, маємо у Шевченка в образі *сонця*:

Сонце йде
І за собою день веде...
І буде правда на землі [16, с. 458].

У творах сучасних поетів образ *сонця* так само досить часто означає щастя народу:

З океану братерства
сподіване *сонце* встає [12, с. 5];
І в чорний кратер чорної біди
За *сонцем* сина все ж послала мати... [12, с. 164].

У той же час цей символ у нових умовах уособлює нові завдання, що стоять перед світом, а саме: боротьбу за мир. Образ сонця підноситься до образу людства, планети:

У Сонці Правди — ніж. Лети туди.
Врятуй планету — Сонце порятуй [12, с. 99].

У цьому уособленні виявляється подальше філософське осмислення тих поетичних понять, якими користувався Шевченко.

Привертають увагу й інші поетичні образи, активно вживані Шевченком. Як і у нього, маємо образ зорі-дівчини у Д. Павличка, Б. Олійника:

Я — зернятко, а ти — зоря осіння [15, т. 2, с. 374];
Стала ти дружиною йому,
А мені навів зорею стала [14, с. 37].

Д. Павличко, як і Т. Шевченко, використовує у своїх творах образ калини, що символізує жінку. Відштовхуючись від конкретного значення слова, поет створює символічний образ: для нього *калина* — це мати, її душа, спомин про неї:

В моїм селі на маминому гробі	Підводиться в нев'янучій подобі
Росте <i>калина</i> . Знаю, то вона —	[15, т. 2, с. 146];
Душа моєї матері сяйна	Прийшов я сповідатися <i>каліні</i> ,
	Що на могилі матері зроста
	[15, т. 2, с. 147].

Як і Шевченко, мова поезій якого була побудована на народнопісенній основі, І. Драч майстерно використовує у своїх творах різного виду повтори, в тому числі тавтологічні, що підсилюють показ явищ природи, пейзажу, долі людської:

...крикне криком ранок.
І сонце вдарить сонцем навсібіч [12, с. 275].

Подібне спостерігаємо у «Баладі про стару»:

Перше — само *Самотиння крапа*
дощем-крапотинням,
Поливає *сльзьми-бризьми* старезне коріння,
Друге — *тужна Туга*, хрупава, муруга,
Очікує, вичікує, тоскно тужить Туга,
А помічне третє — то *немічна Неміч*
Обсотує *хрусті-кості*... [12, с. 125].

Створення поетичних образів неможливе без метафоризації. Шевченко був неперевершеним творцем метафори на загальнонародній основі. Слова загальноживаної лексики у нього, метафоризуючись, збільшують свою художню виразність, розширюють функції.

У Шевченка рядки поезій:

(Україна)	А Україна навіки,
Обдірана, сиротою	Навіки <i>заснула</i> [16, с. 94];
Понад Дніпром <i>плаче</i> [16, с. 30];	Грає кобзар, виспівує —
	Аж лихо <i>сміється</i> ... [16, с. 34] —

вказують, що у процесі метафоризації слова обростають новими семантичними відтінками, які виступають формами художньої образності слова. У наведених прикладах це персоніфікація неживих предметів з допомогою метафор, коли автор примушує читача співпереживати, співчувати знедоленій Україні, як близькій, рідній людині, чи бачити людей, яких не схиляє до землі горе і нужда.

Часто Шевченко вводить цілі групи метафор, що підсилюють, увиразнюють думку, характер, образ:

...Дніпро...

Реве, стогне, завиває [16, с. 68];

Єсть серце єдине, серденько дівоче,

Що плаче, сміється, і мре, й оживає [16, с. 47].

У мові сучасної поезії шевченківські способи та прийоми метафоричного слововживання теж служать засобом створення нових образів, характерів стосовно нових ситуацій, сучасних життєвих позицій. Так, у віршах Ліни Костенко знаходимо метафори, що розкривають особливості явищ природи, створюють ліричні образи:

І над медовим подихом галявин

сміється сонце усміхом білявим [13, с. 91];

Прошкандибала осінь по стерні,

ввіткнула в степ цурупалля, як млиниці [13, с. 79];

Стояла ніч; красива, мов Кармен,

червоні й чорні міряла троянди [13, с. 78].

З допомогою метафор Б. Олійник передає стан особливого психологічного напруження людини, що згадує своє воєнне дитинство:

Сторожко стелить крок.

Дихає в спину тривога.

Нерви села — мов курок,

Зведений в стані облоги [14, с. 14].

Ампліфіковані ряди метафор у сучасній поезії, як і у творчості Шевченка, підсилюють значення слова-образу, створюють нові відтінки значень. І. Драч, підкреслюючи страхіття війни, пише:

Двигтіла ніч, і страхом волохатим

Кректала, рвалась, репала земля.

І небо там, на півночі, двигтіло... [12, с. 289].

Надзвичайно вдало використовує засіб художньої ампліфікації Ліна Костенко для передачі початку грози:

Чорне — біле — золоте — зелене — Грім ударив особисто в мене,
спалахнуло — блиснуло — знялось! око сонця кров'ю налилось [13, с. 69].

Наведені приклади показують, як використовують уроки поетичної майстерності Кобзаря сучасні поети. Традиції Шевченка передаються з покоління в покоління і зараз продовжують розвиватись. Це стосується як тем, образів, мотивів його твор-

чості, так і проблем використання слова з усіма його відтінками художньо-поетичного значення.

Живучість Шевченкових поетичних традицій у правдивому, змістовному зображенні дійсності, естетичному наповненні слова і його вживанні в контексті. Це стосується і розвитку символіки у душі народної поезії, прийомів метафоризації, використання епітетів тощо.

Справді талановита традиція — не повторення відомого; беручи матеріал минулого, сучасний поет розвиває його відповідно до завдань нової доби, підкреслює і відтінює важливі сторони сьогодення.

Сучасна поезія розвивається на традиціях попередніх поколінь, але нове життя ставить свої проблеми перед митцями, відкриває нові аспекти в їх творчості. Традиції Шевченка у мовно-літературній практиці продовжуються. Джерела його творчості невичерпні.

Список літератури: 1. *Белодед И.* Поэтический стиль Шевченко в мировой поэзии. — В кн.: Шевченко и мировая культура. М.: Наука, 1964, с. 113—132. 2. *Білодід І. К.* Поетична мова Максима Рильського. — К.: Наук. думка, 1965.—174 с. 3. *Ващенко В. С.* Мова Тараса Шевченка. — Х.: Вид-во при Харк. ун-ті, 1963.—251 с. 4. *Клименко О. К.* Про одну стильову тенденцію Шевченка-редактора. — Вісн. Харк. ун-ту, 1970, № 50. Філологія, вип. 5, с. 40—46. 5. *Клименко О. К.* З творчої лабораторії Т. Шевченка. — Вісн. Харк. ун-ту, 1973, № 88. Філологія, вип. 8, с. 42—49. 6. *Клименко О. К.* З творчої лабораторії Т. Г. Шевченка (Логічна конкретизація як етап творчого процесу). — Вісн. Харк. ун-ту, 1977, № 154. Питання жанру, поетики, стилю, с. 43—49. 7. *Лисиченко Л. А.* Із спостережень над мовними традиціями Т. Шевченка в поезії А. Малишка. — Вісн. Харк. ун-ту, 1965, № 7. Філологія, вип. 1, с. 42—46. 8. *Рильський М.* Поезія Тараса Шевченка. — К.: Рад. письменник, 1961.—67 с. 9. *Словник мови Шевченка.* — В 2-х т. — К.: Наук. думка, 1964. Т. 2.—566 с. 10. *Скубак С., Мінаєв Р.* Про лексику «Кобзаря». — Учені зап. Харк. ун-ту, 1939, № 17. Труды филол. факультета, № 1, с. 135—138. 11. *Шагинян М.* Тарас Шевченко. — М.: Худож. лит., 1964.—271 с. 12. *Драч І.* Сонце і слово. — К.: Дніпро, 1978.—367 с. 13. *Костенко Л.* Неповторність. — К.: Молодь, 1980.—222 с. 14. *Олійник Б.* У дзеркалі слова. — К.: Молодь, 1981.—78 с. 15. *Павличко Д.* Вибрані твори. — В 2-х т. — К.: Дніпро, 1979. Т. 1.—517 с.; Т. 2.—478 с. 16. *Шевченко Т.* Кобзар. — К.: Держлітвидав УРСР, 1954.—491 с.

Надійшла до редколегії 10.10.82.

В. П. БОНДАР

АДЕКВАТНА ПЕРЕДАЧА КОМПАРАТИВНИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У ПОЛЬСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ ПОВІСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА «НЕСЧАСТНИЙ»

Проблема художнього перекладу з близькоспоріднених (слов'янських) мов викликає значний інтерес як у теоретиків та практиків перекладу, так і мовознавців. Переклад з близькоспоріднених мов — справа дуже складна й відзначається своєю специфікою. Специфіка ця «зумовлена не тільки соціально-історичними, етнографічними, культурними, психологічними факторами, але перш за все причинами суто лінгвістичного порядку: характером самої близькості, спорідненості мов» [10, с. 49]. На трудність перекладу

з однієї слов'янської мови на іншу зверталася увага багатьох дослідників слова. Видатний поет, автор відомого перекладу Міцкевичевого «Пана Тадеуша» на українську мову Максим Рильський відзначав: «Усякий хоч трохи досвідчений перекладач знає, що перекладати з близьких мов — найтяжча річ. В'яже тут саме оця близькість мов, оця спокуса можливості перекладати слово в слово — можливості, часто ілюзорної» [11, с. 214].

Однак, розглядаючи проблему перекладу з близькоспоріднених мов, не слід вбачати у всьому «тільки труднощі і не помічати того, як іноді споріднена мова простягає перекладачеві руку допомоги, зберігаючи його час та творчу енергію для подолання справжніх труднощів...» [10, с. 50]. І справді ж бо. Близькість слов'янських мов значно полегшує сам процес перекладу. Незважаючи на виразну специфіку кожної із них, ці мови, зокрема російська та польська, мають дуже багато спільного.

Близькість слов'янських мов виявляє спільність чи подібність в осмисленні тих самих мовних явищ, нерідко однакову образну інтерпретацію фактів творчої діяльності людини, що у свою чергу сприяє забезпеченню більшої адекватності при перекладові, ніж, скажімо, з мов неспоріднених. Таким чином, «щодо перекладу з близьких мов ми вправі говорити не тільки про константні (мовні, словникові) та оказіональні (контекстуальні) відповідності, а й про збереження в перекладі ряду лексем додамо: і фразеологізмів. — В. Б.) оригіналу, чого вже не може бути в перекладі з далеких мов» [10, с. 57].

Досліджуючи художній переклад, а отже, прагнучи свідомо проникнути у світосприйняття як перекладача, так і автора оригіналу, доходимо висновку, що з-поміж усього розмаїття лінгвістичних та екстралінгвістичних факторів чи не найвагоміший вплив та характер перекладницької творчості має саме мова і що природа кожної мови завжди позначається на діапазоні художньої творчості. Коли ж ідеться про мовну близькість, то це значить, «що вже в самому факті близької спорідненості мов апіорно закладена можливість більш глибокої і досконалої передачі в художньому перекладові на близькоспоріднену мову тексту оригіналу» [14, с. 179].

У даній статті взято для аналізу повість Т. Г. Шевченка «Несчастный» та її переклад польською мовою, здійснений відомим польським письменником, публіцистом і перекладачем Єжі Єнджеєвичем.

Ми не ставимо собі за мету всебічно проаналізувати оригінал та переклад, а скоріше прагнемо прослідкувати, по-перше, те, у чому полягають труднощі та специфіка при перекладі фразеологізмів з близькоспоріднених мов, по-друге, як перекладач впорався з завданням відтворення цих одиниць мови. Зокрема, намагаємося з'ясувати, чи адекватно відтворено польською мовою таку своєрідну мікросистему національної фразеології, як компаративні фразеологічні одиниці, а також виявити, яким чином збережено їх функціонально-стилістичні особливості у перекладі. Обраний нами аспект аналізу дає можливість на конкретному матеріалі порівняти вживання автором і перекладачем того чи іншого компаративного фразеологізму в одній і тій же конкретній ситуації. Вибір для аналізу саме цих мовних одиниць зумовлений тим, що ці фразеологізми «складають значну частину фразеологічного фонду будь-якої мови» [7, с. 131].

Проте не тільки це викликало наш інтерес до них, адже, як відомо, в цих фразеологізмах «з особливою наочністю проявляється так звана внутрішня форма мови, багатство власне мовних зображальних ресурсів, а разом із тим розкривається самотутність національної культури, національний склад образного мислення» [8, с. 7].

Є. Єнджеєвич почав перекладати прозу Т. Г. Шевченка й зокрема російськомовну повість «Несчастный», маючи досвід роботи перекладача творів Л. М. Толстого, О. М. Горького, М. М. Коцюбинського, а також спираючись на традиції таких польських перекладачів української прози, як Л. Совінського, А. Гожалчинського, В. Сирокомлі та ін. Працюючи над перекладом, Є. Єнджеєвич не міг не відчутти свіжості Шевченкової мови, яка, за визначенням М. С. Шагінян, є «схвилювана, драматична, ніжно ласкава в епітетах, своєрідна в синтаксисі, це мова українця, який загворив по-російськи» [15, с. 78].

Перекладач не міг також не відзначити і витонченості стилю Кобзаря. «Стиль творів Шевченка (також і повісті «Несчастный». — В. Б.), — писав Є. Єнджеевич в одній із статей, — з погляду норми і естетики російської мови, на мою думку, бездоганний, свідчить про всебічну освіченість і літературний талант письменника. Зустрічаються тут, щоправда, українізми і полонізми, але їх можна вважати використаними свідомо для більшої виразності того чи іншого опису або діалогу, для передачі місцевого колориту» [4, с. 198].

Усе це не могло не вплинути й на характер підходу перекладача до своєї роботи, зумовило шукання ним нових шляхів для передачі польською мовою компаративних фразеологізмів, одиниць, «...навколо яких організовуються інші засоби» [3, с. 63] у Шевченковому творі. З іншого боку не менше вагав у перекладача було ще й тому, що в повісті «Шевченкове і народне органічно зростаються» [3, с. 140]. Отже, переклад Шевченкової компаративної фразеології, інших його стійких висловів слід розглядати крізь призму взагалі художнього світосприймання українського письменника. У руках перекладача-художника, яким є Є. Єнджеевич, звичайно, було чимало прийомів передачі фразеологічної палітри твору польською мовою. Структурна та семантична близькість чи подібність компаративних одиниць російської і польської мов, певна стилістична маркованість цих висловів зумовили підбір відповідників, сприяли забезпеченню найбільшій адекватності при перекладі.

Порівняймо:
в оригіналі: «Бывало в доме танцы да плясы, а они незаметно выйдут во двор или на улицу, укуруются шинелью, да и воркуют, что твои нежные голубки» [1, т. 2, с. 274]; у перекладі: «W domu nieraz tańce i płaśy, a oni niepostrzeżenie wyjdą na dwór albo na ulicę, ukryją się szynielem i gruchają sobie niby czule gołąbki» [2, с. 46].

Переклад Є. Єнджеевича, як видно із зіставлення російського та польського текстів, художній, точний, але не буквальный. Одну з основних смислових домінант у цьому контексті становить саме компаративний зворот «...воркуют, что твои нежные голубки». Вибір Є. Єнджеевичем польського еквіваленту тут цілком виправданий, оскільки в обох мовах цей компаративний фразеологізм окреслює одне коло понять, він у цілому рівноцінний для обох мов як за денотативними, так і за конотативними значеннями. Не можна, однак, не помітити деякої функціонально-стилістичної різноплановості цього вислову в оригіналі та перекладі. Зокрема, у Т. Г. Шевченка цей компаративний зворот завдяки займенниковому компонентові «что», а також «твои» набуває підкреслено просторічного характеру, чим створюється невідомість авторської оповіді.

У перекладі польський відповідник більш «олітературнений», своєрідність російського звороту не так відчутна.

Вибір адекватного засобу підказаний перекладачеві не лише словником, а й текстом. Так, розповідаючи про сите і безтурботне життя головного героя повісті Іполітушка, недотепи й безпорадної особи, Т. Г. Шевченко зазначає, що цей Іполітушка «...купался, как говорится, как сыр в масле» [1, т. 2, с. 266]. Перекладач, не копіюючи цього місця оригіналу, підібрав найбільш оптимальний польський відповідник «...*płynął*, jak się to mówi, niby *przeczek w maśle*» [2, с. 37], який щодо російського вислову є також еквівалентом. Хоч семантичні центри цих фразеологічних одиниць — «сыр» і «*przeczek*» й не відносяться до одного тематичного кола, однак за образністю є одноплановими, що й забезпечує в перекладі стилістичну рівноцінність, а отже й адекватність.

Наскільки широким є діапазон перекладницьких можливостей, підтверджують приклади інтерпретації компаративних фразеологізмів оригіналу, структурно-семантична організація та стилістична специфікація яких дає змогу підібрати рівноцінні одиниці польської мови: «...*распоряжавшейся, как в своем собственном доме*» [1, т. 2, с. 250] — «[*akuszerka*]... *rzędziła się już tutaj jak u siebie w domu*» [2, с. 18]; «...*стоял как окаменелый*» [1, с. 264] — «...*stał jak skamieniały*» [2, с. 35]; «...*сидит как заколдованная*» [1, т. 2, с. 277] — «...*siedzi jak zaczarowana*» [2, с. 50]; «она у меня как бельмо в глазу» [1, т. 2, с. 289] — «...*bo mi zawadza jak belmo na oku*» [2, с. 55–56] і т. д.

Будь-який компаративний фразеологізм, як відомо, містить образ, «завжди національно оригінальний, логічно і естетично бездоганий» [8, с. 70]. Будучи вплетеними у тканину повісті, ці фразеологічні одиниці органічно поєднані і гармонують з іншими мовними засобами, допомагають розкриттю психологічних та емоційних характеристик.

Звичайно, еквівалентна передача фразеологізмів, які повністю або частково збігаються в обох мовах, для перекладача не викликає значних труднощів. Проте це найкращий спосіб збереження і семантики, і образності, і стилістико-експресивного потенціалу. Таких одиниць, однак, у тексті повісті не так вже й багато. Чимало дилем у виборі того чи іншого відповідника постало у Є. Єнджеєвича у зв'язку із перекладом компаративних одиниць (і фразеологізмів інших структурно-семантичних типів. — В. Б.) вищого рівня образного узагальнення — єдностей і зрощень. Тому, певна річ, нерідко траплялося так, що перекладач, аби зберегти усю їх наснаженість, жертвував структурою, іншими особливостями. Думається, цілком виправданим є підбір Є. Єнджеєвичем аналогів, які «здатні повноцінно передавати семантику фразеологічних зворотів, що перекладаються, при повній або частковій утраті образної основи ідіом оригіналу, що є неминучим через неспівпадання образних структур в ідіоматичних висловах різних мов» [6, с. 72].

Наприклад. Оригінал: «Кругом все растет и зеленеет, а в селе, как говорится, *хоть шаром покати*, — ни одного деревца» [1, с. 242], переклад: «...a we wsi *pusto jak wymiotti*, ani jednego drzewa...» [2, с. 8]; оригінал: «Он, как говорили, весь в отца пошел; и отец тоже хорохорился до первой остратки, а как на него прикрикнули, так он — *тише воды, ниже травы*» [1, т. 2, с. 248], переклад: «...a jak na niego... *pokrzyczano — robil jak trusia*» [2, с. 15]. Із цих прикладів видно, що, незважаючи на наявність в оригіналі й перекладі формально різних зворотів, функціонально ці фразеологізми є адекватними.

Є. Єнджеєвич досягає такої ж художньої виразності, образності, як і Т. Г. Шевченко, ураховує особливості синтаксичної системи російської мови. Рівноцінно інтерпретовані інші типи фразеологічних одиниць повісті. Приміром, вислів «*турусы на колесах*» [1, т. 2, с. 262] цілком виправдано замінено на вислів «... *duby smalone*» [2, с. 32], ідіоматизм «...*дети... из такой же плоти и крови*» [1, т. 2, с. 249] перекладено сполученням «...*z tej samej gliny*» [2, с. 17].

Сам факт відсутності в одній із мов окремих паралельних фразеологізмів не є перешкодою для повноцінного, адекватного перекладу, бо «у перекладі провідним началом залишається зміст. Утрата змісту, недостатне розкриття його, затемнення або викривлення не можуть бути виправдані чи відшкодовані збереження зовнішніх ознак, авторського стилю і тим більше — формальних елементів мови, якою написаний оригінал» [16, с. 33].

Зіставимо:

Оригінал:

«Примазывается еще к ней какой-то пьянчужка чиновник, правда, молодой человек, только, видно, *голы-голы*» [1, т. 2, с. 275].

Переклад:

«*Smali jeszcze do niej cholewki jakiś urzędnik pijaczysko, worawdzie młody, tylko widać, że goły jak święty tu-recki*» [2, с. 48].

Як бачимо, грубопросторічне «примазывается», власне, не те саме, що «*smali jeszcze do niej cholewki*» (у значенні: «залицятися до кого; женихатися»). Заміна лексичної одиниці оригіналу фразеологізмом у перекладі тільки тоді виправдана, якщо вона не вносить стилістичних розбіжностей між перекладом і оригіналом. Навряд чи виправданий у даному випадку тільки формальний критерій? Підбираючи іншомовному звороті вислів своєї мови, «перекладач може внести небажаний стилістичний відтінок, не заданий в оригіналі» [12, т. 2, с. 157]. Звідси втрати не тільки мовні, а й естетичні. Зрештою, «*бирюк бирюком*» [1, т. 2, с. 251] не одне й те ж, що «*być jak ten wilk samotnik*» [2, с. 19], а сполучення «*рекой разливалась*»

(у значенні: «сильно плакати, ридати») [1, т. 2, с. 259] — не ідентичне до *wylewata strumienie łez* [2, с. 29]. Це підтверджує думку про те, що близькість слов'янських мов, спільність їх культур «не завжди і не в усьому ріднить їх стилістично» [9, с. 230].

На наш погляд, подібні розходження можуть бути виправдані й об'єктивними причинами. «Тут, певне, ми маємо справу з тими немінучими при перекладі жертвами, про які говорив А. В. Федоров, визначаючи принципи адекватності перекладу» [6, с. 76].

Розходження з оригіналом може виникнути тоді, коли перекладач «не розпізнає в обличчя» фразеологізму, приймаючи його за вільне словосполучення: «Бог его знает, он человек богатый, все случится может, а она, как говорится, и ногой ступить не умеет» [1, т. 2, с. 247] у значенні «бути безпорадним, не виявляти самостійності» (передано дослівно — *она, jak sie tomowi, noga stąpnąć nie potrafi*) [2, с. 15]), а не відповідним за образною структурою польським фразеологізмом — «*nie zrobic kroku bez kogo*»¹.

Цілком можливо, що Є. Єнджеєвич міг свідомо використати тут прийом дослівної передачі Шевченкового вислову, й не стільки через спокусу «зберегти слова, які збігаються за звучанням» [5, с. 216] у близьких мовах, скільки, очевидно, з міркувань, що цей вислів, завдяки своїй прозорій внутрішній формі, буде правильно осмислений польським читачем.

Для відтворення Шевченкового фразеологічного багатства іншою мовою, звичайно, немає готових рецептів. Той чи інший прийом відтворення Є. Єнджеєвич використовує у залежності від особливостей контексту і прагне якнайповніше передати не лише зміст фразеологічних одиниць, а й їх конотацій та функціонально-стилістичного колориту.

Переклад художнього надбання Великого Кобзаря триває постійно. І те, що найбільше його творів перекладено саме слов'янськими мовами, засвідчує головне — «Шевченкова муза стала давно рідною у слов'янських країнах...» (М. Рильський).

Список літератури: 1. Шевченко Т. Г. Тв. в 3-х т. — К.: Держлітвидав УРСР, 1955. 2. *Szewczenko T. Nieszczęśliwy*. — Lublin, 1980.—78 s. 3. Ващенко В. С. Мова Тараса Шевченка. — Х.: Вид-во при Харк. ун-ті, 1963. — 251 с. 4. *Всесвіт*, 1979, № 9, с. 198.—216. 5. Гаврук Ю. П. Художественный перевод как воссоздание. — В кн.: Актуальные проблемы теории художественного перевода: Материалы всесоюзного симпозиума (25 февр. — 2 марта). — В 2-х т. — М., 1967, т. 1, с. 206—217. 6. Гольцекер Ю. П. К вопросу о методах передачи идиоматических выражений в переводах с близкородственных языков. — Вопросы фразеологии, вып. 217. Самарканд, 1971, с. 69—81. 7. Мокиенко В. М. Славянская фразеология. — М.: Высш. школа, 1980. — 205 с. 8. Огольцев В. М. Устойчивые сравнения в системе русской фразеологии. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1978.—158 с. 9. Петров С. В. Об уравнении коэффициентов импрессии и экспрессии в языке художественного перевода. — В кн.: Актуальные проблемы теории художественного перевода. М., 1967, т. 2, с. 228—245. 10. Рагойша В. П. Проблемы перевода с близкородственных языков. — Минск: Изд-во БГУ, 1980.—181 с. 11. Рильський М. Ясна зброя. — К.: Рад. письменник, 1971.—284 с. 12. Старинкевич С. І. Ідіоматика французької мови і способи її відтворення українською мовою. — Наук. записки Ін-ту мовознавства ім. О. О. Потебні. — К.: Вид-во АН УРСР, 1946, с. 155—171. 13. Тарасов Л. Ф. Синтаксис в оригіналі й перекладі. — Вісн. Харк. ун-ту, 1973, № 88. Філологія, вип. 8, с. 68—74. 14. Холонина З. М. К проблеме перевода поэтических произведений на близкородственные языки. — В кн.: Славянская филол., вып. 8. М., 1973, с. 178—181. 15. Шагинян М. Собр. соч. в 6-ти т. — М.: Худож. лит., 1957, т. 5, с. 7—296. 16. Шор В. Е. В поисках утраченного смысла. — В кн.: Редактор и перевод. М.: Книга, 1965, с. 33—59.

Надійшла до редколегії 10.10.82.

¹ Див.: Skorupka St. *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 1, s. 358.

КОНТЕКСТ І ЗМІСТ МОВНИХ ОДИНИЦЬ

У мовній системі більшість слів є полісемантичними. І тим «регулятором», який з багатьох значень, потенційно властивих мовній одиниці, відбирає і актуалізує одне, тобто перетворює значення в зміст, є контекст. І в той же час саме контекст робить дане конкретне значення багатшим і яскравішим від його аналога в словнику, додаючи до основного змісту інші значення, відтінки значень, що доповнюють, контрастують чи протистоять цьому значенню, утворюючи ті «тисячі асоціативних зв'язків, що сходяться в кожному слові і розходяться від нього у всіх напрямках» [2, с. 89].

Починаючи від О. О. Потебні, контекст став предметом дослідження десятків учених, але і на сьогодні в це поняття вкладається різний зміст, як і при визначенні фразеологічної одиниці. Контекст виділяють вузький і широкий (Р. О. Будагов), мікро-, макро- і тематичний (Г. В. Колшанський), мінімальний, розгорнутий, максимальний і зверхконтекст (С. Ш. Чагдуров); синтаксичний і семантичний (Є. Курилович); змінний, постійний, напівпостійний (узусально-обмежений) і стійкий (Н. Н. Амосова), фразеологічний контекст (В. П. Жуков, О. В. Кунін). Немає єдиної думки серед мовознавців і в питанні про роль та місце мовленнєвої ситуації і контексту культури. Частина вчених вважає, що для правильного розуміння змісту мовної одиниці досить її безпосереднього словесного оточення, отже, мовленнєва ситуація і контекст культури не є релевантними для нього. У більшості випадків вони дійсно залишаються на периферії, але в залежності від ситуації буває: «чого твої очі, як зіроньки сяють — чого вирячив очі, як сова; співає, як соловейко — співає, як півень на току або жаба на кладці; чистий, як слюза — чистий, як свиня в дощ» і т. д. Торкаючись цієї проблеми, А. А. Реформатський мовленнєву ситуацію назвав побутовим контекстом [5, с. 78] (мається на увазі місце дії, міміка, жести, інтонація і т. п.). Вперше розмежувала контекст і мовленнєву ситуацію Н. Н. Амосова [1, с. 3—4], але вона ж вказала і на їх найтісніші зв'язки. До контексту в широкому розумінні відносять мовленнєву ситуацію В. І. Кодухов, Є. Курилович, М. П. Кочерган та ряд інших вчених. Так, Є. Курилович під контекстом розуміє «не тільки словесне оточення, але і ті елементи зовнішньої ситуації, які визначають значення» [4, с. 74].

Крім словесного контексту і мовленнєвої ситуації, на формування значення мовної одиниці активно впливає і контекст культури, який охоплює «як словесну культуру народу, так і поняттєву культуру, тобто різні знання, відомі мовцям» [3, с. 18] (історично-культурний аспект, традиції, звичаї, легенди, повір'я і т. п.). Так, Шевченкове «в любистку купала» представником іншої нації буде сприйнято лише буквально, а його прихований зміст, який тут виступає домінуючим, залишиться поза текстом (за давнім звичаєм, «щоб доля добрая любила її дитину», мати-українка новонароджених купала в любистку (дівчат, щоб хлопці любили), руті-м'яті, васильках і материнці (хлопців, щоб виростали мужніми і красивими, окуривали їх і полином, щоб ввібрали в себе дух рідної землі), а в циган, напр., дитину обливали холодною водою і проносили крізь дим, бо попереду ждав її холод і курні дороги поневірянь). Ще й досі в багатьох назвах рослинного світу іноді вчувається відгомін давніх переказів і легенд (євшан-зілля, трутне зілля, червоні маки, червона рута і т. п.).

Та найрельєфніше важливість врахування контексту культури проступає при порівнянні номінацій одних і тих же денотатів у різних народів. Напр., в українській мові первісна назва квітки незабудки — люби-мене, в російській — незабудка, в сербохорватській — *nezaboravak*. Внутрішній зв'язок між цими, на перший погляд, різними назвами легко простежується, вони мають одну спільну сему, але сербохорватська мова має ще дві назви — *rotosnica* і *zmijine oči* (остання є фразеологізмом), виникла дана номінативна одиниця на основі чужої східнослов'янським мовам легенди, і без знання контексту культури даного народу не зрозуміти, чому в сербохорватській мові

вживається стійкий компаратив *šiče kao zmiја* в плані позитивної характеристики особи і поряд з ним фразеологічна одиниця, наявна у більшості слов'янських мов, — *zmiја u nedrima nositi* (пригріти змію за **пазухою**) з різко негативною експресією, як не зрозуміти і сербам та хорватам надзвичайно поширеного в українських народних піснях порівняння матері з сивою (сизою) зозулею, бо в їх мові зозуля (*kukavica*) в переносному значенні — боягуз, нікчема, нещасна людина, а прикметник *kukavički* означає боязкий, підлий, підступний, з таким же значенням вживається там і прислівник. Отже, їхні контексти — це, в першу чергу, різні асоціативні і стилістичні плани.

Особливого значення набуває знання контексту культури при перекладі крилатих виразів, приказок, прислів'їв, ідіом та поетичних творів з однієї мови на іншу. У процесі життєвої діяльності люди різних епох і народів іноді приходять не тільки до однакових розумових висновків, а в окремих випадках і до однакового образного бачення світу, тому можуть виникати спонтанно та існувати паралельно ідентичні образні вислови навіть у генетично різних мовах (пор.: укр. *лити воду на свій млин*, нім. *das ist Wasser auf seine Mühle* англ. *plau into smb's hands*; укр. *товкти воду в ступи*, нім. *das Wasser pflügen*, англ. *beat the air, mill the wind*), хоч зустрічаються випадки, коли в мовах генетично далеких існують ідіоми, створені на основі однакових образів (пор.: східнослов'янське *тут собака заритий* і німецьке: *da liegt der Hund begraben*; і *gist of the affair* — англ.), а мови генетично близькі в основі тих же номінацій мають різні образи (східнослов'янській *фо тут собака заритий* відповідає сербохорватська *u tom grmu leži zec* (букв. у тому кущі лежить заєць)), але у кожного народу своя історія і культура, фауна і флора, побут, склад характеру і образного мислення. Так, в одній і тій же ситуації представниками різних слов'янських народів буде вжито ФО, однакові за семантикою і часто навіть за структурою, але вони можуть бути абсолютно різними за образним уявленням, пор. укр. і відповідно сербохорв.: *горбатого могила виправить* — *ko će ispraviti krivu Drinu*, *лякана ворна і куця боїться* — *koga se ruje klale i gusteru se boju* (кого змії жалили, той і ящірки боїться); *де те теля, а дурень з довбнею* — *spremati ražanj, a zec i sumi* (готувати жаровню, а заєць у лісі); іноді ФО відрізняються лише окремими лексемами: *як на вербі груші* — *kak na vrbi rodi grozde* (виноград), *сіль тобі в очі* — *luk* (цибуля) *ti u oči*; часом це не тільки асоціативна, а й стилістична відмінність: *бабине літо* і *sirotinjsko ljeto* означає одну пору року — теплі, погожі дні на початку осені, але сербохорв. ФО, на відміну від укр., не таїть у собі додаткових відтінків легкого смутку, зажури, якогось аж солодкого щему, в сербохорв. мові — це мить нещасних, знедолених, короткий проблиск серед вічної тьми. Отже, щоб передати дух народу, мало знати лексичний склад і синтаксис його мови.

А як перекласти те, чому назви нема в рідній мові, коли відсутня і сама реальія, а текст до того ж поетичний. Ми зробимо спробу зіставити переклад перших чотирьох рядків Шевченкового «Заповіту» трьома близькоспорідненими мовами (сербською, хорватською і словенською) в плані контексту культури. Переклад А. Менац вміщено в антології світової поезії (хорватською мовою), два інші увійшли до зб.: «Т. Шевченко. «Заповіт» мовами народів світу». — К.: Вид-во АН УРСР, 1961.

Т. Г. Шевченко

Заповіт

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого
на Вкраїні милій...

Ороґока

(переклад Й. Абрам словен. мов.)
Koumrijem, pokopljite
mene na gomili,

Завет

(переклад А. Ніколича серб. мовою)
Как издахнем, сахранте ме
Тамо на могилі,
У нашоїзи України
Усред степа мили?

Ороґука

(переклад А. Менац хорв. мовою)
Umrem li, pokopajte me
Sred prostranih stepa,

sredi stepe neizmierne
v Ukrajini mili...

Oko mene da se širi
Ukrajina lijepa...

У цілому авторами передано основну думку, збережено архітектуру, частково синтаксму, інтонацію, ритм, мелодику і т. д., але переклади у плані образності не є адекватними. В усіх трьох мовах слово могила взагалі відсутнє як лексема, а гроб, яке в них вживається, не покриває всіх значень даної мовної одиниці. Воно швидше відповідає українському гроб у значенні: 1) труна, домовина; 2) невеличкий горбик землі над могилою, звідки пішло й українське гробки — день пам'яті померлих; 3) могила — яма для поховання померлих: пор. *jednom nogom u grobu* — однією ногою в могилі. І зовсім невідоме вищезгаданим мовам ще одне значення, яке і мав на увазі автор «Заповіту»: могила — високий насип на місці давнього поховання. За часів Т. Г. Шевченка могила на Україні становила народну святиню, це був символ немираючої слави, минулої незалежності і волі. Могили стояли по степах, як суворі сторожа, як пам'ять про криваві січі, про козаччину і високе братство людське. Вони будили думку, нагадували, не давали навіки заснути, піднімали дух і воскрешали віру. Лежали в них звитяжні воїни, лицарі, захисники рідного краю, тому знімали перед ними шапку і низько вклонялися їм, як сьогодні схиляємось ми перед братськими могилами радянських воїнів. Це була пам'ять поколінь, тому могила — невід'ємний образ поезії Т. Г. Шевченка, саме її високого стилю; цей образ нічого спільного не має з віршами консервативних романтиків, які, ідеалізуючи козацько-старшинське минуле, оплакували могили та кладовища. Отже, складність перекладу поглиблювалася тим, що в жодній з названих мов не було не тільки відповідних конотацій, пов'язаних з даним поняттям, але й самої реалії.

А. Ніколич, не знайшовши навіть приблизного відповідника у сербській мові шевченківському «на могилі», залишає його без перекладу:

Kad izдахнем, сахранте ме
Тамо на могили...

Та чи буде це зрозумілим читачеві? Не знаючи не тільки широкого, а й вузького контексту вживання даного слова, той, хто читатиме, якщо не знайде у виносках спеціального пояснення до нього, не матиме не лише образного уявлення, а не зрозуміє навіть його буквального змісту.

І. Абрам намагається перекласти дані слова Т. Г. Шевченка словенською мовою:

Ko umrijem, pokopljite
mene na gomili...

Але *gomila* — це не тільки не могила, а звичайна купа, нагромадження чогось (букв. поховайте на купі землі), друге значення цього слова — натовп, маса, а *gomilas* — той, що все стягує до купи, сутяга. Отже, крім фактичної невідповідності значень, неправильного асоціативного сприйняття, маємо ще й велику стилістичну зміщеність.

Іншим шляхом іде А. Менац. Не відшукавши у хорватській мові лексики з близьким значенням, поетеса пробує описовим способом передати зміст Шевченкових слів і, як нам здається, їй це більш вдалося, ніж вищезгаданим авторам:

Umrem li, pokopajte me
Sred prostranih stepa,
Oko mene da se širi
Ukrajina lijepa.
Da iz groba mogu gledat
Livade i polja
I slušati bučni Dnepar,
Koliko me volja.

Як умру, то поховайте мене серед широкого степу, щоб безмежно розстигалась навколо мене прекрасна, мила, Україна, щоб з могили міг бачити поля і лави і слухати буйний Дніпр, скільки я захочу.

Як бачимо, такі, здавалось би, позамовні категорії, як контекст культури і мовленнєва ситуація, дуже активно впливають на формування змісту (смыслу) мовних одиниць.

Становили трудність для перекладу і такі рядки «Заповіту», як «*кайдани порвіте*», «*в сім'ї великій, сім'ї вольній, новій*», які, будучи підхоплені народом, а потім і українською поезією, спочатку як індивідуально-авторські новоутворення, а далі як самостійні усталені вирази, ввійшли до фразеологічного фонду української мови. Вони відповідно перекладені: «*кайдани порвіте*» сербською мовою — раскините пута (пута — ланцюг, кайдани на ногах, пор. укр. спутати), отже, розірвіть на ногах кайдани; словенською мовою — *in vezi razbijte* (розбийте те, чим зв'язані); хорватською мовою — *okove slomite* — зламайте кайдани, окови. Пророчі слова безсмертного Кобзаря «*в сім'ї великій, сім'ї вольній, новій*» у нинішній сім'ї радянських народів стали дійсністю. На перший погляд, вони не є важкими для перекладу, але не всім авторам повністю вдалося донести глибину філософського підтексту слів Т. Шевченка. Так, у А. Ніколича сербською мовою читаємо: *и мене онда у кругу вашем, кругу слободном, новом...* (та круг — це лише коло людей, а воно може бути як широким, так і вузьким); у П. Абрам словенською мовою — *мене pa u družini novi, prosti in veliki... družina* — це товариство, певна група людей, хоч словенська мова має *u družstvo* (успільство, громада); у Менац хорватською мовою — *i u novoj porodici, slobodnoj, bez sjene* (і в новій сім'ї (родині), вільній, світлій (без будь-якої тіні, sjena — це тінь). Отже, тільки в перекладі А. Менац слова геніального провидця зазвучали якнайближче до оригіналу.

Список літератури: 1. Амосова Н. Н. Слово и контекст. — В кн.: Очерки по лексикологии, фразеологии и стилистике, вып. 42. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1958, с. 3—9. 2. Балли Ш. Французская стилистика. — М.: Иностран. лит., 1961. — 394 с. 3. Кодухов В. И. Контекст как лингвистическое понятие. — В кн.: Языковые единицы и контекст. Л., 1978, с. 14—21. 4. Курилович Е. Заметки о значении слова. — Вопросы языкознания, 1955, № 3, с. 73—77. 5. Реформатский А. А. Введение в языкознание. — М.: Учпедгиз, 1955. — 400 с.

Надійшла до редколегії 01.12.82.

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

В. П. СИРОТЕНКО

У ПОШУКАХ СВОГО ЖАНРУ

(Жанрові особливості романів А. Дімарова «Його сім'я» та «Ідол»)

Проблема жанрових дефініцій, визначення жанрових меж художнього твору завжди перебувала в центрі уваги літературознавства й критики. Говорячи про специфіку роману як жанру, його співвідносності й оригінальності у зіставленні з іншими жанрами (особливо повістю), дослідники вказують на своєрідність художнього осягнення зображуваного письменником — так зване «романне мислення». І його основою, як зазначає Л. Новиченко, є «соціально-конкретний історизм, бачення фак-

тів: явищ дійсності в світлі поступального руху історії» [7, с. 24]. Саме воно обумовлюватиме відбір життєвих реалій, покладених в основу твору, принципи змалювання персонажів, характер і глибини конфлікту, який розв'язується в романі. А. Погрібний вважає, що саме «наявність значимої ідейно-змістовної основи і є необхідною передумовою виникнення художнього конфлікту» [8, с. 72].

Як бачимо, обов'язкове зображення соціальної сторони людського буття, синтез особистого й громадського — важлива умова, що й визначає жанрову сутність роману, є основою художнього конфлікту. Цього повинен прагнути романіст, описуючи життя героїв. Сприйняття дійсності, розуміння її законів, життєва позиція героїв мають характеризувати його, перш за все, як людину соціальну. Це особливо слід пам'ятати, коли маємо справу з творами вузько локалізованими, обмеженими родинними, інтимними, побутовими стосунками. Конфлікт у них теж часто не виходить за межі родини, хатніх взаємин. Письменник уважно, інколи крок за кроком, простежує ті дрібниці, що послужили основою суперечностей. Роман, як відомо, виникає з моменту посилення уваги до особистого життя людини, усвідомлення її як окремого індивіда з власними переживаннями, надіями, радощами, горем. Завдання романіста полягає не тільки в тому, щоб розкрити інтимний бік життя своїх героїв, а й побачити в ньому, виділити саме його соціально-суспільну сутність. Отже, жанрові ознаки роману визначаються як суспільно-історичними обставинами, так і тією концепцією дійсності, філософсько-естетичними поглядами, що їх обстоює автор. Виходячи з цього, спробуємо охарактеризувати жанрові ознаки перших романів А. Дімарова «Його сім'я» (1956) та «Ідол» (1961).

Друга половина 50-х років у радянському суспільстві знаменувалася значними змінами, і основне, в чому вони проявлялися, — новий погляд на людину, усвідомлення цінності, непересічності людської особистості. Тому в літературі значно зріс інтерес до морально-етичних конфліктів та людської психології. Одна з проблем, яка досліджувалася ними, — проблема міцності, душевної черствості, байдужості. Така скерованість твору вимагає від автора неабиякої майстерності. І успіх чи неуспіх твору залежатиме від того, «наскільки ясно й послідовно витримувався соціальний, громадський погляд на проблеми етики і моралі, чужий будь-якому розщепленню «громадського» й «особистого» або чисто механічному їхньому поєднанню» [7, с. 76].

У цьому річизі і написані романи А. Дімарова. Автор одразу відступає від традиційного на той час розв'язання конфлікту: новатор — консерватор, а обирає об'єктом дослідження родину (подружжя Ніни та Якова у «Його сім'ї»; Софійка, її дочка у «Ідолі»). Такий аспект осмислення зображуваного не новий у літературі. Згадаймо хоча б сімейну хроніку «Люборацькі»

А. Свидницького, «Кайдашеву сім'ю» І. Нечуя-Левицького, «Життя Кліма Самгіна» М. Горького та інші твори, в яких основна увага письменників зверталася на показ соціальних умов, що змінювали характер героя або навіть руйнували родину. А. Дімарова цікавить інше: як за умов радянської дійсності формується міщанин, де витoki цієї психології. Автор намагається віднайти об'єктивні причини, побачити корінь зла у вчинках, діяннях самих персонажів. Тому так уважно приглядається до побутових подробиць, родинних обставин, в яких живуть його герої, поступово відтворює їхній життєвий шлях.

Так, у «Його сім'ї», особливо в перших двох частинах, письменник відзначає кілька вузлових подій, до яких причетні ворогуючі сторони (сцени сварок, на суді). Така побудова дає можливість героям А. Дімарова безпосередньо виявити певні риси свого характеру (як правило — безтактність, грубість, підозрілість), а головне, дати власні оцінки, пояснити свою поведінку. Тому і Ніна, і Яків не стільки діють, скільки рефлексують.

Яків у своїх думках прямолінійніший, ніж Ніна. Він не так прагне розібратися в собі, як захиститися від інших. Ці роздуми не є розкриття «діалектики душі», вони швидше — внутрішні монологи ображеного себелюбця. «Задихаючись від пекучого жалю до себе, відчуваючи себе заново скривдженим, він (Яків. — В. С.) вибіг з кабінету. «Черства людина, сухар! — подумав Горбатюк про Руденка. — Цікаво, як би ви поводити себе на моєму місці?» [3, с. 44].

Ніна також не вважає себе винною у сімейних чварах, однак прагне проаналізувати події, поглянути на себе збоку. Її думки — це не холодні, логічно розраховані монологи Якова, у них відчувається думка, простежується процес її визрівання, внутрішня полеміка. Ось Ніна замислюється над тим, чому не відповіла на листа подруги і виправдовує себе посиленням на щоденні жіночі «що». «А інша думка, нещадна й дошкульна, вперто пробивалася на поверхню. І тому, що з'явилася з глибини, з найпотаємніших куточків Ніниної свідомості, її не можна було заглушити жодним «що» [3, с. 51].

Але навіть занурюючись у потаємні куточки людської психіки, А. Дімаров вдається до об'єктивізації оповіді. Так Нініні роздуми подані у формі невласне прямої мови. «Але при чому ж тут вона? В чому її провина? Лише в тому, що вона не може мовчати, як це хотілося б Якову?» [3, с. 50]. Такий принцип змалювання характерів цілком відповідає задумові письменника. Однак, на нашу думку, у романі він недостатньо завершений. Бо ті чи інші душевні переживання, порухи не знаходять свого втілення у вчинках персонажів. А достатньої вмотивованості причин такої дисгармонії у творові немає. Можливо, це тому, що герої вірять у сили, здатні розв'язати їхні родинні проблеми. Такою силою у романі виступають судді — «втілен-

ня закону, що діє в нашій країні. В цей час не було нічого вищого від них, в їхніх руках була зосереджена наймогутніша сила — закон, вироблений мільйонами людей і добровільно визнаний цими мільйонами, його іменем були покликані карати, милувати, виховувати, — вершити людські долі» [3, с. 133]. Свою правоту судді вивіряють законом, тим зведенням правил, вироблених протягом часу на основі людської практики. Отже, на думку автора, час і практика людини — основа правоти співжиття. Підтвердження цього ми знаходимо ще в одному місці твору. Так, Ніна спостерігає за безладною метушнею дівчатами на шкільному подвір'ї. Та пролунав дзвоник. «Відразу ж почався ще більший рух, в якому тепер брали участь і вчителі. Через це він втратив свій хаотичний характер. Дівчатка збігалися клас до класу — і ніде не могли бути так наочно продемонстровані роки, як на шкільному подвір'ї. Вони були втілені у вишиванні колони, і кожен рік був майже на голову вищий від попереднього» [3, с. 120]. Тут наявна матеріалізація часу (дитячі колони). Аналогічний принцип зустрічаємо і в епізодах, де йдеться про фотографії. З фотокартки на нас дивляться Ніна і Яків — подружжя Горбатюків. Ніна згадує, що то був перший раз, коли вони на людях сиділи так близько один від одного. «Ніні було ніяково, але водночас якесь особливо приємне почуття огорнуло її» [3, с. 9]. Ось воно, закарбоване назавжди почуття кохання, надії на щастя, на щасливе спільне життя. Та саме це фото з зітханням випустила на підлогу зі своїх рук Ніна. Символом зруйнованої сім'ї виступає фотографія і в іншому місці. У порожній кімнаті Якова, де все припало пилом, тхне запустінням, на стіні висить лише Нініне фото. «Все забрав Яків, лише її не захотів брати з собою» [3, с. 104].

Проте, як уже відзначалося, жанр роману характеризується органічним поєднанням зображення суспільного й інтимного в житті людини. В зв'язку з цим варто розглянути, який характер конфлікту властивий роману «Його сім'я». Ми говорили, що фабула твору тримається на кількох подіях, навколо котрих розгортаються суперечки. Вони мають своєрідне двофокусне висвітлення, бо кожен випадок постає в оцінці як Якова, так і Ніни. Перехрещення ж цих «променів» і становить собою окремі конфліктні вузли. В якій же площині вони вирішуються?

Ось, наприклад, між подружжям виникає сварка. Ніна незадоволена тим, що Яків не поцілував її, повернувшись з роботи, вона вважає, що у нього є коханка, тому він такий, байдужий до неї. А Яків пояснює це тим, що він був настільки збудженим, йому швидше хотілося поділитися з дружиною його редакційними клопотами, що «забув» проявити стосовно Ніни цей «елемент» уваги. Як бачимо, причина сварки надзвичайно дріб'язкова. І таких було більшість. А. Дімаров навмисне зосереджує увагу на цих дрібницях, бо саме через них більш яскраво і проступає сутність міщанства — над усе цінувати своє

власне «я». Та в цьому і полягає його небезпечність. Розпочавшись із малого, воно розростається, виходить за межі приватного життя. Недовіра Ніни до Якова обертається недовірою до людей взагалі. «Вона (Ніна. — В. С.) хотіла розповісти про це (намір працювати. — В. С.) Руденкові та відразу ж передумала: всі вони однакові» [3, с. 36]. Ненавидячи Ніну, грубо ставлячись до неї, Яків черствіє душевно, ображає матір, починає пиячити.

А. Дімаров засуджує міщанство з високих громадянських позицій. Але цей принцип витримано не завжди послідовно. Романіст ніби прагне відгородити своїх героїв від складних життєвих потрясінь. Так, Яків у купе поїзда їде з колгоспниками. Точиться жвава розмова про життя селян, про забобони, про боротьбу з культурною відсталістю. Та Яків, як це належало б кореспондентові, комуністові, не став учасником дискусії, а «посунувся аж у куток, даючи їм (пасажирам. — В. С.) місце» [3, с. 155]. Майже не включається він у розмову й іншого разу, коли обговорюються (і знову в купе!) різні проблеми післявоєнного життя. Чому поводить себе герой так, А. Дімаров не пояснює. Тому (хоча цього, напевне, і не бажав автор) Яків схожий швидше на статиста в гостросюжетному фільмі, ніж на виконавця головної ролі. Він нерідко стоїть осторонь життя.

У зв'язку з цим можна погодитись з думкою Б. Буряка, що «одним з суттєвих недоліків роману А. Дімарова є саме те, що письменник звузив сферу зображення відносин героїв у сім'ї і в колективі, обмежив їх коло інтересів, інтелектуальних запитів, адже мова йде про сім'ю інтелігентну, сім'ю радянського журналіста. Показ багатогранного життя героїв у романі дав би змогу письменникові з різних точок зору розкрити і їх характери. Тоді сильніше могли б зазвучати громадські мотиви у творі, глибший і ширший міг бути зв'язок з навколишнім життям, а треба сказати, що ця сторона письменником ще розроблена недостатньо» [2, с. 121].

Відзначені вище ознаки роману «Його сім'я» (свідоме зосередження уваги на суто сімейних обставинах життя персонажів, прагнення пояснити їх психологію умовами подружніх стосунків, об'єктивізована манера оповіді, хронологічне зображення подій тощо) дають підставу визначити жанр твору як побутово-психологічну хроніку.

Принцип хронологічної послідовності глибше продемонстровано у романі «Ідол». Та завдання перед собою А. Дімаров ставить тут інше, ніж у «Його сім'ї». Там читач знайомився з героями на середині їхнього життєвого шляху, тут же письменник подає біографію персонажів від народження до самої смерті фізичної (Софія) чи моральної (Лара). В зв'язку з цим автор так докладно описує дитинство Софії в родині сільського дядька, її перебування у дядька Володимира, майже погодинно відтворює щоденні клопоти Софії-матері. Отже, автор постає

як біограф Софії, але, прагнучи об'єктивності, він свої повідомлення доповнює свідченнями інших персонажів. Крім цього, і сам автор по-різному виступає в романі. Спочатку він — оповідач, що живе поряд зі своїми героями, бо про дядька Володимира сказано, що він «якось не по-нашому зодягнений» [4, с. 28]. Згодом, розповідь про Софійчине життя ведеться об'єктивізовано — від імені автора, який про свою героїню знає все, інколи може дозволити і читачам сказати навіть те, чого сама Софія ще про себе не знає. «А Софійка сидить на вербі і, не знаючи ще, що через багато років буде тужити за дитинством, квапить свій час...» [4, с. 18]. Однак слід зауважити, що авторові ще не вдалося органічно увійти в життя персонажів. Текст надто переобтяжений зауваженнями, взятими в дужках. Серед них є й такі, що не належать авторові, і авторські репліки часто адресовані читачеві, якому пояснює, що з певних причин пройшло поза увагою жінки. Як правило, письменник не розкриває процесу визрівання думок героїні. Вони подані у формі завершених внутрішніх монологів, що свідчать уже про прийняття певного рішення. Там же, де Софія вагається, шукає виходу з складного становища, робота думки передана невласне прямою мовою. «Невже вона, Софія, балує дочку, псує її тим, що на відміну від багатьох інших матерів всю свою любов, все тепло свого серця віддає Ларонці? А що їй робити? Такою вона уже удалася, що не може любити лише на половину і вимірювати свої турботи про доньку якимись педагогічними канонами» [4, с. 147].

Лаконізм психологічного малюнка, поданий тут, видається цілком виправданим. Бо стороння людина, біограф, при всьому своєму бажанні, не завжди може зазирнути у таємницю таємниць — людську душу. Тому значна увага зосереджена на діях і вчинках Софії, більшість з яких є мов би відповіддю на певні потрясіння. З-поміж усіх можливих реакцій у жінки найчастіше виникає бажання втекти, сховатися. Рано зрозумівши, що життя не мед (в сім років Софійка пасе свині; в дванадцять відчула себе зовсім дорослою після смерті матері), вона хоче відгородитися від нього. Спочатку це була стара верба, потім ковдра, якою можна було накритися з головою. Затулялася і своєю дочкою, вважаючи, що можна покійно зносити удари долі заради неї. Шукала, і таки знайшла, порятунк у смерті. Та вмерла Софія значно раніше — ще тоді, коли, не маючи змоги повністю втекти від життя, почала шукати компромісів з ним. Ось ще малою розізлила діда і сонному йому наплювала в бороду. Та одразу розкаялася в тому, бо все, напевне, бачив бог і відправив за це Софію до пекла. То що ж робити: чи молити прощення в бога, чи просто сказати дідові, знаючи, що своєю кістлявою рукою він добре намне вуха. Що ж вибрати: чи короткоминутий, але реальний біль, чи одвічне, але потойбічне, а тому й не таке страшне, горіння в пеклі. І вибір зроблено. «Ні, дід таки страшніший од бога: перед ним навіть покаятися

не можна» [4, с. 7]. І таких компромісів було багато в житті Софії. Вона бачить, як пожадливо горять очі шефа гестапо Гумбольда, коли він дивиться на фото її дочки, вона жалкує, що не сховала його. Та «згодом трохи заспокоїлась. В душі була задоволена, що до неї на квартиру став такий тихий, ввічливий німець. Адже могло бути й гірше. Набагато гірше. А цей, слава богу, не кричить на неї, не гнівається, навіть приязно розмовляє із нею. Відганяла здогад, чому саме він такий ввічливий. Не хотіла навіть думати про це» [4, с. 285].

Подібна поведінка визначає собою й характер конфлікту, який пролягає по лінії: особа — навколишня дійсність, хоча герої, як уже зазначалося, намагаються стати осторонь життя. Однак сам А. Дімаров не поспішає «осудити її (Софію. — В. С.), що не пройнялась світовою революцією, що всі революції в світі зараз для неї мало що значать поруч з отим юнаком, який ходив по кімнатах, чіпляючись невміло гвинтівкою то за порт'єру, то за стілець. І відштовхнути, й забути її: хай собі живе, як прийдеться, блукає нелегкими шляхами життя — ми до неї байдужі. Бо що її дрібненьке горе поруч з вселюдськими трагедіями, її мрії недалеко й надії обмежені поряд з тим, що хвилює мільйони людей, потрясає держави і творить історію!» [4, с. 66]. Письменник не нав'язує героїні свого розуміння життя. Вона живе ніби, як і всі (одруження з Миколою, спілкування з сусідом Василем Свиридовичем, знайомство з Петром), але сама, свідомо пориває усі життєдайні зв'язки з середовищем. І чим ширшою стає прірва, тим виразнішою стає основна конфліктна суперечність: життя не пробачає втечі від нього, воно жорстоко мстить. Для таких людей час ніби зупиняється.

Так, поступово, не помічаючи цього, Софія перетворюється на живий труп, не зазнавши особистого щастя й не обдарувавши ним у повній мірі інших. І логічним був її фінал: забута всіма, безіменна могила. Але такий суворий осуд дехто з критиків вважає не зовсім правомірним. Так, І. Зуб підкреслює, що Софію не можна надто строго судити, бо вона нещасна «маленька» особа, а не героїня з сильним характером [5, с. 98]. Йому заперечує Ф. Львова, вважаючи, що «справа тут не в масштабах особистості... Усіх нас — і видатних і рядових — об'єднує священний обов'язок захисту Батьківщини. Горе тому, хто цей обов'язок позабуде...» [6, с. 171]. Ми погоджуємося з думкою Ф. Львової, бо як уже зазначалося, жінка сама спалювала своє життя.

Життя Софії закінчилося трагічно. У романі зображено ще кілька смертей, багато гостро напружених епізодів. Тому варто розглянути принцип їх створення. У романі «Його сім'я» також драматичним ситуаціям відведено чимало місця. Але, як правило, приводить до цього його величність випадок. Цілком випадково Ніна підходить до службового кабінету Якова в той момент, коли там лунає веселий сміх її чоловіка, випадково

Яків, після сварки з дружиною, на вокзалі зустрічає свого товариша і, зайшовши до ресторану, напивається п'яним, а потім в редакції освідчується в коханні, що і стало причиною розгляду його особової справи на партзборах. І ще раз випадково Ніна проходила повз зашторене вікно кабінету саме тоді, як Яків розмовляв із своєю співробітницею.

Випадковості трапляються і в романі «Ідол». Під час аварії гине Микола. Це було для Софії дійсно трагедією. Важко сказати, що б було з нею, залишився Микола живим. Таке «усунення» антипода видається тому художньо невинуватим.

Трапляються прикroші й з Ларою. Ось вона збезчещена незнайомим, парубком. Та чи трагедія це? Сам А. Дімаров дає на це недвозначну відповідь. Він, зберігаючи «холоднечу» біографа, лише показує реакцію на це дочки й матері. Софія, довідавшись про цей випадок, у всьому картає тільки себе, вдається до молитов. Та «згодом її молитовний запал почав пригасати. З немалим подивом переконалася Софія, що бог дуже швидко утішив її дочку. Як і раніше, повчивши уроки, збиралася вона чи до подруг, чи в кіно, і червона троянда ще пишніше розквітала в її чорній косі» [4, с. 234]. Ця фраза так і виблискує іронією, знімаючи високе трагедійне напруження.

Софія з її аморальною життєвою позицією тлетворно впливає на свою дочку, яка приносить горе багатьом людям. Похлоп'ячому страждає Олег, коли Лара повз нього проходила з незнайомим моряком до кінотеатру, загинув під вікнами Лариної кімнати лейтенант Андрій, бо вона побоялася сховати його від німців, у гестапівській катівні замордовано Олю, яку зрадила подруга, показавши патріотку своєму нареченому — штурмбанфюреру СД.

Отже, про справді трагічне в романі можна говорити лише в тих ситуаціях, коли персонажі стикаються зі своїми антиподами. Власні ж переживання героїв, боротьба різних думок і прагнень не мають такої напруженості, а тут, без сумніву, криються значні резерви у змалюванні психології героїв.

Як бачимо, письменник у романі «Ідол» подає художню біографію персонажа, але біографію своєрідну, бо в загальному розумінні («опис чийого-небудь життя і діяльності; життєпис» [9, с. 187]) її немає. Софія нічого корисного, потрібного для суспільства не зробила, і саме це в умовах радянської дійсності й сприймається як патологія. Письменник весь час оцінює життя своєї героїні з громадських позицій. Отже, на нашу думку, «Ідол» — роман-біографія, центральним персонажем якого є антигерой.

У цілому зазначимо, що А. Дімаров у своїх перших романах, спираючись на традиційну форму роману-хроніки, прагне виявити приховані резерви жанру, які допомогли б сягнути найповнішої реалізації задуму. Романи «Його сім'я», «Ідол» можна вважати серйозною школою, яка передувала написанню широко епічного полотна — дилогії «І будуть люди», «Біль і гнів».

Список літератури: 1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975.— 502 с. 2. Буряк Б. Моральные обличья сучасника. — Вітчизна, 1956, № 6, с. 110—122. 3. Дімаров А. Його сім'я.— К.: Держ. вид-во худож. літ., 1959.—298 с. 4. Дімаров А. Идол. — К.: Рад. письменник, 1963.— 327 с. 5. Зуб І. Злочин Софії.— Прапор, 1961, № 11, с. 97—99. 6. Львова Ф. «Так называемая моральная тема» — Радуга, 1963, № 5, с. 168—171. 7. Новиченко Л. Український радянський роман. — К.: Наук. думка, 1967.—131 с. 8. Погрибний А. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. — К.: Вища школа, 1981.—199 с. 9. Словник української мови.— К.: Наук. думка, 1970. — Т. 1. 799 с.

Надійшла до редколегії 11.10.82.

Т. П. МАРТЫНЯК

«ДЕРЕВЕНСКАЯ» ПРОЗА И ПРОЗА О ВОЙНЕ

(ОБ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ Е. НОСОВА)

В современной советской прозе, представляющей собой «серьезную духовную силу» [8], немаловажная роль по праву принадлежит произведению «деревенской» прозы, которая находится в центре неослабевающего внимания критики и читателей. Об этом свидетельствуют монографические исследования, многочисленные статьи, дискуссии, проводимые на страницах журналов и газет, посвященные проблемам села и их отражению в литературе¹. И все же феномен «деревенской» прозы еще далеко не изучен, остается предметом острых споров. Условность в определении данного проблемно-тематического направления, что уже не раз отмечалось, исходит из многообразия произведений, причисляемых к «деревенским» часто лишь по внешне-событийным признакам.

Выросшая из боевого деревенского очерка, проза 50-х годов отличалась полемической заостренностью и злободневностью, содержала «очерково-хозяйственную характеристику села» (М. Лобанов), «экономический анализ человека» (Л. Аннинский). Но дальнейшая ее судьба складывалась в пользу лирической ветви, утверждающей пафос сохранения непреходящих ценностей народной морали².

Успехи лирической «деревенской» прозы в постижении духовного бытия человека трудно переоценить, она оказывает существенное влияние на художественно-философские искания

¹ Л. Теракопян. Пафос преобразования (Заметки о современной деревенской прозе). — М.: Худож. лит., 1974; В. Сурганов. Человек на земле.— М.: Сов. писатель, 1975; Ф. Кузнецов. За все в ответе: Нравственные искания в современной прозе и методология критики. — М.: Сов. писатель, 1978; Лит. газ., 1979, № 37—51; 1980, № 1—3, 6, 10, 11.

² Исследователь советской литературы Ю. Кузьменко констатирует, что количество книг непосредственно-социального содержания в семидесятые годы уменьшается [7, с. 318].