

Ніжинський державний педагогічний університет
імені Миколи Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 22

Із наукової спадщини І.Я.Заславського



Ніжин-2003

84
Л64

83.3(4Укр)+ 83.3(4Рос)5
Л64

УДК 821.161.206+94/477/9
ББК 83.3/4 Укр./5+63.3/4 Укр./52
Л 64

786418

Збірник друкується за рішенням вченої ради Ніжинського державно-педагогічного університету ім.Миколи Гоголя
Протокол №3 від 04.11.2003 р.

Постановою ВАК України збірник включено до переліку наукових видань публікації яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт філології (Бюлетень ВАК України. – 2000. – № 2. – С.73) та історії (Бюлетень ВАК України. – 2000. – № 2. – С.234)

Збірник засновано у 1990р. проф. Самойленком Г.В.

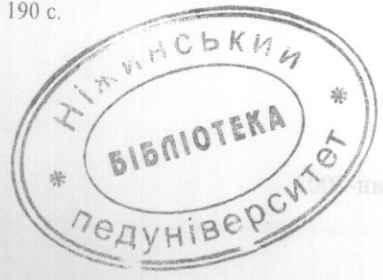
Редакційна колегія: відп. редактор і упорядник докт. філол. наук, проф. Г.В.Самойленко.
з філології:

докт.філол.наук, проф. Н.М.Арват, докт. філол. наук, проф. О.Г.Астаф'єв, канд. філол. наук, доц. Н.І.Бойко, докт. філол. наук, академік, проф. А.П.Грищенко, докт. філол. наук, проф.З.В.Кирилюк, докт. філол. наук, проф. О.Г. Ковальчук, докт. філол. наук, ст. наук. співр. П.В.Михед, докт. філол. наук, проф. А.Я.Мойсієнко з історії:

докт. істор.наук, проф. М.К. Бойко, докт. політ. наук, проф. О.Д.Бойко, докт. істор. наук, проф. А.О. Буравченков, докт. істор. наук, проф. В.М. Даниленко, докт. істор. наук, проф. В.О. Дятлов, канд. істор. наук, доц. О.Г.Самойленко, канд. істор. наук, доц. Є.М.Страшко, докт. істор. наук, професор Ю.І. Шаповал з мистецтвознавства:

канд. мистецтв., доц. Г.І. Веселовська, канд. мистецтв., доц. Л.О.Дорохіна, докт. мистецтв., проф. А.П. Лашенко, канд. філософ. наук, доц. Л.Л.Матвеева, докт. мистецтв., ст. наук. співроб. О.С. Найден, докт. мистецтв., проф. В.І. Рожок, докт. мистецтв., проф. В.В. Рубан, докт. мистецтв., проф. С.В.Тишко, канд. мистецтв., доц. О.Е. Чекан.

Л64 Література та культура Полісся. Вип.22. Із наукової спадщини І.Я.Заславського / Відп. ред. і упорядник Г.В.Самойленко. – Ніжин: НДПУ ім.М.Гоголя, 2003. – 190 с.



ББК 83.3/4 Укр./5+63.3/4 Укр./52

© Самойленко Г.В., 2003
© Ніжинський пед. університет, 2003

ЗМІСТ

ФІЛОЛОГІЯ

Самоїленко Г.В. Визначний вчений і педагог 6

Ісай Якович Заславський

Про російську літературу

| | |
|--|----|
| Рукопись Пушкіна. О варіантному фонде роману "Евгеній Онегін" | 11 |
| О поэтическом мастерстве Лермонтова (Из наблюдений над последними стихами поэта) | 26 |
| "Парус" (фрагмент) | 38 |

Про перекладачів

| | |
|--|----|
| Павло Грабовський – перекладач "Онегіна" | 44 |
| Микола Садовський – перекладач Олександра Пушкіна | 55 |
| Микола Зеров перекладає Пушкіна | 60 |
| Невідомі переклади Драй-Хмари з російської лірики | 69 |
| Дві українські інтерпретації комедії Л.М.Толстого "Перший винокур" | 76 |
| "Власть тьми" в українських перекладах | 85 |
| Три російські переклади з української поезії | 91 |

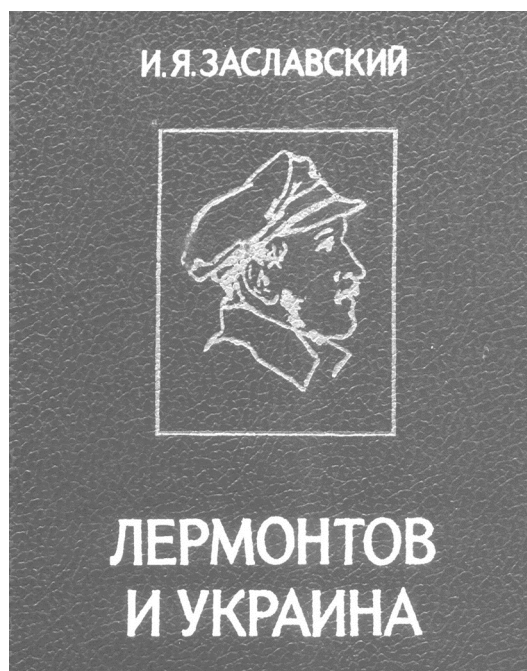
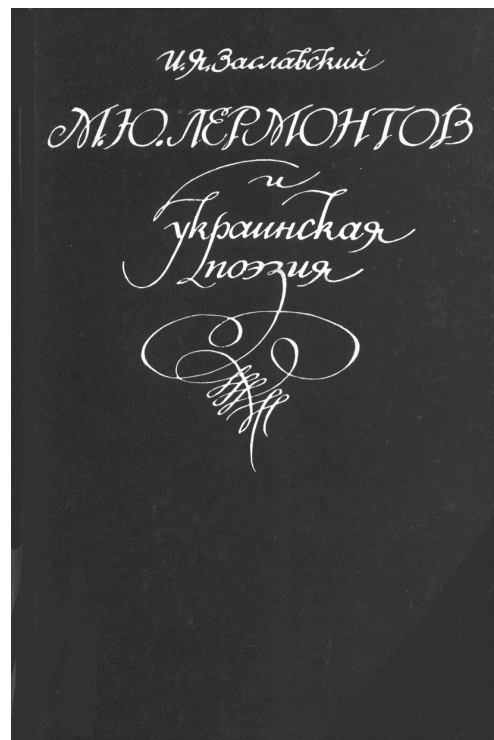
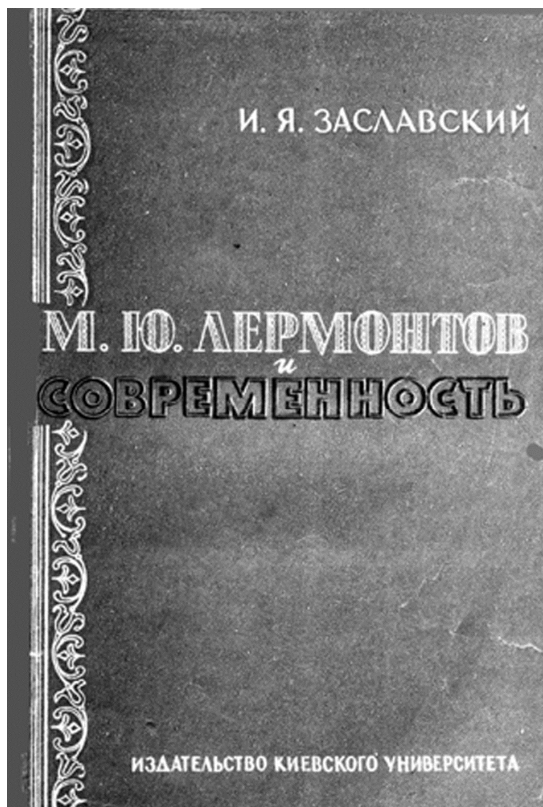
Про українських класиків та їх твори

| | |
|--|-----|
| Шевченків "Кавказ" як художній феномен | 101 |
| Про один Шевченків вірш ("Н.Костомарову") | 108 |
| Вірш Шевченка "Мені здається, я не знаю..." | 113 |
| Є.Моссаковський та його незакінчена праця про Т.Г.Шевченка | 120 |
| "Мойсей" Івана Франка у типологічних зв'язках з колом поетичних ідей та образів М.Лермонтова | 127 |

З етюдів про неокласиків та інших поетів

| | |
|--|-----|
| Микола Зеров як особистість | 142 |
| Павло Филипович | 149 |
| Поет і його дочка | 153 |
| Поет, брат поета (М.Орест) | 160 |
| "Мислі й чуття небуденні"(Поезія Михайла Ореста) | 167 |
| Невідома праця про поезію Павла Тичини | 173 |
| Поезія вогненних літ | 181 |





Визначний вчений і педагог

Доля дарує часом неординарні зустрічі з людьми, які входять у твоє життя надовго. Вони своєю енергією, своєю працею, самовіддачею, своєю безкомпромісністю, готовністю прийти на поміч, зацікавити своїм захопленням і залучити до нього інших сприяють тому, що ти не можеш уже ніколи стояти осторонь, бо соромно буде перед цими людьми за те, що не виправдав їх надій. До такої категорії людей відноситься й Ісай Якович Заславський (1915-2000), з яким мені пощастило познайомитись у 1959 році, коли він прийшов до нас, студентів 2-го курсу філологічного факультету Київського державного університету ім. Т.Г.Шевченка, читати курс російської літератури першої половини XIX ст.

Захоплення викладача поезією К.Рилєєва, О.Пушкіна, М.Лермонтова передавалось і нам. Він ввів нас у складний поетичний світ пушкінських та лермонтовських творів, своєрідно розкрив характер роботи над ними, показав, як народжувався образ, як ішов пошук відповідного, часом найвагомішого художнього засобу для того, щоб значно глибше відтворити його.

Минуло багато вже років, а до цього часу пам'ятаю наші розмови про подальшу долю героїв пушкінського "Євгенія Онегіна".

Якось на одному із занять Ісай Якович з'явився в аудиторії з худорлявим, дещо в літах чоловіком. Це був академік Олександр Іванович Білецький. І на занятті була продовжена розмова про героїв О.Пушкіна. Вчений тоді висловив гіпотезу про подальшу долю пушкінських персонажів. Він вважав, що поет Євгенія Онегіна пов'яже з декабристами, введе його на Сенатську площу і відправить на заслання до Сибіру. Тетяна Ларіна, у якої уже піде з життя її чоловік генерал, послідує за Онегіним на заслання. О.І.Білецький не тільки розмірковував, але доводив це, використовуючи пушкінські чорнові варіанти роману.

Ісай Якович умів захопити студентів літературними дискусіями, залучити їх до пошукової дослідницької роботи. Пам'ятаю нашу поїздку на Всесоюзну п'яту лермонтовську конференцію у травні 1962 року в Орджонікідзе (Владикавказ) разом із завідуючим кафедрою російської літератури проф. В.О.Капустіним, І.Я.Заславським, З.В.Кирилук та ще трьома студентами. Ніхто з учасників не був на Кавказі. І Ісай Якович обрав такий маршрут, який дав би всім нам можливість ознайомитися ще до початку конференції з лермонтовськими місцями. Поїздом з Києва ми дісталися до Кисловодська, познайомились з його пам'ятними місцями, а потім поїхали автобусом у П'ятигорськ.

У Владикавказі зібралися відомі лермонтоведи. Між учасниками конференції проф. О.М.Соколовим, О.М.Докусовим, В.А.Мануйловим, І.Л.Андронніковим, У.Р.Фохтом, К.Н.Григоряном та ін. розгорілася дискусія, яким творчим методом користувався М.Лермонтов при написанні роману "Герой нашого часу". Кожен із доповідачів доводив зовсім протилежні точки зору про

те, що роман – це романтичний або ж реалістичний твір. Знайшла місце і теза про поєднання романтичних і реалістичних принципів у романі М.Лермонтова. Нам було дуже цікаво і корисно спостерігати за цією запальною творчою дискусією вчених, яких знали ми лише за їхніми працями.

Ісай Якович виступив тоді з цікавою доповіддю про творчу історію поеми М.Лермонтова "Утікач". Ця доповідь була опублікована у збірнику матеріалів конференції "М.Ю.Лермонтов. Вопросы жизни и творчества" (1963). В цей час вчений працював над новою книгою "Поема про мужність і громадянський обов'язок (Пома М.Ю.Лермонтова "Утікач")", яка вийшла у 1967 році. Уже в цьому дослідженні І.Я.Заславський зачіпав питання про переклад поеми М.Лермонтова на українську мову.

Проблема перекладу стане основою спецсеминару, який запропонує нам, студентам III курсу, Ісай Якович. На цей раз тематика була пов'язана з перекладом творів Т.Г.Шевченка на російську мову. Викладач розповів нам про майстрів перекладу, про специфіку цієї роботи, про тяжкі випадки, які зустрічаються під час перекладу тощо. Великий досвід викладацької роботи, уміння зацікавити студентів, дати можливість їм відчутти відповідальність за свою працю, отримати від неї насолоду проявлялися в тому, що Ісай Якович шукав цікаві форми роботи, зокрема запрошував на заняття майстрів перекладацької справи. Ми знали багатьох з них і ось на одному із занять з'явився М.Т.Рильський. Ми вже буди знайомі з його чудовими перекладами творів О.Пушкіна, але особисте спілкування з видатним майстром перекладу – це вже зовсім інше. На багатьох цікавих прикладах Максим Тадейович розкрив секрети перекладацької майстерності, роботи над твором, показав, як одне лише вдале слово може допомогти передати глибину чи своєрідність поетичного образу.

Наша захопленість роботою, пов'язаною з перекладами творів Т.Шевченка, дала хороші результати. Були написані цікаві дослідження. І Ісай Якович рекомендував п'ять з них до збірника студентських наукових праць "Голос Шевченка над світом", який вийшов у 1961р. до 100-річчя від дня смерті поета. Тут з'явилась і моя розвідка "Из истории перевода стихотворения Т.Г.Шевченко "Заповіт" на русский язык". Це була перша моя праця. І я не можу не висловити нині своєї вдячності Ісаю Яковичу за це благословення.

З цією статтею пов'язана цікава історія моєї зустрічі з К.І.Чуковським, видатним дитячим письменником, перекладачем, літературознавцем, людиною-легендою в літературі ХХ ст. Ми добре знали його працю "О поэтическом мастерстве", зачитувались його книгою спогадів "Современники", яка тільки що вийшла у 1962 р. в серії "Життя знаменитих людей" і відкрила нам таємні сторінки життєвої долі багатьох літераторів початку ХХ ст. Не треба забувати, що це був час відкриття забутих або ж викинутих із літератури імен. На лекціях проф. А.В.Кулініча ми знайомились не тільки з цими іменами, а й з їхніми творами.

Наближався рік відзначення 150-річчя від дня народження Т.Г.Шевченка. На філологічному факультеті університету виникла ідея зібрати висловлювання про поета визначних письменників і видати їх окремою книжкою. На жаль, ця книга так і не вийшла, але у мене залишилось декілька автографів лєнінградських письменників Вс.Рождєственського, В.Кетлінської, О.Прокоф'єва та ін.

До цього часу шкодую, що не зміг поїхати в Комарово до А.А.Ахматової. Саме Ісай Якович надихнув мене на ці зустрічі.

Довідавшись, що їду до Москви, він дав доручення зустрітись з деякими письменниками і зокрема з К.І.Чуковським. І.Я.Заславський передав через мене часопис "Радянське літературознавство", де була надрукована його стаття про письменника.

Після відповідної домовленості я опинився в будинку К.І.Чуковського в селищі Переделкіно. Про це можна багато розповідати, бо моє спілкування тривало більше двох годин. Підкреслю лише одне, що поет із вдячністю прийняв працю Ісає Яковича і, прочитавши її, зразу ж написав йому листа. Може, він і тепер знаходиться десь серед паперів вченого. Я подарував Корнію Івановичу збірник "Голос Шевченка над світом". І він відразу почав гортати його і, натрапивши на мою статтю, почав її читати. А потім сказав: "Ось ви знаєте всі недоліки перекладу "Заповіту", знаєте українську і російську мови, візьміть та й перекладіть". На що я тоді відповів: "Легше критикувати, ніж перекладати". Корній Іванович пообіцяв використати наші спостереження при підготовці нового видання книги "О поэтическом мастерстве".

Подібна творча робота студентів у спецсемінарах І.Я.Заславського продовжувалась і в наступні роки. Студенти лермонтовського семінару працювали над бібліографічним покажчиком "М.Ю.Лермонтов і Україна" (Ч.1-2. – К.,1966 та 1989), хоча сама праця над ним виходила далеко за його межі. І тут проявився особливий талант І.Я.Заславського – залучати до цікавої роботи багатьох літературознавців, бібліографів, науковців музеїв, архівних працівників тощо. Розшукана цього разу праця П.Филиповича і поклала початок роботи над покажчиком, до складання якого були залучені працівники Наукової бібліотеки університету на чолі з О.Д.Балабановим.

Протягом своєї довголітньої праці в університеті І.Я.Заславський керував багатьма семінарами, очолював експедиції студентів та аспірантів до бібліотек, архівів, літературних музеїв Ленінграду, Москви, Харкова та інших міст. Ніколи не забудуться наші поїздки до Михайлівського, ночівлі в садибі Льва Толстого Ясній Полянні тощо.

Разом з Ісаєм Яковичем мені, аспіранту кафедри російської літератури університету, доручили керувати однією з експедицій до Військового архіву в Подольську під Москвою, де ми знайомились з фронтовою пресою і публікацією в ній різних літературних творів українських та російських письменників. Наслідком цієї роботи були випуски чотирьох збірників "Слово, которое вело в бой" (1971, 1975, 1980, 1985). Всі вони виходили до річниці Великої Вітчизняної війни. Відповідальним редактором двох із них був І.Я.Заславський, у двох інших – заступником редактора, хоча всі добре розуміли, що поступився він своїм місцем лише з обставин, які склалися, а це його праця, в якій відбилась пошукова робота вченого та студентів його спецсемінару. Вперше в історії літературознавства в широкий обіг були включені матеріали фронтової преси, розшукані на її сторінках твори багатьох письменників-фронтовиків. Протягом декількох років була описана велика кількість літературних матеріалів у фронтових, дивізійних, армійських та флотських газетах.

Кожний збірник завершувався розгорнутою бібліографією, яка складалася студентами-філологами під час експедицій під керівництвом бібліографів Наукової бібліотеки Київського університету. У декількох експедиціях брав участь і старший бібліограф Ю.М.Долганов.

Уміння знайти тему, захопити нею студентів і заохотити їх до неї – в цьому проявлявся своєрідний талант І.Я.Заславського, викладача і вченого.

Його дослідницька школа – це чесність, добропорядність, увага до першоджерел та слова, захопленість тим, що робиш, повна самовіддача. І найголовніше – підтримка, увага до твоєї праці, уміння підказати і направити твоє ще не зовсім тверде перо у необхідному напрямку. Ті, хто пройшов школу І.Я.Заславського, уже не міг схибити під час роботи над дослідженням.

Ми вдалися до спогадів (і тут вибачаюсь за своє “я”), лише з однією метою: розкрити роль Ісаєя Яковича в творчій долі не тільки мене, а й багатьох випускників-філологів, які стали в Україні відомими вченими, прекрасними вчителями, працівниками редакцій газет та журналів, видавництва.

Так склалася моя життєва доля, що і після закінчення університету в 1963 р. моє спілкування з членами кафедри російської літератури, в тому числі і з Ісаєм Яковичем, продовжувалось під час навчання в аспірантурі та докторантурі. І в цей час мені вдалося трохи більше дізнатися про вченого, не від нього, звичайно, а від інших, його колег, бо він був дуже скромною людиною.

Вступив І.Я.Заславський до університету в 1932р. Він слухав лекції відомих філологів: М.Зерова, С.Савченка, Є.Перлина, І.Шаровольського, Б.Якубовського та ін. Закінчив з відзнакою університет, а потім аспірантуру (1938-1941), успішно захистив перед самою війною кандидатську дисертацію “О гуманизме М.Ю.Лермонтова”.

Війна. Фронт. Серед фотографій учасників Великої Вітчизняної війни філологічного факультету виділявся і 30-літній офіцер І.Я.Заславський. У квітні 1946 р. він повернувся до Києва і почав працювати доцентом кафедри російської літератури разом з О.І.Білецьким, С.І. та В.І.Масловими, О.А.Назаревським та іншими відомими вченими. На цій кафедрі і пройшло все його творче життя, аж до виходу на пенсію. Тут були написані й апробовані основні його праці, підготовлена докторська дисертація “Українська поезія XIX - початку XX ст. і художній світ М.Ю.Лермонтова. Конкретно-генетичні та історико-типологічні аспекти вивчення” (1981).

До цієї праці І.Я.Заславський ішов поступово. Накопичувався матеріал, збагачувався досвід дослідження, бо тема російсько-українських взаємин розкривалася ним у книгах “Рилєєв і російсько-українські літературні взаємини” (1958), “М.Ю.Лермонтов і сучасність” (1963), “Поетична спадщина М.Ю.Лермонтова в українських перекладах” (1973), “М.Ю.Лермонтов і українська поезія” (1977) та в численних статтях. Дослідження вченого свідчать не тільки про досконале знання спадщини видатного російського письменника, специфіки його творів і художньої майстерності, а й історії української літератури, уміння проникнути в тканину твору, розшукати необхідне, знайти типологічну, а то й душевну спільність художників слова. І.Я.Заславський розшукав у старій періодиці, архівах давно забуті не тільки переклади, оригінальні твори, але й воскресив імена багатьох їх авторів.

У 80-х роках вийшли дві книги І.Я.Заславського “Пушкин и Украина. Украинские связи поэта. Украинские мотивы в его творчестве” (1982) и “Лермонтов и Украина” (1989). В них широко, в усьому багатстві розкриті творчі зв’язки великих поетів Росії з Україною, проблеми перекладу їх творів на українську мову, типологічні сходження і розбіжності. Ці праці ще раз підкреслили, що І.Я.Заславський – глибокий і авторитетний дослідник спадщини О.Пушкіна та М.Лермонтова.

Пошук українських матеріалів, пов’язаних із творчістю цих поетів, привів до архівних знахідок і відкриттів тих літераторів, які з різних причин випали на довгі роки з літературного процесу. Так, у дослідника виник інтерес до українських неокласиків М.Зерова, М.Драй-Хмари, М.Ореста та інших. Були опубліковані про їх творчість цікаві розвідки.

І.Я.Заславського цікавили і маловідомі сторінки творчості класиків української літератури Т.Шевченка, П.Грабовського, І.Франка та ін. Цикл статей про Т.Шевченка – це особлива сторінка у творчій біографії дослідника.

Близько 200 праць опублікував вчений. Всі вони свідчать про різнобічний його науковий інтерес, про чесну його працю.

І.Я.Заславський підтримував зв’язки з багатьма науковими центрами та навчальними закладами, був учасником різноманітних форумів, де виступав з цікавими доповідями, керував кандидатськими дисертаціями, виступав як опонент і як член наукових рад під час захисту кандидатських та докторських дисертацій, очолював різні редакційні колегії чи був їх членом – ось неповний перелік того, чим постійно займався вчений.

Тож не випадкові і зв’язки І.Я.Заславського з Ніжинським педагогічним інститутом імені М.В.Гоголя, де він очолював державні комісії, читав спецкурси, ділився своїм досвідом з членами кафедр як фахівець і дослідник, спілкувався з студентами на лекціях та спецсемінарах. І сьогодні, оцінюючи його творчість, приходимо до висновку, як мало ми використали його можливості, скільки можна було взяти у нього корисного для подальшої роботи.

Цей збірник – невеличка данина глибокої поваги учнів до свого вчителя, викладачів – до свого старшого колеги, видатного вченого, дослідника російської і української літератури. І.Я.Заславський цікавився випусками збірника “Література та культура Полісся”, надавав ділові поради, рецензував статті.

До цього видання увійшли статті з творчої спадщини І.Я.Заславського, які зовсім не друкувалися або ж маловідомі. Вони ще раз засвідчили їх глибокий науковий рівень, пошуки автора нового в старих темах, про відкриття забутого і повернення його до сучасності, продовження кращих традицій у літературознавстві.

***Г.В.Самойленко – доктор філологічних наук,
професор, декан філологічного факультету
НДПУ імені М.Гоголя.***

ПРО РОСІЙСЬКУ ЛІТЕРАТУРУ

Рукопись Пушкина. О варианном фонде романа "Евгений Онегин"

Нет, наверное, необходимости распространяться здесь о том, как обогащает наше представление о художественном произведении знакомство с историей его создания и, в частности, с изменениями его текста в рукописях. Благодарнейший материал в этом отношении представляет вариантный фонд романа "Евгений Онегин", который давно привлекает внимание ученых. Черновые наброски произведений поэта учитывал уже П.В. Анненков В тетрадах, относящихся к "Онегину", Анненков отмечает приметы творческого процесса Пушкина, "... первые проблески мыслей его, образы и стихотворные фразы, набегавшие мимолетом, так сказать, на способность воображения и фантазию его" [1]. Работы таких пушкинистов, как С.М. Бонди, могут служить образцом аналитического изучения творческой лаборатории поэта, основанного на достижениях отечественной текстологии. Экскурсы в мир вариантов "Онегина" встречаем в трудах, посвященных роману, в комментариях к нему, в монографиях о творческом пути художника. Тем не менее дальнейшие размышления над данными рукописей романа представляются целесообразными. Они дают возможность глубже понять ведущие эстетические принципы художника.

Уже на начальном этапе творческой работы Пушкина над романом отчетливо выказывается тенденция к типизация. Любопытно, например, что ставшая хрестоматийной иронически-обобщающая сентенция "Мы все учились понемногу..." складывается во втором варианте строфы, в первоначальном наброске ее еще нет [2].

Известно высказывание Белинского о "Евгении Онегине" как о "поэме исторической в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица" (VII, 432). Автор романа создал художественное полотно, отличающееся высокой степенью социально-исторической достоверности. По справедливому замечанию У.Р. Фохта, историзм, присущий критическому реализму и Пушкину как его зачинателю, "проявляется в том, что художник (...) утверждает идею, вытекающую из тенденции развития", что сила реалистического искусства на этом этапе проявляется "в последовательно реалистическом изображении прежде всего уходящей, исторически обреченной действительности" [3].

О критических началах, об изображении исторической ущербности господствующего общественного уклада в романе Пушкина сказано уже достаточно подробно.

Данные из вариантного фонда романа дополнительно подтверждают наши представления о ярко выраженной критической позиции автора романа по отношению к правящему классу, к казенной идеологии, к освященным традицией моральным установлениям.

Прежде всего уместно сослаться здесь на емкую и многозначную формулу "светская чернь". Ссылному Пушкину стало известно, что в Петербурге получила хождение сплетня, будто за вольные стихи он был высечен

в тайной канцелярии. Эту клеветническую сплетню, воспринятую им очень болезненно, Пушкин приписывал одному из своих давних знакомых Фёдору Ивановичу Толстому. Дуэлянт и картежник, Толстой был известен под прозвищем "американец" (в 1804 г. он побывал на Алеутских островах). Еще во время пребывания на Юге в 1820 г. Пушкин пишет эпиграмму на Ф.Толстого:

В жизни мрачной и презренной
Был он долго погружен,
Долго все концы вселенной
Осквернял развратом он.
Но, исправясь понемногу,
Он загладил свой позор,
И теперь он – слава богу –
Только что картежный вор.

Годом спустя в послании к Чаадаеву ("В стране, где я забыл тревоги прежних лет") он вновь упоминает "философа, который в прежние лета Развратом изумил четыре части света, Но, просветив себя, загладил свой позор: Отвыкнул от вина и стал картежный вор". Еще через год, 1 сентября 1822 г. в письме к П.А.Вяземскому Пушкин снова с той же жгучей остротой восприятия говорит об оскорблении, нанесенном ему клеветником. Касаясь своей эпиграммы на Ф.Толстого и эпиграммически конденсированных строк о нем же в послании к Чаадаеву, Пушкин объясняет свое "намерение" "не заводить остроумную литературную войну, но *резкой обидой* отплатить за *тайные обиды* человека, с которым (...) расстался приятелем и которого с жаром защищал всякий раз, как представлялся тому случай". Строки цитируемого письма проникнуты не угасающим возмущением: "Ему показалось забавно сделать из меня неприятеля и смешить на мой счет письмами чердак князя Шаховского, я узнал обо всем, будучи уже сослан, и, почитая мщение одной из первых изданий христианских добродетелей – в бессилии своего бешенства закидал Толстого журнальной грязью. Уголовное обвинение, по твоим словам, выходит из пределов поэзии; я не согласен. Куда не достягает меч законов, туда достает бич сатиры" (X, 41).

Над четвертой главой романа Пушкин работал в Михайловском с конца 1824 по январь 1826 г. В письме к брату, датированном 22 апреля 1825 г., Пушкин сообщал: "Толстой явится у меня во всем блеске в 4-й песне Онегина...". И действительно, в одном из ее лирико-публицистическом пассажей в XIX строфе поэт вновь, уже после объяснения с Вяземским, вспоминает о клеветнике. Но сейчас это упоминание, не утратив нисколько в экспрессии изобличения "личности", вводится в обобщающий контекст, становясь одним из компонентов инвективы, адресованной определенному социальному кругу:

Врагов имеет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
Об них недаром вспомнил я. (XVIII)

А что? Да так. Я усыпляю
Пустые, черные мечты;
Я только в скобках замечаю,
Что нет презренной клеветы,

На чердаке вралем рожденной
И светской чернью ободренной,
Что нет нелепицы такой,
Ни эпиграммы площадной,
Которой бы ваш друг с улыбкой
В кругу порядочных людей,
Без всякой злобы и затей,
Не повторил сто крат ошибкой;
А впрочем он за вас горой:
Он вас так любит... как родной!

Заслуживает самого пристального внимания трансформация центральных, наиболее острых и значительных строк приведенного отрывка.

Сравнивая каноническую редакцию с первоначальной, мы прежде всего замечаем, что поэт счел необходимым конкретизировать аттестацию клеветника, обозначив "адрес" вновь без каких-либо обиняков соотнося эту аттестацию с личностью Толстого-американца. Вместо черного варианта "картежной сволочью рожденной" ("презренной клеветы") появляется "уточняющее": "На чердаке вралем рожденной".

Дальнейшее сопоставление черного, белого и печатного текста показывает, как, наряду с отмеченным уточнением локального факта, разворачиваются поиски обобщающей формулы. В первоначальном варианте фигурирует неопределенная "чернь". В беловике складывается словосочетание, исполненное столь большого смысла: "светская чернь", но эта "светская чернь" здесь лишь повторяет "презренную клевету". Наконец, в каноническом тексте все становится на свое место: "светская чернь" ободряет клевету, рожденную пресловутым "вралем" на "чердаке" князя Шаховского.

Так сатирическое обобщение частного эпизода приводит к созданию знаменательной формулы "светская чернь", органически соотносящейся с такими образными понятиями, несущими огромную смысловую нагрузку, как "омут" (в публицистически яркой концовке 6-ой главы) и "маскарад" (в заключительном монологе Татьяны).

Усиление критического начала прослеживается и по другим авторским правкам текста романа. Достаточно сослаться, например, хотя бы на явную концентрацию иронических и сатирических красок в описаниях усадебных помещиков.

Вспомним едкие строки, выказывающие скудость духовного, интеллектуального кругозора хозяев жизни – усадебных владельцев:

Их разговор благоразумный
О сенокосе, о вине,
О псарне, о своей родне (2, XI)

Любопытно, что автор романа настойчиво работал над этими строками, добиваясь комически-изобличительного (в гоголевском духе) сведения в одном ряду таких понятий, как *псарня* и *своя родня*. На пути к этому искрящемуся издевкой стиху были отвергнуты варианты "О псарне, мире и войне", "О псарне, о своей семье".

В той же строфе вскользь упомянут "разговор их милых жен"; по первоначальному замечанию, он "еще был менее мудрен" сравнительно с

мужскими толками, репертуар которых только что Пушкин так лаконично и живописно представил читателю. Поэтому достаточно минимального изменения чернового варианта, чтобы стих наполнился улыбочивой, но вместе с тем достаточно откровенной и определенной иронией:

“Гораздо меньше был мудрен”.

В нашем литературоведении как будто нет разногласий относительно того, что гениальное проникновение Толстого в “диалектику души» и глубины психологизма Достоевского во многом восходят к художественной системе Пушкина, при всей своей лаконичности и мудрой сдержанности широко раскрывавшего перед читателем внутренний мир личности с тончайшими движениями души человеческой.

И в этом отношении знакомство с вариантным фондом Онегина” может несколько дополнить наши представления об основных принципах пушкинского реализма.

В специальной литературе отмечалась важная роль эмоциональных, психологизированных эпитетов в романе. Оказывается, эта психологизирующая функция пушкинской эпитетики в ряде случаев подчеркивается и выделяется художником в процессе работы над рукописью. Ограничимся несколькими примерами.

Пушкин считает нужным обратить внимание читателя на такую “вещную” примету быта, как “брегет” - карманные часы с боем. Повествуя обстоятельно о типичном дне молодого Онегина, автор романа упоминает о его прогулке на бульваре, “Пока *недремлющий* брегет Не прозвонит ему обед” (1, XV). Любопытно, что в черновике не было этого эпитета: “Пока брегет ему 6 раз”, “Пока брегет 6 раз ему...”.

В той же 1-ой главе изображен ночной Петербург, по которому Онегин “стремглав в ямской карете” мчится на бал; в черновом варианте (с. 236) он скачет “по длинным улицам”, в белой рукописи (с. 549) – “вдоль темной”, в канонической редакции – “вдоль *сонной* улицы”.

В процессе шлифовки XXX строфы 3-ей главы о Баратынском, который томился в военной службе вдали от друзей, в текст вводится выразительный эпитет (в черновике его не было):

Но посреди *печальных* скал,
Отвыкнув сердцем от похвал,
Один, под финским небосклоном,
Он бродит... (V1, 312-313)

Видимо, нет необходимости доказывать, как эмоционально обогащается авторский текст в следующей, XXXI строфе 3-ей главы, где в первоначальный вариант

Письмо Татьяны предо мною
Давно его я берегу

Пушкин внес психологизирующее изменение:

Его я *свято* берегу.

Высокое мастерство пушкинского психологизма выказывает себя наиболее впечатляюще, конечно, в обрисовке главных героев романа.

Можно указать на множество разнообразных черт и черточек, найденных художником в ходе творческой работы над рукописью и замечательно углубляющих изображение внутренней жизни героев.

Онегин, как мы помним, в начале романа довольно равнодушен к природе (в отличие от Татьяны). Став "сельским жителем", радуясь, "что прежний путь переменял на что-нибудь", Онегин сперва замечает новые для него картины – "уединенные" поля, прохладу "сумрачной дубравы" и т.п. Вполне естественно, однако, что этот интерес оказался и непрочным и неглубоким, его хватило лишь на два дня.

На третий роща, холм и поле

Его не *поражали* боле, –

рассказывает поэт в черновике. В беловом варианте глагол "поражали" отменяется, видимо, потому что не было оснований допускать возможность такого энергичного душевного отклика "молодого повесы" на деревенский пейзаж, исполненный внешне неброской поэтической прелести. Отказывается поэт и от другого варианта (в беловой рукописи) – "не забавляли", несомненно более сдержанного и верного. Но только третий вариант (в печатном тексте) удовлетворил взыскательного мастера: "не занимали".

Особенно гибко и многогранно воссоздаются душевные движения Татьяны.

Как известно, в пору работы над стихотворным романом Пушкин решительно отвергает какой бы то ни было мелодраматизм.

Поэт находит иные, глубинные средства для передачи сложных и тонких человеческих чувств и переживаний. В черновике пятой главы, например, первоначально – это привлекало внимание пушкиноведов – намечается сцена обморока героини романа. В последней редакции душевное смятение девушки психологически достоверно запечатлено без этой сцены. Теми же художественными соображениями, наверное, руководствовался поэт, отбрасывая и чрезмерно экспрессивные варианты рассказа о состоянии влюбленной девушки (третья глава):

Сама на (мать) глядеть не смеет,
То вся горит, то вся бледнеет,
При ней, потупя взор, молчит
И чуть не плачет (и дрожит).

На мать она взглянуть не смеет,
То вся горит, то вся бледнеет,
Весь день, потупя взор, молчит
И чуть не плачет, и дрожит (325, 588)

Мелодраматические краски удаляются из строфы, завершающей эпизод с письмом. "О ка мен е в облокотилась" и подобные формулы можно обнаружить в набросках XXXII строфы, но все это не нашло отражения в ее законченной редакции. В процессе работы над отрывком Пушкин вводит в него строку: "К плечу головушкой склонилась", превосходно выразив и благородную сдержанность чувства героини (поза девушки во всем ее естественном изяществе исполнена понятной грусти), и сердечность авторской интонации. Народное "головушкой" здесь как нельзя более уместно (Татьяна – "русская душой").

Мудрая сдержанность, экономия словесно-выразительных средств присущи Пушкину и в психологически наиболее насыщенных и интенсивных эпизодах.

В смятении Татьяна убегает в сад, она боится встречи с Онегиным, от которой так много ждет. Слышится песня дворовых девушек. Сперва у поэта сложились было строки, видимо, удовлетворившие его и перенесенные затем в беловую рукопись:

Они поют, а эхо в поле
Разносит звонкий голос их.
Татьяна внемлет поневоле
И трепет сердца в ней затих (329-590).

Но такой вариант не отвечал бы художественной логике образа: невозможно допустить, чтобы девушка, прислушавшись к песне, тотчас успокоилась. Автор начинает искать психологически более достоверные краски.

Татьяне бесконечно милы и напев деревенских песен, и поэтические обряды, сложившиеся в народной традиции, и живописные "преданья простонародной старины". Однако в данной ситуации песня не тешит ее. В рукописи отражены различные определения того, как воспринимала песню Татьяна; автор отменяет беловые варианты: "с умиленьем", "с нетерпеньем" (590). Появляется примечательный штрих: "с небреженьем" слушает сейчас поющих девушка, всецело сосредоточенная на собственных переживаниях (сравним аналогичные детали в предшествующих эпизодах: Татьяна не следит за горестным рассказом няни о ее "любви" – "Да ты не слушаешь меня"; раздраженно, с несвойственной ей черствостью обрывает она "Филипьевну седую" следующим утром: – "Ах, няня, няня! до того ли? Что нужды мне в твоём уме?"). Татьяна ждет с нетерпеньем, "чтоб трепет сердца в ней затих, чтобы прошло ланит пыланье", но – "все более лицо горит" (331), "Напротив жарче", "напротив ярче все горит", "и ярче, ярче все горит" (590), "но ярче, ярче лишь горит". Последний вариант, закрепленный в тексте, создает впечатление большей простоты, естественности, живой экспрессии устной народной речи.

Но вот перед юной Татьяной предстал Онегин – "блистая взорами, ... подобно грозной тени". В пушкиноведческой литературе эти книжные элементы портрета рассматриваются иногда как некая дань автора поэтике декоративного романтизма*. Едва ли подобное суждение справедливо. Пушкин вполне сознательно – в черновике этого не было – вводит здесь явно мелодраматический штрих: таким и должен был показаться Татьяне ее герой в данной ситуации. Достаточно вспомнить и круг чтения Татьяны, и ее способность – при всей искренности и цельности натуры – к книжно-сентиментальной экзальтации (что тончайшим образом оттенено в стилистике ее письма), чтобы признать психологическую обусловленность подчеркнуто аффектированных красок в настоящем контексте.

Вообще в эпизодах, связанных с письмом Татьяны и последующим объяснением, можно найти множество проявлений безукоризненного психологизма Пушкина-реалиста.

Многоречива и рассудочно-нравоучительна "проповедь" Онегина, хоть порой в ней проскальзывают и сердечные нотки. Девушка слушала ее, "Сквозь слез не видя ничего, Едва дыша, без возражений". Молча опирается она на

* См, например, Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: ГИХЛ, 1957.

руку Онегина после тягостного объяснения. Поэт отменяет несколько вариантов строки ("Моя Татьяна оперлась", "И томно дева оперлась") (350), прежде чем был найден признак, в такой степени отвечающий внутреннему складу Татьяны. Богатство, полнота, напряженность душевной жизни героини внешне проявляются скупой. Мечтательность, задумчивость, внутренняя сосредоточенность Татьяны отмечены в романе не раз. Представляя читателям свою героиню во второй главе, Пушкин отменяет восемь вариантов строки, пока не нашел нужное:

И часто целый день одна
Сидела молча у окна.

Очевидно, автору очень важно было подчеркнуть молчаливость Татьяны в отличие от заурядной резвухи и хохотуни Ольги.

Художник отмечает противоречивость переживаний Татьяны, сложность ее отношения к Онегину после дуэли: "Она должна в нем ненавидеть Убийцу брата своего" (424). Определяя степень близости Ленского к Лариным, повышая ее градацию, Пушкин тем самым острее показывает душевную борьбу героини: чем ближе он к семье Татьяны, чем дороже должен быть для Татьяны убитый поэт, тем более она "должна ненавидеть" его убийцу. А между тем "в одиночестве жестоком" (варианты менее энергичные: "печальном", "глубоком" (424) "сильнее страсть ее горит" (отвергнутый вариант: "ее душа сильней горит" (424).

Большим психологическим подтекстом насыщен рассказ о посещении Татьяной онегинской усадьбы. Здесь все для девушки исполнено смысла, все обостряет думы об Онегине. Вот "в зале" она видит "кий на бильярде" "с двумя шарами", "с двумя недвижимыми шарами" (427); затем шары исчезают как необязательная подробность, зато о бильярдном кие автор дополнительно упомянет – "забытый в зале": предметы соотносятся в восприятии Татьяны с личностью хозяина дома.

Книги для Татьяны не новинка. Неудивительно, что в кабинете Онегина они привлекают внимание девушки.

Но показался выбор их
Ей странен. Чтенью предалася
Татьяна жадною душой.

В черновике вместо "странен" стояло "новым", вместо "жадною" – "чистою" (430). Читательнице Ричардсона и Руссо книги в онегинской библиотеке должны были показаться не только "новыми", но и необычными, удивительными, требующими разгадки. Эпитет "чистая" (душа) в настоящем контексте нейтрален. Нравственный облик героини романа читателю уже известен. Сказав же тут о "душе" Татьяны "жадная", поэт точно определил психологическое состояние девушки. Книгам принадлежало видное место в духовной жизни Татьяны. И вот перед ней то, что читал Онегин. Не помогут ли они ей понять, разгадать Онегина? Отсюда и "жадность", напряженное стремление Татьяны приобщиться к новым интеллектуальным ценностям, осмыслить то, что будило, быть может, формировало мысль, натуру Онегина. Ум и сердце ее открыты новым восприятиям, постижениям, раздумьям. XXIII строфа дает еще одну правку такого же типа. В первоначальном варианте.

Глаза мечтательной девицы

Устремлены на них

(на страницы с пометками Онегина – И.З.) живе́й (440) –

определение "мечтательной" заменено иным – "внимательной", и психологическая достоверность рисунка значительно повысилась. Напоминание о мечтательности несколько не обогащает наше представление о Татьяне. Такой мы ее уже хорошо узнали. Между тем, упомянув о внимательном взоре героини, поэт вновь делает акцент на ее душевном состоянии в данный момент.

Каждая пометка Онегина на полях полна для Татьяны сокровенного смысла,

И ей Онегина душа

Себя невольно выражает, –

значилось в черновой рукописи. Автор подчеркивает:

"Везде Онегина душа..."

Внутренний мир Татьяны предстает перед читателями в тончайших нюансах и в седьмой главе. С непогрешимым художественным тактом, без малейшего "нажима" воскрешает автор глубинные движения чувств и переживаний героини.

Легко представить себе душевное смятение, охватившее Татьяну при встрече с Онегиным в Петербурге. Пушкин не допускает ни малейшей аффектации, напряженность душевной жизни выдают скупые подробности:

Ей-ей! Не то чтоб содрогнулась

Иль стала вдруг бледна, красна...

Атмосфера русской речи окружает образ Татьяны, как справедливо отмечается в литературе, на протяжении всего романа. Народное "ей-ей" найдено в результате настойчивого варьирования строки в черновой и белой рукописях: "Не содрогнулась, не смутилась", "не говорю, чтоб", "не то, чтоб", "не то ведь, что уж...", "она не то чтоб содрогнулась" (510, 625).

В XXII строфе о Татьяне в белой рукописи (черновой не сохранилось) значит: "Сидит небрежна и вольна". Душкин вносит поправку: "Сидит спокойна и вольна". Внешнее спокойствие стоит Татьяне, по-видимому, большого внутреннего напряжения. Ей присуще теперь высокое самообладание, чувство долга, как она его понимает, сознание своей правоты. Но не в натуре Татьяны лицемерие или изощренная перевоплощаемость многоопытной законодательницы великосветских салонов и гостиных. Одно слово, уточненное поэтом в автографе, указывает на это с достаточной определенностью.

Известно, как много значат в эстетической системе "Онегина" бытописные элементы. Автор романа активно использует их, неизменно выказывая при этом бережное отношение к любой детали, всегда стремясь к наибольшей точности, достоверности бытовых и историко-культурных реалий. Функции бытописных подробностей в романе многообразны. Интересно проследить, как в каждом случае корректировка их способствует художественному совершенствованию целого, гармонизируя и повышая его стереоскопичность.

В комментарии Ю.М.Лотмана высказаны справедливые суждения о "смысловом образе" Петербурга в романе [4]. Очертания онегинского

Петербурга отмечены такими ориентирами, как Невский проспект, Летний сад, набережная Невы. В этой связи знаменательно одно уточняющее исправление в черновой и белой рукописи 1-й главы. В первоначальной редакции строк

Да дрожек отдаленный стук
Пустынно раздавался вдруг

меняется лишь одно слово. Вместо "пустынно" вводится название улицы "с Мильонной". Так в топографию аристократического Петербурга включается еще один значащий штрих. Функционально аналогичный случай авторской правки дает рукопись 7-й главы. Своеобразной чертой московского быта и московского пейзажа той поры были церковные приходы; по церковным приходам обозначаются части города в романе "Евгений Онегин": "у Харитонья в переулке", "у Симеона". Рассказывая о приезде Татьяны в Москву, автор заботится о сохранении этих примет. Так вместо безыменного "возок тяжелый в переулке" (452) появляется уточняющая деталь: "у Харитонья в переулке". Н.Л.Бродский напоминает, что в 1803 году Пушкины обитали в приходе Харитония во дворе графа Санти, замечая, что в изображении московского дворика, каким он видится Татьяне, возможно, отразились детские воспоминания поэта [5].

Первая глава романа, знакомящая читателя с "трудами и днями" светского денди, содержит множество выразительных подробностей столичного быта. Так, описывая "уединенный кабинет" юного Онегина, поэт считает нужным всемерно детализировать изображение. Сперва зарисовка открывалась ироническим "предупреждением" автора:

Превознесу ль хвалой подробной
Порядок чудный, бесподобный,
Убранство, утварь алтаря (232)*.

Затем поэт предпочел "любовому" осмеянию строчки, несущие весомые приметы социально-экономического уклада:

Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный
И по Балтийским волнам
За лес и сало возит нам...

Заметив как бы вскользь, что господствующие слои общества транжируют результаты крестьянского труда, художник вслед за этим дает колоритнейший портрет "модной кельи". Перед читателем разворачивается специфический перечень предметов. Первоначально строфа строилась по совсем иному принципу, о чем свидетельствует черновой набросок:

По всей Европе в наше время
Между воспитанных людей
Не почитается за бремя
Отделка нежная ногтей.
И ныне воин и придворный,
Поэт и либерал задорный
И сладкогласный дипломат
Готовы... (234).

* Среди девяти вариантов этой строки упоминаются "моды алтаря", "священная утварь" и пр.

Описательному пассажи такого типа, не лишенному подчас иронических нот ("либерал задорный", "сладкогласный дипломат"), Пушкин предпочел другой "ход". Отрывок насыщается всевозможными предметами роскоши и изысканного туалета. Поэт отбрасывает и сопроводительно-комментирующие формы: "Кругом... наряды", "Чего тут нету на столе", "Какая утварь на столе", "тьма вещей" и др. Строфа приобретает замечательную упругость, самоочевидную конкретность и наглядность:

Янтарь, на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе
И, чувств изнеженных отрада,
Духи в граненом хрустале;
Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые,
И щетки тридцати родов –
И для ногтей и для зубов.

Так поэт "объясняет" Онегина-денди миром вещей, его окружающих, своеобразно предворяя Гоголя. Уместно напомнить, что прием "овеществления" личности превратился в "Мертвых душах" в один из ведущих принципов сатирической типизации.

Идейно-эстетические функции бытописи в "Онегине" разнообразны. В отборе и интерпретации деталей сказывается зоркое проникновение художника в жизнь, пристальный интерес ко всем ее проявлениям. Поэт воссоздает картины светского быта, он заметит морозную пыль, серебящую бобровый воротник, упомянет о горячем жире котлет, мельком обронит о наряде дам в блестящей гостиной – "обдуманый" (Достоинo внимания и евфоническое обогащение строки: вместо первоначального варианта) "И дам обдуманый убор" появляется "Дам обдуманый наряд". В громе "музыки" и шуме бала повествователь слышит, как "брянчат кавалергарда шпоры", и различает "ревнивый шепот модных жен". "Огромный дом блестит в огнях" значилось сперва в рукописи (236). Но чем и как освещен "огромный дом"? Поэт счел нужным и здесь уточнить, внося в свое изображение отчетливые приметы времени и бытового уклада:

Венчанный плошками кругом
Блестит великолепный дом.

Содержательным оказывается и такой штрих, введенный в картину при ее отделке: "По цельным окнам тени ходят" вместо "По стеклам окон..." (237) – еще одно упоминание (в этом ряду, по-видимому, существенное для автора) на богатство владельцев "огромного", "великолепного" дома (ср. далее "мраморные ступени"). В поле зрения поэта, когда он описывает театр, попадают не только театральные ложи и кресла – черновое "В партере, в креслах теснота" заменяется более экспрессивным вариантом "Партер и кресла – все кипит" – (229), но и галерка. Любопытно, что о "райке" сперва упоминания не было, поэт ввел его в процессе шлифовки строфы, обозначив тем самым наиболее демократическую, молодую и восприимчивую часть зрительного зала: "В райке нетерпеливо плещут".

Не менее зорок автор и при изображении социальных "низов" столицы. Читатель видит усталых лакеев (последовательно отвергнутые определения:

"ленивые", "проворные" (231)), прикорнувших у подъезда на барских шубах, и кучеров, которые "вокруг огней Бранят господ и бьют в ладони". Поэт задерживает свой взор, полный понимания, и на животных. В какой-то степени предваряя Л.Толстого с "Холстомером", он рассказывает, как "прозябнув, бьются кони, На с куча упряжью своей". Заслуживает внимания одна поправка в рукописи: ради указания на "внутреннее" состояние коней автор отказывается от зрительной подробности: "В блестящей упряжи своей" (231). Между тем интересы зрительной выразительности весьма заботят поэта в данном контексте. Именно этим, по-видимому, обусловлены замены в одной из смежных строф:

Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет
Веселый изливают след
И радуги на снег наводят

вместо первоначальных вариантов: "И блеск на падший снег наводят", "И яркий блеск на снег наводят" (236, 549).

Поэт находит нужным подчеркнуть время суток происходящего. Онегин мчится "с бомондом всей столицы" на бал. Первоначальное "По длинным улицам" уступает место уточненному: "Вдоль *сонной* улицы.

Автор умеет прислушиваться к уличным звукам на рассвете зимнего дня, и ему кажется "приятным" этот пробуждающийся шум города (в черновике: "Повсюду уж проснулся шум", вариант: "шум тревожный", 242). Он слышит отдаленную дробь барабана, улавливает хруст утреннего снега под ногами охтенки – она *торопится* (отброшенный вариант "пошла") в город с кувшином молока. Он замечает, как открываются ставни, как "восходит" столб голубого дыма над трубами, как "встает" купец и "тянется" ранний извозчик, идет разносчик и как "аккуратный" (в черновике "осторожный") немец-булочник в бумажном колпаке продает первым покупателям хлеб через "васисдас".

Любопытны подробности, касающиеся средств передвижения. Заслуживает внимания, казалось бы, мало заметная замена. В черновике подвергаются корректировке строки:

И вы, читатель благосклонный,
В своей коляске пред зарей

("с зарей в коляске налегке", 416); появляется указание на то, что коляска "благосклонного" читателя, наверное, принадлежащего к онегинскому кругу, – это коляска модная, выписанная из-за границы:

В своей коляске выписной.

В изображении усадебных помещиков превалируют сатирические ноты. Строки относительно "общего гласа" провинциальных бар об Онегине подвергаются правке, выказывающей культурный уровень соседей: определения "он просто неуч", "он либерал" (260-266) уступают место искаженному "фармазон".

Описывая съезд гостей у Лариных, поэт сочетает иронические интонации с сатирическими. Он улыбочиво сводит в одном ряду лающих мосек и чмокающих девиц (в черновике эта строка выглядела иначе: "Лай мосек, встреча новых лиц"). По соседству острая аттестация отставного советника Флянова –

Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут –

складывается в результате правки, в ходе которой были отвергнуты более нейтральные обозначения: "балагур", "пустой любезник, дамский шут". В кругу гостей видим Пустяковых, Буянова ("мой брат двоюродный"), Петушкова ("уездный франтик"), Скотининых

С детьми всех возрастов, считая
От тридцати до двух годов.

При этом повествователя не покидает чувство меры. Избегая чрезмерной карикатурности, поэт оставляет в черновике детализирующую деталь о многочисленных чадах пожилой дамы: "7 дочерей да пять сынов". Не перенесены в беловик также "3 коляски", "пять кибиток" и "3 возка", прикатившие к Лариным еще накануне (396-397).

На именинах Татьяны гостям подают цимлянское вино. В черновом и беловом вариантах фигурировало шампанское. Автор уточняет: для усадебного уклада Лариных, в отличие от петербургского быта Онегина, естественнее вино поскромнее.

Примечательна работа Пушкина над бытописными деталями в "ларинских" эпизодах. Художник щедр на них, но и здесь не допускает чрезмерной расточительности и, главное, в каждом случае добивается наибольшей смысловой и эмоциональной "результативности". Так, скупые строки об "угощении" при первом приезде Онегина –

Несут на блюдечках варенье,
На столик ставят вощаной
Кувшин с брусничною водой

"вылуцились" из несравненно более изобильного гастрономического репертуара. Первоначально намечались и варенье медовое, и арбуз, и персик, и сливы, (и "блюдо с дыней золотой") и вишни с дыней золотой". Поэт отказывается от этого живописного натюрморта: художественному предназначению настоящей сцены менее всего соответствует акцент на чревоугодии. Потому же, вероятно, выпущена и строка:

"Пора домой, довольно кушать" (305,574).

В следующую главу поэт вводит этюд из домашнего быта Лариных. Одним взглядом он охватывает картину во многих ее подробностях (действия, жесты, цвет, звук, запах и т.д.):

...на столе блистая
Шипел вечерний самовар,
Китайский чайник нагревая;
Под ним клубился легкий пар.
Разлитый Ольгиной рукою,
По чашкам темною струею
Уже душистый чай бежал,
И сливки мальчик подавал.

Как всегда, Пушкин с большой тщательностью отбирает детали. По всей вероятности, редакция, сложившаяся в процессе замен и правок, наиболее отвечала творческой задаче – нарисовать мирный вечер в доме Лариных.

Зарисовка лишена сгущенно прозаических, красок. Потому, возможно, выпущена такая подробность: "Дымился медный самовар" (326). Ольга естественно вписывается в идиллическую миниатюру, Татьяна – вне ее. Безмятежный и бездумный покой, элементарное довольство – "блестящий самовар", "душистый чай", жирные сливки – все это выглядит мелко в свете ее переживаний.

Очень часто при изображении Ольги и всего, прямо или опосредованно к ней относящегося, поэт не скрывает иронии. Такова строфа об альбоме уездной барышни. Банальность его подчеркнута в последней редакции текста активнее по сравнению с начальными вариантами.

Если в черновике девицы исписали его, то в основном тексте они его измарали (первоначально на смех, а затем на зло правописанию). Об умилительных альбомных записях сперва говорилось: "Из рода в род сохранены". Автор затем заменяет строку: "В знак дружбы верной внесены". Так шуточные указания на штамп сменяются ироническим суждением о мелкотравчатости моральных категорий в этом кругу (364- 365).

Подверглось основательной правке двустишие:

Конечно, и майор армейский
Оставил тут экспромт злодейский,

Автор отменяет необязательные слова. В самом деле, почему именно майор? И почему же "конечно"? Экспромт может быть и содержательный и остроумным (допустим, сатирически наполненный – в сочетании с эпитетом "злодейский" – такое прочтение не исключено). В найденном варианте –

Какой-нибудь пиит армейский
Тут подмахнул стишок злодейский.

Новые лексические краски "пиит", "подмахнул", "стишок" сразу же определяют собой улыбчиво-насмешливую интонацию.

Французская подпись в альбоме помещицкой барышни из пошехонского или арзамасского захолустья – штрих достаточно емкий и выразительный. Автор оставил его в тексте строфы, но убрал из заключительной строки, увенчав строфу превосходной кодой:

Кто любит более тебя,
Пусть пишет далее меня.

Дремучая тривиальность сего изречения лукаво подчеркнута наивно-беспомощной рифмой: тебя – меня.

Тщательной шлифовки потребовала строфа о влюбленном Ленском над Ольгиным альбомом. Здесь поэт уводит внутрь слишком явственную насмешку, углубляя подводное течение стиха. Кричаще банальные подробности устранились, ирония становится тоньше, изящнее. Варьируя перечень нежных рисунков Ленского, Пушкин отбрасывает "два сердца", "в венке два сердца", видимо, не считая нужным "педалировать", отвергает рифмующиеся "ручечек" и "цветочек". Потому же, вероятно, оказались ненужными и два варианта иронически-оценочной ремарки: "Любви неновые символы", "Любви невинные символы" (363).

Иногда, обозначая те или иные подробности бытового уклада, поэт едва заметным поворотом придает изображению иронический оттенок (или углубляет его). Набожность Лариных наивно-автоматична. На поверхностность, внешне обрядовую сторону этой религиозности с лукавинкой намекает – что давно было

отмечено в пушкиноведческой литературе – рифма: "говели" – "качели". Той же цели служит уменьшительная форма, введенная в текст во время его "отделки": "умильно... они роняли слезки три" (в черновике – слезы три, 302).

Непогрешимый художественный такт выказывает поэт как в отборе, так и в расположении бытовых деталей; самая их взаимосоотнесенность всегда тонко мотивирована и эстетически целесообразна. Так строится, например, перечень багажа, с которым Ларины снарядились "на долгих" в Москву. С легкой улыбкой рассказывает автор о своеобразном универсализме ларинской поклажи. Хозяйственной провинциалкой запасено на дальнюю дорогу все, привычное и обычное в усадебном обиходе. В черновых вариантах преобладали ряды однородных предметов:

Корзины, стулья, сундуки,
Тазы, кофейники, горшки (444-445).

Автор последовательно нарушает логическую симметрию. Тем самым активнее выявляется множественность, разнородность всякой всячины, запасенной в путь домовитой помещицей, рельефнее, ярче предстает перед читателем живописнейшая барская экспедиция.

Кастрюльки, стулья, сундуки,
Варенье в банках, тюфяки...

Знаменателен один штрих, брошенный Пушкиным, как это у него часто бывает, вскользь, мимоходом; "Обоз обычный"* ... Это лаконичное обозначение типичности изображаемого возникло в результате обдумывания строки. Первоначальная редакция ее лишена отмеченного признака; "Обозом едут три кибитки" (444).

Аналогичный принцип быстрого перечисления применен поэтом в новой функции и несколько ниже в той же VII главе. В одном из набросков первые впечатления Татьяны при въезде в Москву описываются так:

Мелькают мимо дети, бабы,
Солдаты, девки, мужики.
Купцы, попы, сбитенщики,
Бухарцы, немцы, казаки.
Лачужки, лавки, огороды.
Дворцы, сады, монастыри,
Бульвары, будки, фонари... (451).

Но поэт предпочел иной вариант "перечня": "одушевленное" и "неодушевленное" здесь беспорядочно перемеживаются. Широко раскрыты глаза уездной барышни. Перед ней стремительно мелькают картины огромного города. Естественна взволнованность героини, жадно вглядывается она в калейдоскопически сменяющиеся "кадры", взор ее выхватывает отдельные образы, предметы, подробности, фигуры:

* На обобщенность изображаемого автор романа указывает и в других картинах, например, в III главе: "Обряд известный (черновой вариант – привычный) угощения", в IV главе: "Конечно, вы не раз видали Уездной барышни альбом".

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики.
Бульвары, башни, казаки...

В данном случае "остраненность" описания обусловлена душевным состоянием Татьяны, въезд в Москву дан сквозь призму ее восприятия.

Сохранила следы авторской правки и ставшая хрестоматийной строфа о наступившей зиме из V-й главы. В черновике подвергается изменению уже начальный стих ее. Зрительной подробности "на дровнях низких" поэт предпочитает как более существенное упоминание о настроении крестьянина, радующегося столь необходимому полям долгожданному снегу ("выпал только в январе На третье в ночь") и легкому санному пути. Не использованным остается вариант "Зима, зима! на дровнях низких". Складываются полные жизни и правды строки, памятные с детства:

Зима! Крестьянин торжествуя...

"Тощий конь", "конь гнедой" уступают место лошадке, почуввшей снег. В поле зрения поэта попадает и "кибитка удалая" с веселым ямщиком (первоначально – "слуга сидит на облучке"), и дворовый мальчик, преобразивший себя в коня, посадив в салазки жучку (первоначально менее колоритно: брата), и его мать, укоризненно глядящая из окна на расшалившегося мальчугана.

Озаренную солнцем миниатюру (в которой все принципиально важно – и крестьянин со своей лошадкой (в черновике "мужик наш не горюя"), и лихой ямщик, и мальчик с жучкой в салазках, и грозящая ему в окно мать) сопровождает полемическая строфа. Иные эстетические ценности противостоят тут "низкой природе" предшествующей народно-бытовой зарисовки. "Согретый вдохновенья Богом", другой поет (в черновике "другой любитель зимних нег") в ином ключе живописал приход зимы. "Праздник зимы" ярко воссоздан П.Вяземским в любимом Пушкиным стихотворении "Первый снег". Нарядный зимний убор леса, полей и озера, "ловчих полк" на охоте, красавица-спутница в санях – "Счастлив, кто испытал прогулки зимней радость". Автору романа близко и дорого все это, но в своей картине он воплощает иные стороны жизни, иной быт, иные источники эмоций.

Любопытную поправку вносит поэт в печатную редакцию V-й главы. "Служанки со всего двора" в крещенский вечер "Про барышень своих" гадают и каждый год сулят им с военным свадьбу и поход". К "значительным ошибкам" первопечатного текста автор при повторном издании отнес написание строки "мужей военных и поход", внося исправление "мужьев" с целью передать колорит речи простодушных прорицательниц (641).

Богатство пушкинского реализма в романе обнаруживается все зримее и четче при знакомстве с каждым новым элементом становления его текста.

В ходе этого знакомства все шире и глубже раскрывается перед нами огромный мир прекрасного, заключенный в пушкинском романе.

И пусть приблизительны, субъективны, гипотетичны те или иные попытки осмыслить логику творческой работы художника над рукопись самый процесс

этого знакомства и обдумывания таит в себе источник высокой эстетической радости.

И "канонический" текст романа, и бесценный фонд эскизов, "заготовок", вариантов долго еще будут объектом пристальных и увлекательных изучений.

Литература

1. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С.Пушкина. – СПб, 1855. – С.53.
2. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. – Изд. АН СССР, 1937. – Т. VI. Далее все ссылки на варианты по этому изданию, страницы указываются в скобках..
3. Фохт У. Пути русского реализма. – М., 1963. – С.67.
4. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. – Л., 1980. – С.63.
5. Бродский Н.Л. "Евгений Онегин", роман А.С.Пушкина. – М., 1950. – С.270.

О поэтическом мастерстве Лермонтова (Из наблюдений над последними стихами поэта)

Подчиняясь правительственному распоряжению – покинуть столицу в 48 часов, – Лермонтов последний раз уезжал из Петербурга. Стоял апрель 1841 года. Дни поэта были сочтены. Спустя три месяца раздался выстрел у подножья Машука. Все это время Лермонтов не расставался с плотной тетрадью в сафьяновом переплете, подаренной ему Владимиром Одоевским. Тетрадь эта (Одоевский называл ее "записной книгой") – самый достоверный свидетель творческой работы Лермонтова весной и летом 1841 года. Когда стихотворения из этой тетради увидели свет, Белинский решительно отнес их к "лучшим созданиям" поэта.

Тетрадь Владимира Одоевского примечательна во многих отношениях.

Лирике всегда принадлежала важнейшая роль в лермонтовском творчестве, начиная с первых, ученических его шагов. Произведения, начертанные в тетради Одоевского, – плоды зрелых раздумий, больших художественных обобщений, отлитые в совершеннейшую поэтическую форму. Было бы ненужной натяжкой рассматривать эти стихотворения как „итоговые“: поэт находился в зените творчества, перед ним открывались ничем не ограниченные горизонты, перспективы новых художественных открытий и достижений. Но в этих стихах получили конденсированное выражение некоторые темы, образы и мотивы, владевшие творческим вниманием поэта на протяжении ряда лет. Перед нами гениальные образцы русской лирики, в них с необычайной силой запечатлён "лермонтовский элемент".

Эта книга ждет еще своего тщательного и разностороннего изучения как концентрированное выражение лирического гения Лермонтова.

Испытываешь высокую эстетическую радость, постигая благородную законченность целого, мудрую художественную целесообразность каждого образно-выразительного элемента. При желании полнее осмыслить богатство содержания и формы последних стихов Лермонтова тетрадь Одоевского открывает дополнительные заманчивые возможности: на ее листах начертаны не только "канонические" тексты стихотворений, вошедших в сознание многих поколений, здесь запечатлены также их первоначальные наброски и различные варианты. Становится доступным знакомство с творческой лабораторией поэта. Увлекательно и поучительно следить за движением его мысли. Авторские купюры, замены, исправления замечательно отражают процесс кристаллизации замысла. Размышляя над мотивами, обусловившими те или иные изменения текста, мы приобщаемся к внутренней логике творческого процесса. Отчётливой выясняются цели художника, пути их реализации. Глубже и ярче предстаёт и конечный итог писательского труда – идейно-эстетическое содержание созданного. Вместе с тем определяются и некоторые общие принципы, присущие художнику, отличительные черты его писательской манеры.

Настоящие заметки – это лишь рекогносцировка в область очень большой и очень увлекательной темы. Мы остановимся здесь только на нескольких произведениях из альбома Одоевского, сосредоточивая внимание, прежде всего, на том, как искал и находил Лермонтов средства поэтической выразительности, наиболее полно отвечающие творческому замыслу. Думается, что даже частные наблюдения в этом аспекте окажутся бесполезными.

Мыслью о гражданском долге художника вдохновлён "Пророк". Развивая традиции Пушкина и декабристов, Лермонтов неоднократно обращался к этой теме: достаточно напомнить здесь хотя бы такие стихотворения, как "О, полно извинять разврат", "Смерть поэта", "Кинжал", "Поэт", "Журналист, читатель и писатель". Образ поэта-пророка, уподобление поэтического слова оружию постоянны и чрезвычайно содержательны у Лермонтова. "Пророческой тоскою" – звал он раздумья о собственной судьбе поэта, рождённого "для славы, для надежд", но обретшего "венец терновый" (II, 96, 217) [1]. "Венец терновый" упоминается в знаменитой инвективе, вызванной гибелью Пушкина (II, 85): ассоциации в высшей степени знаменательные – и в представлениях Лермонтова о своём общественном призвании, и в думах о своей судьбе.

"Пророческой" названа речь Писателя в стихотворении „Журналист, читатель и писатель". Это определение следует непосредственно за стихами о яростном изобличении общественных пороков ("... Диктует совесть Пером сердитый водит ум"). "Смело", "неумолимо", "жестоко", по собственному определению, предаёт он "позору" дворянско-аристократический "свет". "Свет" губит лучшие человеческие порывы, вдохновение, мечты – об этом с болью и гневом говорится в стихах, удивительно созвучных – по общему смыслу и настроению, по интонационно-ритмической организации – одному из замечательнейших лирико-публицистических "отступлений" Пушкина в "Онегине". Пушкин заключал шестую главу романа трогательным и мужественным прощанием с молодостью. Поэт просит "младое вдохновенье" чаще "прилетать" в его "угол", не дать его душе "ожесточиться, очерстветь И наконец окаменеть В мертвящем упоенье света". Затем следовала жгучая строфа о светском "омуте":

Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопов добровольных и т. д. [2].

Напечатанная при первой публикации 6-й главы, эта строфа была исключена автором из основного текста в полном издании романа. Перенос её в примечания, Пушкин, можно предположить, таким парадоксальным путём акцентировал на ней внимание читателя. Лермонтов принимает эстафету. Он подхватывает пушкинское обобщение и даёт свой очерк "омута страстей":

Средь битв незримых, но упорных,
Среди обманщиц и невежд,
Среди сомнений ложно чёрных
и ложно радужных надежд (II, 150).

Данная переключка, кажется, не отмеченная ещё в специальной литературе, но совершенно очевидная, имеет, на наш взгляд, большое значение. Творчество Пушкина, личность Пушкина, судьба Пушкина оказывали решающее воздействие на эстетическую программу Лермонтова. Лермонтовское представление о поэте-гражданине складывалось и углублялось под воздействием этого могучего фактора. Лермонтовский "Пророк" – ещё одно неотразимое свидетельство постоянства поэта, его неколебимой принципиальности, идейной и нравственной красоты. Рассказ о трагической участи пророка оказывается гимном его человеческому превосходству, его правоте и моральной победе над гонителями. Линии прямого преемства связывают "Пророк" с предшествующим творчеством поэта, и в частности с наиболее замечательными созданиями его общественно-политической лирики. Не случайно Лермонтов озаглавил это стихотворение точно так же, как назвал своё программное произведение Пушкин. Соотнося двух "Пророков", литературоведы справедливо указывают на оригинальность лермонтовской интерпретации темы, обусловленную новыми общественными условиями и самобытностью лермонтовского гения. "Пророк" Лермонтова, – пишет У.Р.Фохт, – последовательно развивает в условиях декабрьской поры одноименное пушкинское стихотворение (1826). ... В контексте пушкинского "Пророка" ясен декабристский ореол, венчающий "Пророка" Лермонтова, и вместе с тем иное, гораздо более трагическое его положение, обусловленное обстановкой 30-х годов" [3].

Белинский особо выделял это стихотворение. "Пророк", даже между сочинениями Лермонтова, – указывал критик, – принадлежит к блестящим исключениям" [4]. "Страшная энергия выражения" [5] восхищала Белинского в лермонтовском "Пророке". Эта "страшная энергия выражения" создаётся всем комплексом выразительных возможностей стиховой речи. Лексика, ритм, интонация, акустическая окраска – всё подчинено основной теме.

Лермонтов обычно с большой сдержанностью пользуется архаической фразеологией. В "Пророке" она оказалась необходимой. "Библеизмы" и славянизмы ("вечный судия", "всеведение пророка", "посыпал пеплом я главу" и т.д.) создают образно-эмоциональную атмосферу скорбной торжественности [6]. Эта атмосфера поддерживается синтаксисом, строфикой. Каждый катрен

отмечен синтаксической завершенностью. Поэт избегает "многоступенчатых" периодов. Мерно следуют одна за другой чёткие, предметно-точные фразы, сочленённые между собой либо сложносочинительной конструкцией типа:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья,
В меня все ближние мои
Бросали бешено камня,

либо подчинительной с одним полным придаточным, как, например:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.

И общая синтаксическая организация речи, и емкие паузы как внутри катренов, так в особенности на их стыках, замедляют движение четырехстопных ямбов, придают ему величаво-трагедийное звучание. Каждое слово здесь отличается особой весомостью. Этому способствуют и звуковые переклички и ассонансы, и аллитерации (меня – камня; бросали – бешено; посыпал пеплом; дал – очаг – читаю – провозглашать – стал – тварь – там – земная; вечный – очаг – читаю – чистые – ученья и т. д.).

Эмоционально-смысловому развитию темы тонко соответствует и ритмическая структура произведения. Рассказ Пророка о его трагической участи исполненный достоинства и спокойного мужества, разворачивается в ямбовых катренах с пиррихическими вариациями (чаще всего на третьей стопе), например,

| | | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Завет предвечного храня, | U | ˘ | U | ˘ | U | U | U | ˘ | |
| Мне тварь покорна там земная, | U | ˘ | U | ˘ | U | ˘ | U | ˘ | U |
| И звезды слушают меня, | U | ˘ | U | ˘ | U | U | U | ˘ | |
| Лучами радостно играя | U | ˘ | U | ˘ | U | ˘ | U | ˘ | U |

На этом фоне резко выделяется ритмическая структура переломного четверостишья, заключающего в себе злобные нападки на Пророка. Здесь все стопы, за исключением одной, получают предусмотренные метрической схемой ударения:

| | | | | | | | | | |
|--------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Смотрите, вот пример для вас, | U | ˘ | U | ˘ | U | U | U | ˘ | |
| Он горд был, не ужился с нами. | U | ˘ | U | ˘ | U | ˘ | U | ˘ | U |
| Глупец, хотел уверить нас, | U | ˘ | U | ˘ | U | U | U | ˘ | |
| Что бог гласит его устами. | U | ˘ | U | ˘ | U | ˘ | U | ˘ | U |

Примененная в заключительном четверостишии вариация рифмовки также служит усилению смыслового акцента. Автор недавно опубликованной статьи о строфике Лермонтова, указывая на изменение ритмо-мелодического рисунка в последнем катрене стихотворения (перекрестная рифмовка нечетных мужских и четных женских стихов сменяется кольцевой рифмой), справедливо отмечает, что охватная рифма не только отделяет данную строфу от предыдущих, но и – что особенно существенно при этом – "внутренняя пара стихов, связанных смежной рифмой, особенно усиливает трагический образ гонимого пророка" [7]:

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм и худ, и бледен.
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его (II, 212–3).

"Пророк" Лермонтова принадлежит к таким созданиям поэтического искусства, которые, однажды запав в душу читателя или слушателя, отчеканиваются в ней на всю жизнь.

Развитие лермонтовского реализма, разработка народной темы, освоение народно-поэтических традиций не снимают остроты и значимости в интерпретации образа лирического героя – мятежного, одиноко страдающего, охваченного неосуществимой мечтой о свободе и братстве.

Большая часть написанного в тетради Одоевского и сосредоточена вокруг драматической судьбы этого героя.

"Сон" (II, 197; 300 – 1) иногда получал в литературе мистическую интерпретацию [8]. Но при всей необычности и сложности построения он воспринимается в контексте лермонтовской лирики последних лет как закономерное и естественное звено. С глубочайшим своеобразием воплотились здесь типические, глубинные думы и переживания поэта, обусловленные совершенно определенными социально-психологическими обстоятельствами и отражавшие вполне реальные умонастроения эпохи (о которых говорилось выше).

Можно допустить, что Лермонтов слышал и что его заинтересовал рассказ офицера Шульца – раненый, но при сознании Шульц пролежал целый день на поле сражения среди убитых и изувеченных [9]. Вероятен также и отзвук фольклора в сюжете "Сна": гребенской казак в одной из песен жалуется на "тоску-кручинушку":

... на белой заре
Много во сне виделось.
Во сне виделось: ох, будто б я удал – добрый молодец
Убитый на дикой степе лежу... [10]

Однако не эти возможные воздействия определили собой стержневую концепцию сна. Довольно отчетливо проясняется она в связи с процессом ее творческого воплощения при знакомстве с вариантами стихотворения [11]".

Судя по вариантам чернового и белого автографа, сюжетика "Сна" сперва мыслилась поэту лишь как сюжетика трагедийного видения: "Приснилась мне долина Дагестана", "Мне снилась раз долина Дагестана".

Такой сюжетный "ход" напоминает пушкинское "Подражание Корану", с которым часто соотносят "Три пальмы". В IX "Подражании Корану", как известно, тяжелая кара лишь привиделась Путнику. Но подобное решение темы не отвечало творческому замыслу Лермонтова. И при окончательном обдумывании он с полной определенностью "переключает" повествование в иной план. Теперь рассказ идет уже не о кошмарном наваждении. Одиноким, среди раскаленного песка и каменных громад, лирический герой действительно истекает кровью.

Это написано с такой конкретно-чувственной изобразительностью, с такой властью художественного воздействия, что читатель и слушатель, по меткому слову поэтессы, видит "себя распростертым на желто-каменной горячей земле. Себя, а не так называемый "образ". Даже не поэта, а себя. . ." [12].

В сознании раненого в этот миг встает облик любимой. Он наделяет ее даром проникновения; его мечта и тоска о всемогущем ответном чувстве делают ее ясновидящей. Но волшебная сила прозрения не приносит ей радости, превращая ее в пассивного свидетеля его одинокой гибели.

Творческих исканий потребовала от автора и концовка произведения. Особенно примечательна трансформация заключительного стиха. Поэт отбрасывает один за другим ряд черновых набросков, чтобы закрепить лишь четвертую редакцию:

И кровь текла в песок из раны той,
По капле кровь текла из раны той,
И кровь текла хладеющей струей,
И кровь лилась хладеющей струей.

Участь раненого предстает его далекой подруге еще трагичнее: ей видится "знакомый *труп*", кровь из "дымящейся" раны уже не "точится" "по капле", как в первом четверостишии, и не течет, но *льется* струей, и эта струя "хладеющая".

Так, уточняя сюжетное построение "Сна", поэт углубляет трагическое звучание стихотворения.

Напряженность коллизии усиливается и в ходе авторской обработки отдельных частностей.

В одном из черновых вариантов раненый лежал у "ручья долины". Но, по справедливому замечанию И.Н.Розанова, "у ручья могло быть несколько прохладнее, наконец, можно было бы дотянуться до него и освежиться, а важно было подчеркнуть тяжесть положения: полдневный жар, солнце жгло, и песок, конечно, был раскаленный [13]. Поэт корректирует: "на песке долины". Деталь, обостряющая драматизм ситуации, естественно вписывается в безотрадный пейзаж: голая, сожженная солнцем "долина Дагестана", камень и песок, уступы скал...

Раненому грезится "пир в *родимой* стороне". Первоначально было: в *далекой* (стороне). Предпочтенный эпитет, безусловно, является "гораздо более эмоциональным" (И.Н.Розанов).

Автор стихотворения немногословен. Подробности, чрезмерно детализирующие картину, устраняются из текста, например, упоминания о том, что кровь из раны точилась *засыхая*, что она текла *в песок*.

Чрезвычайно интересно проследить за лексической шлифовкой "Сна". В черновиках дважды встречается строка "И вот, что мне приснилось наконец". В "канонический" текст она не вошла. Столь же неуместным в этой величаво-трагедийной повести оказалось и деловито-точное обозначение: "И *третий* день уж спал я мертвым сном". Найденный вариант –

И солнце жгло их желтые вершины,
И жгло меня, но спал я мертвым сном,

– вносит контрастный драматизирующий штрих: солнце жжет нещадно, но несмотря на это, раненый спит "мертвым сном". Впечатление еще более усиливается, благодаря "подхватыванию" глагола из предыдущего стиха и звуковой окраске: жгло, желтые, жгло. Строка утратила тот повседневно разговорный оттенок, который нарушал интонационно-лексический строй произведения. Этой же заботой о верности общего стилистического колорита обусловлены и замены в стихах: "текла дымясь по капле кровь моя" – "по капле кровь точилась моя", "меж юных жен, украшенных цветами" – "увенчанных цветами".

Так из житейски-будничной речевой стихии повествование переводилось в другой, более "высокий" интонационный ключ.

Вместе с тем в работе Лермонтова над "Сном", в частности над его лексикой, сказывается непогрешимое чувство художественной меры. Перифразы, восходящие к романтически ходовым формулам типа "враждебный (смертельный) свинец", автор решительно вымарывает в черновике.

Сдержанней, избегая чрезмерной расточительности красок, скажет поэт о "пире в родимой стороне" – "вечерний" вместо "роскошный" в черновых набросках и вариантах белой редакции. Весьма показательны и поиски эпитета в строках:

И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена.

Сперва намечалось "чудный". Сон этот и в самом деле необычайный, чудный (в смысле "чудесный", но никак не „прекрасный", как почему-то полагает Ив. Н. Розанов). Однако нейтрально констатирующее определение не удовлетворяет поэта. Появляется эпитет "черный" – субъективно-оценочное начало воплощено в нем слишком обнаженно и размашисто. В новом варианте "горький" – субъективно-эмоциональная оценка выражена менее демонстративно, с несомненно большим тактом. Еще сдержанней, тоньше, вернее, предпочтительнее всем прочим вариантам: "грустный".

Поэт находит чрезвычайно выразительный и емкий глагол "*дымилась* рана" (в процессе конденсации и художественной отделки отвергаются различные варианты: "была живая рана", "текла дымясь по капле кровь моя" и т.д.).

"Сон" примечателен также своим интонационным и звуковым строем. Но работу Лермонтова над интонационной выразительностью и акустической впечатляемостью речи мы проследим на других произведениях из тетради Одоевского.

В кругу великолепных пейзажных символов лермонтовской поэзии "Листок" (II, 207, 305–6) являет собой наиболее совершенное создание. Вместе с тем это один из совершеннейших образцов лермонтовской лирики. Он весь пронизан излюбленными и столь содержательными у Лермонтова поэтическими мотивами, (*до срока* созрел, носится по свету *без цели* и т. д.), в основе его сюжета – образ оторванного бурей листка, проходящий сквозь многие произведения поэта. Тема одиночества в ее специфически лермонтовском звучании выражена в этом стихотворении с новой силой. При всей несхожести образной системы "Листок" и "Сон" очень близки между собой по творческой концепции.

Авторские правки текста указывают прежде всего на то, как углублялся драматизм повествования. "Листок молодой", "зеленый листок" в вариантах превращается в "*дубовый* листок" канонической редакции: дуб – воплощение силы и мощи, тем горше и трагичней доля "листка", его мольбы – не жалостливые сетования хилого и малодушного "пришельца".

Поэт не считает нужным сколько-нибудь зашифровывать аллегорию, иносказание в достаточной степени "очеловечено": "дубовый листок" "засох и увял от холода, зноя и *горя*"; "обездоленный странник", он "вырос в отчизне суровой"; гонимый "*жестокою бурей*", давно носится он по свету "*без цели*", он увял "*без сна и покоя*".

В стихотворении встречаются антитезы – один из любимейших приемов лермонтовской поэтики. Засохшему, пыльному и желтому листку-"страннику" противостоит *свежая* листва на *зеленых* ветвях *молодой* чинары. Замена ее *широких* листьев *изумрудными* усиливает контрастность картины. Бездушие и жестокость чинары еще более подчеркивает штрих, введенный в результате настойчивой шлифовки текста: "прижался и просит и молит...", "прижался и молит приюта...", "приюта и тени он молит...", "приюта на время он молит...". Даже *на время* ни сочувствия, ни пристанища не обретет здесь листок-скиталец [14].

Общий колорит поддерживает и завершающая реплика черствой и самодовольной чинары – эта же реплика заключает и все стихотворение:

И корни мои умывает холодное море.

Черновые варианты "покорное", "послушное" (море) отвергнуты, следует полагать, потому, что лермонтовской чинаре больше всего присуще именно бесстрашие, безучастность, холодность.

Итак, сопоставление вариантов дает возможность проследить, как в ходе работы автора над рукописью повышался трагический накал стихотворения.

Стихотворение чарует своей поэтической законченностью. В его художественной структуре существенная роль принадлежит фольклорному началу. Обращают на себя внимание повторы определенных словесно-синтаксических компонентов: "...чинара стоит *молодая*" – "...отвечает *младая чинара*"; "С ней шепчется ветер, *зеленые ветви* лаская" – "на *ветвях зеленых* качаются *райские птицы*" – "мой слух утомили давно уж и *райские птицы*". Иногда повтор-подхват эвфонически подчеркивается: "...докатился до *Черного моря*" – "У *Черного моря чинара* стоит *молодая*". Порой стиховая фраза строится с анафорическим "и", союзная функция которого почти не ощутима: "И вот наконец докатился до Чёрного моря", "И странник прижался у корня чинары высокой". Тот же сказочно-легендарный колорит поддерживают и некоторые образно-лексические формы: "Поют они песни про славу морской царь-девицы" (звуковая нюансировка здесь вновь тонко и ненавязчиво напоминает о типичном для народной поэзии приеме повтора: *поют – песни – про*), и оборот, столь присущий народно-повествовательной манере: "И так говорит он..."

Неестественно-усложненно звучало в этом контексте выражение "Я солнцева дочь". Поэт заменил его простым и ясным оборотом "Я солнцем любима", устранив попутно труднопроизносимое скопление согласных „слнцвд“.

Сличение последней редакции с вариантами показывает, что поэт сознательно стремился придать произведению фольклорно-сказочный оттенок. Так, книжная интонация черновика "И им расскажу я, что видел в пустынях далёких" (другой вариант: "Тебе чудеса расскажу я о странах далёких") уступает место народно-поэтической: "Немало я знаю рассказов мудрёных и чудных". В том же направлении корректируется ответ чинары: "И слушать я *также* не стану твои *небылицы*" – "Ты много видал – *да к чему мне* твои *небылицы*".

Этот вариант, оказавшийся более приемлемым в образно-лексическом плане, в большей степени удовлетворил поэта и в акустическом отношении. Перемежающаяся звуковая анафора (СлушаТЬ Также Не Стану Твои Небылицы), повторы согласных и ударных гласных (Слушать – Также, Слушать – Стану,

тАкже – стАну) – всё это придаёт первому варианту несомненное изящество. Но предпочтенная ему редакция глубже мелодизирована. В стихотворении часты „мягкие" сочетания (ЛН, РН, МН, МЛ и т. п.). Музыкальная выразительность строки обуславливается её "тонким звуковым рисунком: Много – виДАл – ДА – МНе – мНЕ – НЕбылицы, приобретающим особую ощутимость и прелесть в звуко-мело-дичном контексте (конец предыдущего стиха: "сыНаМ МоиМ свежиМ НЕ пара", начало последующего: "МОй слух утoМили...").

Пленительна мелодия стихотворения. Ударные слоги пятистопных амфибрахий чётко пульсируют в строго выдержанной метрической схеме, смягчаясь необычайной благозвучностью стиховой речи и неизменно женскими рифмами.

Стихотворение пронизано тончайшей инструментовкой. Здесь нет ни аллитераций, ни ассонансов, ни звукоподражательных эффектов, кокетливо и назойливо демонстрирующих себя. Внутренние (скрытые) переключки гласных, согласных и их сочетаний создают удивительную слуховую гармонию. Достаточно приглядеться хоть к начальному двустипию, чтоб увидеть, как виртуозно владеет поэт всеми возможностями звучащего слова:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился жестокою бурей гонимый
(дУБовый – БУрей; лиСТОК – жеСТОКОю;
отОРвался – РОдимой; оторвалСЯ – укатиЛСЯ; листоК
оТорВался – ВеТКи и т.д., и т.д.).

Звуки и звуко сочетания текут, варьируются, передаются из слова в слово, из стиха в стих.

Автора "Листка" заботила акустическая гармония стихотворения, она тоже совершенствовалась в процессе отделки текста. Приведём ещё один пример. Среди отвергнутых "заготовок" можно найти строку: "Взгляни на себя, отвечает младая чинара". Этой строке в основной редакции соответствует другой вариант: "На что мне тебя? Отвечает младая чинара". Благодаря переключкам и переплетениям звуков (На Что – ЧиНара; Что – Чинара – отвеЧаает; чТо – Тебя – оТвечаеТ и т. д.), мелодичное начало находит здесь большее развитие. Но забота об акустической стороне стиха, о его звуковой наполненности и красоте неотделима у поэта от заботы о смысловой ёмкости и изобразительной функции слова. Разумеется, невозможно категорически судить о том, какими мотивами руководствовался художник в каждом исправлении текста. Разбирая „вещественные улики" творческого процесса Лермонтова, мы стремимся уловить его основные тенденции и закономерности, "Листок" убеждает, что поэт придавал большое значение инструментовке, но при этом критерием должного было для него общее развитие и воплощение темы. Интересы эвфонической живописности подчинены интересам целого – заботе о наибольшей изобразительной силе картины и её верности творческому замыслу. В одном случае начальное двустипие обогащается ярким внутренним созвучием листок – жестокий, когда это способствует и большему прояснению смысла: жестокая буря – в контексте стихотворения точнее, содержательнее черновых вариантов: "холодная", "безжалостная". В другом месте художник отказывается от столь же яркой внутренней рифмы корни – покорные, ибо она наносит ущерб смысловой

целенаправленности образа, как мы пытались показать это выше, комментируя заключительную строку: "И корни мои умывает холодное море".

Горестная лермонтовская тема неразделённой, обманутой любви своеобразно воплощена в "Свидании" (II, 204–6; 304–5). Это оригинальный образец стихотворной новеллы с остро развивающимся сюжетом. Замечательно передана здесь гамма чувствований, движение, переходы, оттенки душевного состояния. Вначале герой ("я") весь полон предстоящей встречей, радость и нежность открывают его:

...Тебя, мой друг единственный,
Зовут мечты мои.

Напряжённое, томительное ожидание, тревога, недоумение, "тоска бесплодная", подозрения сменяют друг друга. Нарастающие горечь и обида переходят в страстное негодование и выливаются в прямых обращениях и экспрессивных восклицаниях:

Кипи, душа моя.
Твоя измена чёрная
Понятна мне, змея.
Чу! Близкий топот слышится...
А! Это ты, злодей.

В "Свидании" объективированный образ героя отчётливо дан во времени и пространстве.

Вечером по пустующим улицам из тифлиских бань скользят "поступью несмелою" женские фигуры. Юный татарин "красуется" перед окном девушки, поражая её сердце лихостью молодецкой и теща взор её отца "персидским скакуном". Её "домик" у самого берега Куры покрыт "крышей гладкою", крыльцо "купается в реке". Ранним утром, лишь только начинают краснеть "за туманами седых вершин зубцы", из города выходят торговые караваны.

Одной бытописной подробностью – весьма интересной и колоритной – поэт пожертвовал, вероятно, в интересах зрительной выразительности.

Сперва упоминались огни, горевшие "*лишь у купцов*". Автор заменил их огнями "*на мосту*". С "сумрачной горы" они должны были выделяться отчётливо и живописно. Образность картины повышена также в двестишьё:

И колокольни чёрные
Над *крышами (кровлями)* торчат...
В результате замены второй строки:
Как сторожи стоят.

В литературе отмечена необычность построения этой "лирической новеллы": рассказ как бы синхронно отражает движение событий [15].

Некоторые детали автографа – почти микроскопически малые – указывают на стремление автора так динамизировать повествование, чтобы читатель был свидетелем всего *происходящего в данный момент*.

Тщательно учитывается значение частиц, наречий, союзов, междометий. Первая, в известной мере экспозиционная, строфа завершается четверостишием:

Летают сны-мучители
Над грешными людьми.
И ангелы-хранители
Беседуют с детьми.

Дана вступительная зарисовка тифлисского вечера. Событийная часть повествования ещё не началась. Неудивительно, что поэт изменяет первую строку, вычёркивая варианты черновика: "Уж бродят сны-мучители", "И бродят сны-мучители". Вероятно, исправление вызвано прежде всего поисками более соответствующего глагола: о снах лучше сказать "летают", нежели "бродят". Но показательна также замена соединительным словом "и" первоначальной казательной частицы "вот", фиксирующей внимание на временной соотнесённости (сейчас, в данную минуту). Синтаксическая конструкция предпочтённого варианта констатирующе описательна; события, томительное ожидание и связанные с ним мысли, впечатления, переживания, действия – все это впереди.

В другом месте происходит нечто обратное. Мы уже введены в курс происходящего, уже стали его свидетелями. Герой напряжённо и нетерпеливо вглядывается вдаль. В поле его зрения попадают "четы грузинских жён" – они выходят из бань "цепью белою".

Вот улицей пустынною
Бредут, едва скользя...
Но под чадрую длинную,
Тебя узнать нельзя!...

Первая строка в черновом и белом вариантах выглядела несколько иначе: "И улицей пустынною": Едва заметное на первый взгляд изменение закономерно: введенная частица "вот" указывает на то, что сейчас, в это мгновение происходит перед глазами.

Заключительный эпизод делает нас свидетелями яростной расправы героя с удачливым соперником. В мстительно-нетерпеливой строке

Чу! Близкий топот слышится –
отменены первоначальные "вот" и "уж" – они звучали бы в этом контексте статичней, чем поставленное междометие.

Выразительна и гибка ритмомелодика "Свидания". В её основе смена четырех – и трёхстопных ямбов, сочленённых перекрёстными рифмами. Высокое изящество придает ей чередование дактилических и мужских клаузул. Отступления от метра, мастерское использование звукописных возможностей – всё повышает музыкальность и интонационную подвижность стиха.

Неметрические ударения активно выделяют во многих случаях смысловое начало. Наглядным примером может служить заключительное двустишие:

Чу. Близкий топот слышится...
А это ты, злодей...

Спондей в зачине первой строки (чú – близкий), хореическая стопа – во второй (á – этō ты) способствуют тому, что стих здесь особенно чутко откликается на эмоциональное движение темы, наполняясь многокрасочными интонациями живой речи.

Искусство инструментовки сказывается уже в начальной строфе "Свидания":

Уж за горой дремучею
Погас вечерний луч,
Едва струей гремучею
Сверкает жаркий ключ.

Во всех рифмах этого четверостишия звук *ч*, катрен насыщен звуком *р*, этот звук и в перекликающихся словах "горой – струей", несколько раз повторяются звукосочетания *зр*, *др* и т. п. Резкий акустический контраст являет соседнее четверостишие. Его мелодика определяется различными сочетаниями *с л* (*бл*, *лн*, *мл* и т. п.), все рифмы здесь на *м*. Смысловой и эвфонический ключ к четверостишию – в слове "молчанием". На Тифлис опускается покойный вечер. Видимо, поэту важно было акустикой оттенить это наступление мягкой тишины. Тем самым и обусловлен перелом в движении звукового потока:

Сады благоуханием
Наполнились живым,
Тифлис объят молчанием,
В ущелье мгла и дым.

В свете сказанного приобретает особый смысл одно исправление: в первом четверостишьи сначала упоминалась кипучая струя, поэт изменил эпитет: "гремячая". И это слово, плотно войдя в родственную эвфоническую среду, становится содержательным и звуковым центром отрывка. Вот почему так явственно воспринимается переход к следующей картине.

Строки –

Я знаю, чем утешенный
По звонкой мостовой
Вчера скакал как бешеный
Татарин молодой, –

Илья Сельвинский приводит в качестве замечательного примера „благородного звучания", когда приём не обнаруживает своей заданности, но вызывает должное впечатление как бы "между прочим". "Лермонтов находит для конского топота, – замечает Сельвинский, – звук "татА" в совершенно необходимом слове "татарин", окружает этот звук шумами "бешеный" и "молодой", обладающими таким просторным соотношением гласных и согласных, что получается дополнительное ощущение беспрепятственности, безудержности конского гона" [16].

Даже на основании беглого знакомства с содержанием записной книги Одоевского можно наметить некоторые выводы. Последние стихи Лермонтова представляют собой выдающееся явление русской поэтической культуры. Насыщенные большими мыслями и чувствами, эти произведения отличаются подлинным совершенством, высокой гармонией содержания и формы и замечательным разнообразием – тематическим, жанровым, ритмическим и т. д.

"Записная книга" В. Одоевского широко распахивает перед читателем мир истинно прекрасного. Прекрасны последние стихи Лермонтова – изумительные самоцветы русской поэзии. Прекрасен великий труд поэта – вдохновенного гранильщика этих самоцветов.

Література

1. Все ссылки на текст и варианты автографов даны по изданию: М.Ю.Лермонтов. Сочинения: В 6 томах. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954-1957.
2. А.С.Пушкин: Полное собрание сочинений: В 10 томах. – М.; Л.: АН СССР, 1949. – Т.V. – С.138-139, 196-197.

3. Фохт У.Р. Лирика М.Ю.Лермонтова // Учёные записки Моск. обл. пед. ин-та им. Н.К.Крупской. Т.66. Труды кафедры русской литературы. Вып.4, 1958. – С.15.
4. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – М.: Изд-во АН СССР. – Т.VIII. – С.339.
5. Белинский В.Г. Полн.собр. соч. – Т. VIII. – С.117.
6. В том же направлении сделаны некоторые авторские правки текста: первоначальное "в глазах людей" уступает место выражению "в очах людей", "отцы" заменяются "старцами".
7. Пейсахович М. Строфика Лермонтова // Творчество М.Ю.Лермонтова. – М., 1964. – С. 449.
8. См. напр., ст. Вл.Соловьева "Судьба Лермонтова" // Вестник Европы. 1911. – Кн. II. – С.449.
9. Градовский Григорий. Шульц и Лермонтов // Исторический вестник. – 1902. – Ноябрь. – С. 476-477.
10. Семенов Л.П. Лермонтов на Кавказе. – Пятигорск, 1939. – С.137.
11. Весьма интересный анализ автографа "Сна" дан в книге Ив.Н.Розанова "Лермонтов – мастер стиха", но ученый проводит этот анализ в несколько ином плане.
12. Адалис А. Любите поэзию. – М.: Изд-во "Знание", 1961. – С.42-3.
13. Розанов Ив.Н. Лермонтов – мастер стиха. – М.: Сов. писатель, 1942. – С.119.
14. По справедливому замечанию С.Н.Иконникова, повторяющиеся глаголы в первоначальной редакции строки ("прижался и просит и молит") с большой эмоциональной силой передавали стремление "Листка" обрести "родную душу". Поэт заменяет один из глаголов нейтральным, казалось бы, словом "на время", усиливая сюжетную ситуацию (С.Н.Иконников. Как работал М.Ю. Лермонтов над стихотворением. – Пенза, 1962. – С.28.).
15. См. комментарий Б.М.Эйхенбаума во 2 т. Полн. собр. соч. М.Ю.Лермонтова. – М.; Л.: Academia, 1935. – С.259.
16. Илья Сельвинский. Студия стиха. – М., 1962. – С.142.

"Парус" (фрагмент)

Трудно найти другой лирический шедевр, который полнее бы отразил важнейшие черты творческой индивидуальности автора и основной пафос его поэзии. Бунтарские порывы и горькое одиночество, завораживающая красота природы и сложность духовного мира личности, захватывающее созерцание и напряженные раздумья, и тоска, и непреоборимая жажда тревоги – всё отразилось в этой чудесной миниатюре. Справедливо утверждают, что её можно было бы взять как эпитафию ко всему художественному наследию Лермонтова. Властная и загадочная сила поэтического слова прекрасно воплотилась в лермонтовском стихотворении, волнующем и окрыляющем человеческие сердца на протяжении многих десятилетий.

Не удивительно, что это русское стихотворение настойчиво притягивало к себе украинских переводчиков. Как-то газета "Литературная Украина" напечатала этюд "Пять переводов "Паруса". Вскоре журнал "Вітчизна" откликнулся репликой: "А почему не шесть?" Автор реплики замечает, что в публикации сопоставлено только пять переводов, сообщает о шестом и наконец меланхолически размышляет вслух: "А, возможно, их было ещё больше..." И действительно, их было намного больше. Сделанные в разные времена, напечатанные в разнообразных периодических изданиях, альманахах и сборниках, они не всегда доступны современному читателю.

Знаменательно прежде всего это настойчивое обращение украинских переводчиков к лермонтовской миниатюре, это вдохновенное состязание украинских интерпретаторов одного стихотворения. Среди его участников и анонимы, и такие корифеи поэтического перевода, как Михаил Старицкий, и талантливый поэт, погибший в годы Великой Отечественной войны Фёдор Мицьк, и одарённая украинская переводчица 20-30-х гг. Марианна Хмарка, начинающие поэты и известные деятели украинской литературы Микола Терещенко и Наталя Забила. Среди участников этого "турнира" встречаем и поэтов из диаспоры, как, например, Борис Александров-Грибинский. "Парус" привлекал Павла Тычину и Владимира Сосюру. Иногда поэты, через какое-то время после публикации перевода, снова возвращались к нему, заново его редактируя. Как же воспринимали и как воспроизводили высокую содержательность и поэтическую привлекательность стихотворения, значимость его мысли и чувства, гармонию его образов, красок и звуков в украинском слове?

Над "секретами" эстетической притягательности этих звонких и раздумчивых строк, над мудрой простотой и чудесной их завершенностью, над целесообразностью всех его компонентов образно-выразительных, композиционных, ритмо-мелодических – размышляли поэты и учёные, историки литературы и теории стиха, авторы школьных и вузовских учебников. Перед переводчиками этого маленького лирического произведения возникают большие творческие задачи. В условиях строгой авторской экономии словесно-выразительного материала, безупречного отбора необходимых примет зрительного и звукового ряда, совершенной архитектурной и ритмомелодической организации текста достаточно, казалось бы, самых незаметных утрат или сдвигов в переводе, чтобы деформировать или обеднить поразительную силу первоисточника.

Есть своя логика в том, как соотносятся между собой звуковые и зрительные образы стихотворения. Об этом метко сказал в своё время Б.В.Нейман. Когда парус, который сначала издали вырисовывается "в тумане моря голубом", приближается к нам, в поле нашего зрения попадает и изогнутая мачта, и игра волн вокруг, мы слышим свист ветра и рыпение снасти. А потом, словно оказавшись на самом паруснике, мы не только видим "луч солнца золотой", но и, будто наклонившись с кормы, замечаем "струи светлой лазури". Каждая деталь, каждый звук, каждая вибрация ритма в стихе очень весомы и существенны. Так, например, контрастное развитие ведущей темы стихотворения оттеняется самим "дыханием" стихотворного языка. Антитетический принцип определяет собой структурную основу этого произведения. Лаконичным микромаринам в первой половине каждого катрена соответствует

движение поэтической мысли в другой части строф. При этом в первой половине каждой строфы с пейзажным изображением ударения на третьей стопе ослаблены, в то время как второй ряд, воплощающий поэтическое переживание и размышление, тяготеет к полнударной форме. Переход от внешнего плана в первом четверостишии, кроме того, круто оттенён спондеическими стопами: "Что ищет", "что кинул". В заключительном катрене итоговое двестишьё чётко выделяется благодаря выдержанному согласно метрической схеме порядку ударений на фоне предыдущих строк с ослабленными ударениями и пиррихиями (детальное рассмотрение ритмики стихотворения см. в кн.: Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Изд.2, исправленное и дополненное. – М., 1963; Гиршман М.М. Анализ поэтического произведения. – М., 1981). Этому способствует также согласованность звуков, отнюдь не случайная в смысловом отношении: "лазури" – "луч" – "буря" – "бурях".

Стихотворная речь в "Парусе", как это часто бывает у Лермонтова, ненавязчиво, полускрытно, тонко инструментована: "Что ищет" – "ветер свищет", "счастия не ищет". Акустической утончённости стихотворения способствуют параллельные конструкции ("Что ищет он" – "Что кинул он", "Под ним" – "Над ним"), повторения слов ("счастия – "счастия" – "бури" – бурях"), аллитерации ("В тумане моря голубом", "Играют волны, ветер свищет") и ассонансы (пейзажные двестишьё озвучены преимущественно на Е-А-О; во второй половине строф А - О заметно идут на убыль, на первый план выступают И-У. Интересно, что с гласным У, который образует в заключительных строках акустическую атмосферу вокруг "ударного" в этом контексте слова буря, перекликается У в начальной строке третьего катрена – "звуковой курсив" тут подчёркивает противостояние контрастных понятий "лазури" – "бури").

Ясное дело, что ни один читатель или слушатель, запомнивший и полюбивший "Парус" с детских лет и получающий эстетическое наслаждение при каждой новой встрече с ним, не начнёт анатомизировать текст стихотворения и поверять "алгеброй" истоки этого освежающего влияния. Но стихотворение только тогда становится высоким явлением словесного искусства, когда идея и переживание воплощаются в нём в совершенную поэтическую форму. Эта "форма", органически воспринимаемая разумом и сердцем читателя, и образуется вследствие взаимодействия ряда компонентов.

Обязательной предпосылкой успешного "перевыражения" лирического стихотворения следует считать, очевидно, пристальность и внимательность переводчика, проникшегося идеей целого, к тем составным элементам, взаимоосвещение и взаимонаполнение которых и обуславливает живую жизнь произведения, его привлекательность и неповторимость. Крайне необходима верная оценка функциональной роли и значения каждого из этих структурных элементов. Многое зависит от того, насколько верным оказывается представление переводчика о соотношении главных и, условно говоря, второстепенных начал в идейно-художественной системе первоисточника. Какие элементы образного строя оригинала могут быть переосмыслены, опущены или заманены родственными, нейтральными и даже вполне самостоятельными и что никак не должно быть утрачено? Чем можно "пожертвовать" в интересах целого и что обязательно необходимо сберечь?

Сравнивая переводы одного произведения, мы можем судить и о развитии поэтического языка, и о типе восприятия источника, который переводится, и об одаренности переводчика.

"Парус" впервые зазвучал по-украински в пору становления художественного перевода в украинской литературе. В составе небольшой выборки лермонтовских стихотворений он появился в печати без имени переводчика на страницах газеты "Киевский курьер" (которая издавалась лишь на протяжении нескольких месяцев) в марте 1862 г. Анонимный переводчик пытается воспроизвести содержание русского стихотворения, не прибегая к распространённой в то время перелицовке первоисточника в фольклорной или бурлескной манере. Но это был первый шаг, и неудивительно, что он не был свободен от существенных потерь.

В переводе выдержана последовательность чередования строк "внешнего" (пейзажно-описательный) и "внутреннего" (лирическая мысль) рядов, однако ослаблена контрастность, пронизывающая все звенья поэтического текста. Исчезли существенные элементы образной системы стихотворений, частично деформирована его ритмомелодика. Вот, например, как звучит его первая строфа:

Неначе серед моря
В тумані щогла все блука,
Шукає долі, чи від горя
Вона в чужину утіка?

В переводе попадают русизмы ("машта"), утрачены такие важные признаки первоисточника, как упоминания об одиночестве и бунтарстве паруса.

"Киевский курьер" не принадлежал к популярным изданиям. Через три года новая украинская вариация стихотворения появляется в журнале "Нива", это львовское издание имело несравнимо больший общественный резонанс, тут публиковались произведения Т.Шевченко, Марка Вовчка, Ю.Федьковича. На страницах "Нивы" печатаются украинские переводы А.Навроцкого, Павла Свенцицкого (Павло Свій) из Мицкевича, Шекспира. М.Старицкий помещает в журнале свои переводы из Пушкина, Крылова, Лермонтова, Гейне.

"Вітрило" Гетьманца (под таким псевдонимом обнародован перевод М.Старицкого) передаёт основное содержание и настроение оригинала, Украинские строки, свободные от какой-либо скованности, текут легко и непринуждённо. Переводчик сохраняет композиционную структуру лирического стихотворения, передаёт вопросительную и восклицательную интонацию. Пройдёт, однако, некоторое время, и М.Старицкий коренным образом изменит перевод, по сути создаст новую его редакцию. Что могло вызвать неудовлетворение переводчика? Какие утраты наиболее ощутимы в этой версии "Паруса"?

Прежде всего приглушены некоторые черты зрительной и звуковой образности. У Лермонтова ярким цветовым признаком отмечено уже самое начало стихотворения: "Белеет парус одинокий"; Гетьманец верно уловил эмоциональное настроение, но утратил пластическую выразительность строки: "Вітрило мріє в самотині". В следующей строфе выпала деталь слухового ряда: если оригинал конденсирует в немногих словах признаки моторной и звуковой выразительности – "*Играют* волны, ветер *свищет*" – то у Гетьманца и ветер, и волны однородно проявляют себя: "Гуляє вітер, хвиля грає". В переводе приглушена антитетичность конструкции, выделяющая строки:

Увы! Он счастья не ищет
И не от счастья бежит.

При этом нарушается и стилистическая целостность поэтического текста.
У Гетьманца:

Воно ж недолі, бач, шукає
І не від долечки біжить –

форма "бач" вносит в интонационно-синтаксическую систему "Паруса" разговорно-повседневный оттенок, а из лексико-эмоционального лада стихотворения выпадает понятие "долечка". Неуместной оказалась и частица в строках:

Під ним, як небо, сині хвилі,
Над ним же промінь золотий...

Лишённая содержательной обусловленности, вызванная лишь требованиями ритма (необходимость заполнить слог, которого не доставало), она неоправданно фиксирует на себе внимание. В заключительном аккорде оказался союз, принадлежащий к другой (разговорной) стилевой сфере:

Воно ж шукає бур, бунтливе,
Буцимто в бурі є покій.

Не к месту тут и глагол "ищет", который дословно повторяется. Интересно, что в варианте лермонтовского автографа было такое же повторение: "А он, мятежный, *ищет* бури", но поэт отдал предпочтение другому глаголу: "*просит* бури".

Целенаправленность творческих усилий переводчика очевидна. Это прежде всего забота о стилевой гармоничности, стремление избежать лексических элементов, которые диссонируют с тоном высокого лиризма, присущим лермонтовской миниатюре. Переводчик возобновляет контрастную формулу, такую важную в развитии лирической темы стихотворения и его композиции. При этом исчезает "долечка", попавшая в раннюю вариацию перевода из другого лексико-эмоционального поля:

А він пак щастя не шукає
І не від щастя утіка!

М.Старицкий нашёл эквивалентную форму и для начальной строки, сохранив и цветовой признак, и весомое в лермонтовском контексте упоминание об одиночестве паруса: "Біліє парус в самотині..." Ближе к первоисточнику зазвучала и заключительная часть стихотворения. Переводчик избегает теперь дублирования одного и того же глагола ("шукає бур" – "недолі шукає"). Правда, ещё не устранено неуместно-разговорное "буцим" в последней строке: это будет скорректировано только в посмертном издании произведений М.Старицкого:

Йому ж, свавольцю, бурі треба,
Неначе в бурі спокій є.

Принцип контраста – на нём основаны и композиция, и всё движение поэтической мысли – получает конденсированное выражение в заключительных строках стихотворения:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой.

Антитетичные понятия; *бури – покой*. Естественно, что слово "буря" стоит тут под смысловым ударением и поэтому вынесено вперед. М.Старицкий сохраняет эту конструкцию: "Неначе в бурі спокій є". Правда, экспрессия противопоставления при этом несколько ослабляется; понятие "спокій", полярное лексеме "буря", не замыкает собой строку (и всё стихотворение).

В работе М.Старицкого над "Парусом" определились основные "барьеры", в преодолении которых обнаруживаются в дальнейшем и художественный такт, и мера одарённости переводчика, и свойственная ему манера прочтения первоисточника.

Иногда едва заметные, казалось бы, незначительные отклонения от оригинала коренным образом изменяют его звучание. Все содержательные элементы первоисточника как будто сохранены в зачине стихотворения, переведенного Иваном Липой. Только первая и вторая строка поменялись местами:

В блакитному тумані моря
Біліє парус саїтній, –

но это приводит к смещению логического акцента: парус теряется в мореном просторе, тогда как в оригинале именно на нём, на этом белеющем парусе, и фиксируется прежде всего наше внимание, существенно и то, что у Лермонтова прилагательное "одинокий" под рифмой приобретает особую протяжность и выразительность, в то время как аналогичное определение в переводе, оказавшись под мужской рифмой (в стихотворении имеем перекрёстное чередование женских и мужских клаузул), требует краткого произношения, вследствие чего его семантико-эмоциональная весомость несколько ослабляется. Неудачно трансформирована поэтическая формула, которая отпечаталась в сознании поколений и стала крылатой. Вот какой вид приобрела она здесь:

А він благає бур у моря,
Немов спокій у бурях є.

Конечно, глагол "благати" имеет другой семантико-эмоциональный оттенок сравнительно с "просити". Безосновательно переместился на первый план в заключительной строке "спокій", тогда как в оригинале синтаксически выделено понятие "бури". Утраченное в этом переводе определение "бунтівний" пытаются воспроизвести почти все переводчики: "буйливий", "сваволець", "бентежний" и т.д.

Об отношении Микола Чернявского к автору "Паруса" свидетельствует его стихотворение, посвящённое "Орлу підстреленому". В этом произведении есть такие строки:

Ти, мов блискуча та зірниця,
На темнім небі запалав,
І освітілася темниця,
Де геній віку сумував.

Перевод "Паруса", сделанный Чернявским, несмотря на отдельные его слабости, принадлежит к удачным украинским версиям лермонтовской миниатюры. Недостатки этого перевода близки недостаткам, которые часто случаются в истории украинского "Паруса": где приглушено признак слуховой выразительности, где ослаблен контрастный параллелизм синтаксической конструкции. Интересна всё же одна нота в версии, предложенной М.Чернявским;

А він, звитяжець, бурю стріти
Жада, мов спокій є у їй!

Но согласуется ли с поэтической мыслью и направлением оригинала представление о "лирическом герое" как о победителе? Стихотворение Лермонтова пронизано жадой борьбы, риска и опасности, но поэт совсем не уверен, что *победа* гарантирована. Чарующая привлекательность лирической миниатюры в страстном отрицании духовной сытости и пассивности, в утверждении вечного беспокойства, готовности к деятельному противоборству любым косным силам <...>

ПРО ПЕРЕКЛАДАЧІВ

Павло Грабовський – перекладач "Онегіна"

Про віршований роман А.С.Пушкіна в цій книзі вже ішлося. Тут звернемося до однієї із спроб відтворити його в українському слові.

Українські переклади з Пушкіна, як відомо, почали з'являтися друком ще за життя російського поета. Історія відтворення пушкінської спадщини українською мовою дуже цікава і змістовна. Пошуки, знахідки й втрати перекладачів на тлі провідних тенденцій та закономірностей літературного процесу й розвитку поетичного перекладу в Україні привертали увагу дослідників. Є розвідки, присвячені окремим аспектам цієї теми. Є етюди, нотатки, автоспостереження перекладачів. Є спеціальна монографія, в якій зібрано, систематизовано й осмислено великий матеріал.

Але чимало змістовних сторінок з історії освоєння в українському письменстві поетичної спадщини Пушкіна досі залишаються не прочитаними. Одну з таких сторінок – вагому і яскраву – становить спроба П.А.Грабовського перекласти роман "Євгеній Онегін". Як відомо, над перекладами з Пушкіна (балада "Утопленик", "Послання до Сибіру", два невеличких уривки з поеми "Цигани" та з "Шотландської пісні") Грабовський працював у Сибіру. Під час ув'язнення в іркутській тюрмі, наприкінці 1891 р. він переклав і першу главу "Євгенія Онегіна". Цей свій переклад, разом з іншими творами, Грабовський надіслав для публікації І.Я.Франкові, про що той згадував у листі до А.Ю.Кримського від 11 березня 1892 р.: "Писатель, звісний вам з "Зорі" по підпису "Панько", а з "Народу" по підпису "Харько Воля", прислав мені кілька зшитків віршів своїх і перекладених, у тім числі переклад віршів Рамшева і першу главу Пушкінового "Євгенія Онегіна". Переклади ті мені досить подобались, та що з ними робити? Де їх друкувати?".

Франкові справді не вдалося надрукувати переклад "Євгенія Онегіна", який так і залишився в рукописі. Нині він зберігається у фондах Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН України в складі архіву І.Я.Франка.

Грабовський прекрасно розумів сутність новаторства Пушкіна, котрий "спустился в сферу подлинной, обыденной действительности, сблизил поэзию с жизнью, первый из русских писателей внес в свои произведения живое, конкретное содержание, какого наша литература того времени и не могла иметь" [1].

Належно оцінив український поет і пушкінський віршований роман як визначне досягнення реалістичного мистецтва слова: "Евгений Онегин" является, по нашему мнению, лучшим образцом художественного творчества во всей поэтической литературе русской, – произведением, которое мы смело можем поставить на одном ряду с классическими произведениями европейских писателей". Немає нічого дивного, таким чином, що Грабовський обрав для перекладу саме цей твір.

Чималий інтерес становлять попередні зауваги, викладені перекладачем у вступній замітці "До читачів" [2].

Український поет чітко й енергійно висловлює свої міркування про об'єкт, обраний для перекладу, і про відповідальність перекладача. Віршований роман Пушкіна є, на його думку, "найширший і найпоетичніший твір" російського митця. Відзначаючи віртуозну майстерність автора роману, український поет твердить, що таких "художницько-чарівних" творів "ні доти, ні потім не з'являлось /.../ у Великорущині". Дуже значущі також наступні міркування П.Грабовського. Такі твори, зауважує він, вінчають митця "вінком невмирущої слави", є "національною гордістю краю, на якому б високому та недосяжному ступені розвитку він не тривав", і водночас становлять "всесвітнє диво письменства взагалі".

Говорячи про складність завдання, що постає перед перекладачем роману, Грабовський знову підкреслює високі достоїнства твору, "де кожне слово має непередатну красу й глибоке розуміння". Знаменно, що український поет вбачає відмінну особливість художньо довершеного витвору літератури в органічному поєднанні поетичної чарівності і смислової насиченості ("глибоке розуміння"). Цікаво, що таке уявлення про естетичну цінність поетичного твору співзвучне уподобанням самого Пушкіна – можна послатися хоча б на його образну формулу: "Союз волшебных звуков, чувств и дум". Так мотивується й обґрунтовується підсумкове висловлення автора переднього слова: "Трудність перекладати такої величі твори (...) хай зменшить з боку читачів неприхильності до хиб та помилок мого спробунку".

Що "спробунок" П.Грабовського не позбавлений певних "хиб та помилок", цілком природно, коли зважити на тогочасний рівень розвитку художнього перекладу та умови, за яких український поет-засланець працював над перекладанням пушкінського роману. Дивувати може інше. Незважаючи на вкрай несприятливі обставини, сибірський в'язень тонко відчув поетичну атмосферу першотвору і настійливо прагнув відтворити її.

Перекладач зберігає авторські акценти в образі героя, яким він постає в експозиційній частині твору. Хто не пам'ятає початкових слів першої строфи першого розділу роману! На жаль, при цьому не завжди згадують, що в них прозоро трансформовано вислів Крилова "Осел был самых честных правил" з байки, написаної того ж 1819 року, до якого Пушкін відносить дію першої глави роману, і добре відомої сучасникам. Онегін, не бажаючи кривити душею, тверезо й правдиво висловлює своє ставлення до дальнього родича, старого й хворого поміщика. Грабовський відтворює природність і невимушеність, з якою пушкінський герой вперше з'являється перед читачем. Щоправда, у перекладі втрачено додаткове, "підтекстове" інтонування початкового рядка, іронічно асоційованого в оригіналі з простодушньо-лукавою криловською атестацією осла. Але зміст і настрої оригіналу, властиве Онегіну зневажливе ставлення до загальноприйнятих у його колі норм фальшиво-показної моралі відтворено вдало: "Мій дядько – от зразок-людина..."

Вірно передає Грабовський смисл і тональність рядків, присвячених "дитинству, отроцтву й юності" Онегіна. Про сім'ю, економічний достаток, про батька, який "бенкетів три справляв щороку, поки до краю не добив". Про гувернера, котрий "не дуже сікався з мораллю, не те, щоб лайкою нудив". Про Онегінові "університети", про науку та ставлення до неї переважної більшості дворянського суспільства:

Усі ми вчились небагацько,
Аби-то такечки, чи сяк;
В нас, дяка Богу, скорохвацько
Блисне наукою усяк.

У цілковитій відповідності з оригіналом перекладач змальовує побут і звичаї, що панували на початку ХІХ ст. у петербурзькому "вищому світі" – бали, вишукані обіди у ресторані, інтер'єр квартири молодика з "вибраного кола", оздоби, предмети туалету, одяг і т.д. Окремі лексичні відповідники, вжиті перекладачем, тепер можуть викликати сумнів чи заперечення ("жевжик" – замість "молодой повеса", "балясник" – "проказник", "він надто шупив полатині" і т.д.) – вони належать до іншого стилістичного поля або мають інше семантичне забарвлення. Важливо, проте, що Грабовський прагнув якнайповніше передати першотвір, і зберегти реалії, ознаки часу та укладу й відтворити колорит і настрої оригіналу.

Перекладач виявляє пильну уважність до тих деталей і прикмет, які так цінував і з таким художнім тактом використовував Пушкін у романі. Слідом за автором твору він ніби мимохідь згадує про "суцільні" шибки багатого, яскраво освітленого будинку, він помічає і "*потомлених лакеїв*", які "на панських хутрах мирно сплять, поки їх господарі розважаються у театрі, і візників, що "круг багаття" на морозі "ганьбують панство, б'ють в долоні". Доречно нагадати, що в чорнових варіантах у Пушкіна рядок про вікна будинку, куди на бал поспішає Онегін, спочатку мав такий вигляд: "По стеклам окон тени ходят"; шліфуючи строфу, поет добирає відповідні подробиці, щоб "огромный" (одне з чорнових означень), "великолепный дом" відчутно поставав перед читачем у всій своїй розкоші і пишноті. Так з'являється вагоме уточнення: великі вікна, заklenі цільною шибкою, без переплетів віконних рам. Згадуючи про слуг, котрі чекають на своїх панів-театралів, автор роману спершу вагався – вжити оціночний епітет чи обмежитися суто інформативним рядком: "...И спят под шубами лакеи"; серед відкинутих у чернетці варіантів було й означення, забарвлене традиційною зневагою до "лакея" – "ленивые", і соціально-нейтральне, що вказувало на рису його професійної вдачі – "проворные"; нарешті романіст зупиняється на означенні, яке виражало співчуття до панської челяді і водночас контрастно відтіняло сибаритський уклад життя аристократичної молоді: "Еще усталые лакеи На шубах у подъезда спят".

Онегін першої глави – жвавий юнак. З опису його типового дня ми дізнаємося, що до ресторану він "мчить", до театру "летить", "стрімголов" "скаче" на бал, "стрілою" злітаючи по мармурових сходах (строфа ХVІІІ), і т.д. Відтворюючи цю рису героя, перекладач не вважає за необхідне скрізь неодмінно дотримуватися текстуальної близькості до пушкінського тексту; думка першотвору інколи передається за допомогою іншого лексичного матеріалу. Варте уваги водночас, що в деяких випадках він вводить відповідну згадку, коли в авторському тексті її не підкреслено. Показовим може бути приклад з ХХІІ строфи. Ще триває спектакль, а герой уже квапиться з театру до дому:

Онегін вийшов, геть руша,
Передягнутись поспіша.

Тимчасом в оригіналі наведеним рядкам відповідає двовірш:

А уж Онегин вышел вон:
Домой одеться едет он.

Таке відхилення перекладача від тексту слід вважати художньо вмотивованим і доцільним, бо воно цілком відповідає логіці образу, "духу" першотвору.

У наступній XXIII строфі кабінет Онегіна, оснащений численним і хитромудрим чужоземним "інструментарієм" для плекання нігтів, зачісок і т.п. (його привозили в Росію, зауважує принагідно Пушкін, "за лес и сало"), де "мод воспитанник примерный" чаклує над своїм туалетом. У перекладі втрачено виразну гру однотипних дієслівних форм, підсилену звуковою епіфорою ("Одет, раздет и вновь одет"). Але й зміст, іронічну експресію оригіналу Грабовський зберігає:

Де раз за разом модник ревний
Себе вдяга та роздяга.

Фіксує увагу перекладач також і на інтелектуальних інтересах героя, на основних проявах його неабияких духовних задатків, завдяки яким він переростає своє середовище, відчуваючи невдоволеність навколишнім.

Як природно по-українському звучать рядки про збайдужіння, розчарування Онегіна й як вірно передають вони думку першотвору:

Недуга, котрої причину
Даремно світ спостеріга,
Близька до аглицького спліну,
Чи просто вимовить – нудьга, –
Над ним здіймає перемогу;
Під серце стрелить – слава Богу –
Ні разу він не забажав, –
Та мир його не розважав.

У перекладі відтворено важливі згадки про ті явища філософської думки, громадського життя, які могли безпосередньо або опосередковано впливати на еволюцію поглядів та настроїв Онегіна. Перекладач зберігає й істотні суспільно-естетичні оцінки у сфері культури – згадаймо, наприклад, такі змістовні рядки про російський театр: "...Там в давні годи Фонвізін смілий вагу мав, Сатири власник, друг свободи; Княжнін кебети переймав..."

Легко припустити, що перекладачеві імпонували пушкінські рядки про демократичний Петербург, про звичайне життя простих людей – молочниць, візників, ремісників:

Поранку клекіт знявсь приємний;
Чуть гряк віконниць; з бовдурів
Стовпом блакитним дим закрів;
В шлику папірнім, німець чемний
Свій васісдас не раз, не два,
Хліб продаючи, відкрива.

Але під пером перекладача оживають і строфи про "Науку страсти нежной", якою так вправно опанував молодий Онегін; Грабовський тонко відчуває оригінал, переклад звучить легко й стрімко, вираючи всіма барвами пушкінської палітри, з її різноманітними відтінками й нюансами – жартівливим, іронічними, усмішковими:

Як рано міг він вид міняти,
Таїть надію, ревнувати,
Розувірять чи запевняти,
Нахмарить чоло, нудьгувать;
Байдужим стати, чи зичливим,
То недосягним, то гордливим;
Як він таємно вмів мовчать,

Бесіду красно розпочать,
Списать недбало лист коханий;
Цілком забудь себе всього!
Як мляво блискав зір його,
То соромливий, то слух'яний,
То згїрдний іншої доби, –
Чи сьав сльозиною журби.

Наведений уривок ще раз свідчить, що Грабовський умів добре відтворювати живий плин віршової мови Пушкіна, її ритміко-інтонаційну різнобарвність, поетичну атмосферу першоджерела. Для цього, природна річ, замало дотримуватися зовнішньої побудови "онегїнської строфи" (перекладач, як правило, не порушує її архітектоніки, взаємозалежності її структурних частин, стрункої послідовності у римуванні; є лише поодинокі випадки, коли збіг однотипних закінчень дещо порушує чітку систему римування), необхідно було відчутти її "душу", логічні й емоційні чинники, що зумовлюють її гнучкість та рухливість.

Грабовський вірно вловлює інтонацію невимушеної й довірливої розмовності, домінуючу – у відповідності з образом та позицією автора – у першому розділі роману. Разом з тим (і це, певно, найістотніше) переклад передає вібрації й переливи тону – від м'якої іронії до високої патетики, від жвавої дотепності до проникливої задушевності, коли в оповідь включаються мотиви свободи, творчості, любові, що й становить неповторну привабливість першотвору.

Справді, придивимось до кількох уривків, витриманих у різній тональності, щоб переконатися, як вірно відтворює перекладач зміст та поетичну інтонацію пушкінського тексту:

Онегін був на здання спільне,
Непорухомо-безпомильне,
Хоть і педант, а вчений пан;
Він мав щасливіший талан –
В загальній мові без принуки
До речі вдать про те, про се...
...Химерна, пишно зодягнута,
Смичком небаченим натхнута,
Між гурту німф, мов неземна,
Стоїть Істоміна; вона
Додолу ніженькою лине,
Другою враз почне крутить,
І разом – скік, і враз – летить,
Що з уст Еолових пилина, –
То зів'є стан, то розів'є
І ніжку ніженькою б'є.
...Чи прийде час моєї волі?
Пора! – закликаю що сил,
Ждучи годиньку на морі,
Та визируючи вітрил.
Під стогін бурі, проти хвилі,
По неоміряній обширі,
Коли ж я вільно попливу?..

У цитованих рядках можна знайти окремі семантико-емоційні втрати та послаблення проти оригіналу, вирішальним, однак, є те, що український поет вірно передає рух поетичної думки та ритміко-інтонаційний лад першоджерела. Ось у голосі оповідача бринять іронічно-глузливі ноти; причому жартівливо-іронічні відтінки забарвлюють атестацію "щасливого талану" Онегіна, а глузливий акцент віднесено до тих "суддів", за критеріями яких Онегін визначається "вченим паном". Варте уваги те, що вже в цьому прикладі ми спостерігаємо вільне від буквалістичної скованості прагнення перекладача відтворити "дух", основний зміст першотвору ("По мненью многих Судей решительных и строгих" – "На здання спільне, Нерухомо-безпомильне"). Ця ж сама настанова перекладача плідно реалізована й у двох наступних прикладах.

Опис танцю Істоміної не втратив майже жодного істотного компоненту зображення; збережено в своїй основі й синтаксичну структуру, яка організує тут ритміко-мелодійне й інтонаційне розв'язання теми. У третьому уривку, на жаль, зникли окремі повтори, важливі в емоційному й ритміко-інтонаційному ладі віршової мови ("Придет ли час моей свободы? *Пора, пора*, взываю к ней", "По вольному распутью моря Когда начну я вольный бег?"), але визначальні першоджерела Грабовський успішно "перевиражає". Перекладачеві пощастило відтворити й піднесену урочистість уступу (хоча й неможливо повністю зберегти архаїчну лексику), і його ліричну схвильованість. Текстуальні відхилення від авторських рядків доцільні й цілком умотивовані, український варіант викликає аналогічні асоціації й співзвучне оригіналові загальне враження. Як влучно відтворено, наприклад, образно-емоційну сутність пушкінських рядків: "Под ризой бурь, с волнами споря, По вольному распутью моря..." – "Під стогін бурі проти хвилі, По неомірній обширі..."

Відомо, що в художній системі роману надзвичайно велику роль відіграє образ автора. Розкривається він по-різному: ми знаходимо тут образ "ліричного героя" і об'єктивований образ автора, котрий виступає як приятель героя роману, як свідок або учасник подій. Обидва ці образи - ліричний герой і автор-персонаж - у своїй взаємодії відтворюють образ автора-поета у всій його людяній привабливості, ідейній, моральній, естетичній висоті й красі. Читач повсякчас відчуває його присутність: то він виступає як удаваний видавець твору, то як добрий знайомий дійових осіб; то він коментує їхні вчинки і коригує їхні висловлювання; то, змальовуючи ті чи інші події у житті героїв, розповідаючи про їхні чуття, думки, болі, сподівання, він ділиться власними спогадами і роздумами, торкається найрізноманітніших сфер: обстоює своє переконання, викриває хибні уявлення, оспівує російську зиму та осінній гай, прощається з молодістю, згадує про страчених і засланих друзів-декабристів, мріє про майбутнє, подає руку прийдешнім поколінням.

Своєрідності задуму, змістовому багатству роману напрочуд вдало відповідає його форма. Струнка й рухлива "онегінська строфа" дає можливість легко переходити від однієї теми до іншої, від описового епізоду до діалогічного, від пейзажних образків до ущипливої епіграми, від філософської сентенції до побутової зарисовки, від гумористичної мініатюри до щиросердої сповіді. Безмежне розмаїття життя, емоцій, ідейних, інтелектуальних, естетичних мотивів обумовлює поліфонізм роману, його інтонаційну гаму.

Читача заповнює музична стихія твору, переходи тональності – розмовно-просторічна, роздумливо-мрійлива, повсякденно-побутова, піднесена, насмішкувата, зажурена, життєствердна, жартівлива, патетична...

В романі, творча праця над яким тривала майже вісім років, образ автора зазнає істотної перебудови. Якщо на початку роману переважає легка іронія, хоча й тут вона відтіняється високим ліризмом, а печальні ноти змінюються глузливими, замріяними, скептичними, то згодом трагічні події суспільного життя, особистої біографії поета, новий досвід Пушкіна-людини, громадянина, митця – незмірно поглиблюють річище роману, збагачують новими якостями його ліричну течію.

Та початкові розділи твору, за визнанням самого автора, "позначені відбитком веселості". Не можна, звичайно, сприймати це визнання буквально, слід враховувати і літературну умовність, і своєрідну естетичну позицію міфічного видавця у передмові до першого видання першої глави роману в 1825 р. Але загальна емоційно-поетична атмосфера першого розділу безперечно мажорна. Двадцятичотирирічний Пушкін, що вже відчув на собі неприхильність царської влади, ще сповнений невичерпної енергії, завзяття, з яким смутком і замилюванням згадує нещодавнє післяліцейське перебування у Петербурзі, дружнє коло товаришів, палкі сходи одностудійців, і відчайдушні суперечки, й пінисті келихи, і театральні крісла й лаштунки, кипіння творчих замірів і буяння здорових молодечих сил. Зустрічі й тривалі бесіди на Півдні з видатними діячами дворянського революційного руху живлять його громадянську мисль, спонукають до нових художніх досліджень дійсності, до зосереджених роздумів про типовий образ сучасника, про позитивного героя, про долю дворянської інтелігенції, про шляхи розвитку культури, про можливості й перспективи суспільного поступу.

Небагато співзвучного, здавалося б, можна знайти у біографії, оточенні, світовідчутті, настроях автора першого розділу віршованого роману та його українського перекладача – в'язня іркутської тюрми. А від героя роману, з колом його думок і турбот, життєвих вражень та інтересів (надто в експозиційній частині твору) перекладача й справді відділяла ціла прірва. Тим часом Грабовський, вельми дбайливо ставлячись до джерела, прагне дати читачеві вірне уявлення про всі звиви й розгалуження ліричного струменя, не кажучи вже про основні сюжетні мотиви оригіналу.

За спостереженнями пушкінознавців, у ліричних партіях віршованого роману позиція автора часом виявляється у складних і ніби примхливих перетинах, схрещеннях і переключеннях поетичної тональності. Образ автора-персонажа супроводжує переважно іронічна інтонація. Але, невіддільний від іронічної стихії, цей образ виражає і справжні настрої, переживання Пушкіна. При цьому інколи тема, розпочата в іронічному ключі, при дальшому розвитку набирає нових і нових відтінків, розкриваючи раптом і свою заповітну, піднесену сутність.

Цікаво аналізує в цьому плані І.М.Семенко XXIV-XXXIV строфи першої глави роману. Спочатку маємо тут жартівливі роздуми про бали, у жартівливу оповідь вплітаються напівсерйозні нарікання на зневіру. Потім ноти розчарованості нюансуються гумористичними півтонами, далі елементи високопоетичного осмислення життя поєднуються з жартівливо-

глибокодумними міркуваннями про жіночі ніжки і рядками, позначеними легкою еротикою у душі фривольної французької лірики XVIII ст. У цей складний стилістичний сплав включається строфа про істинну й велику любов – одне з найсхвильованіших визнань поета – дорогий для нього спогад про першу зустріч з морем, про юну Марію Раєвську, яка так граціозно бавилася з набігаючими на берег хвилями. У контексті першої глави роману ця лірична зарисовка набуває специфічного звучання, у свою чергу своєрідно впливаючи на звучання попередніх і подальших строф. Так, "сховане в найтонших словесних переходах, у них проступає велике почуття, з його ніжністю й пристрасстю. Показова для "Євгенія Онегіна" двоїстість авторської інтонації, "просвічування" крізь слово різних емоцій та смислів ніби виражає безмежну різноманітність життя".

У світлі наведених спостережень "спробунок" Грабовського знову засвідчує правильність вихідних засад перекладача і плідність тенденцій, втілених у перекладі. Перекладаючи згадані вище строфи, український поет чуйно вирізняє основні барви й відтінки інтонаційного спектру першотвору. Грабовський прагне передати пушкінську усмішку й зажуреність, м'яку іронію, спрямовану на героя, й дошкульне іронізування на адресу панівного середовища, жарт і патетику:

Шкода! В годиноньку бурливу, –
О, скільки я згубив життя!
Не будь огидливого вплину, –
Все б на бенкети ніс чуття.
Люблю я молодість без ладу,
І тиск, і сяйво, і відраду,
І дам з убранням простим їх,
І милі ніжки, хоч з усіх,
Які в Росії є, три пари
Струнких заледве можна стріть;
Ах, на віку припало здріть
Дві любі ніжки, – Боже! – з мари
Не йдуть, а й досі ще у сні
Зрушають серденько мені.

(Прикро лише, що в сьомому рядку не відтворено жартівливо-спостережливу пушкінську деталь: "И дам *обдуманний* наряд".)

Перед грозою здрів я море;
Вас бачив, хвильоньки мої;
Як задро билось серце хворе,
Що ви ласкались ніг її!
О, як бажав я у знесилі
І сам обнять ті ніжки милі;
О, як безумно почувавсь!
Ніколи в світі я не рвавсь
З такою мукою-нудьгою
Армід коханих милувать...

Одним з джерел розмовної інтонації, її невимушено-природних барв є фразеологічні звороти, що насичують перший розділ роману. Грабовський, як

правило, передає фразеологізм фразеологізмом, що засвідчує вже початкова строфа: "Як стала брать лиха година" ("Когда не в шутку занемог"), "Такого глузду не стрівать" ("И лучше выдумать не мог"). Інколи перекладач вносить досить вільні словесні зміни, не порушуючи змісту і зберігаючи потрібний стильовий колорит:

Всего, что знал еще Онегин,
Пересказать мне недосуг...
 Злічить, Що тільки знав Євгеній,
 Де часу вишукать на це?
Отрядом книг уставил полку,
Читал, читал, – а все без толку:
Там скука, там обман иль бред;
В том совести, в том смысла нет;
На всех различные вериги;
И устарела старина,
И старым бредит новизна...
 Обклався наче у книгарні;
 Читав, читав – змагання марні:
 Там – нуд, облуда; там – бридня;
 Там – автор плеще навманья;
 Всі – мов кайданами окуті;
 Не вабе більш старовина,
 Віджитим маре новина...

Пушкінознавці давно звернули увагу на своєрідну функцію заключного двовірша у композиції "онегінської строфи". Цей двовірш ("кода") часто вінчає строфу особливо яскравим висловом, іноді афористично ємкою й конденсованою формулою, іноді сплеском підсиленої образності – зорової чи слухової, іноді узагальненою сентенцією, або жартівливим виразом, або прозорим політичним натяком. Грабовський-перекладач враховує цю обставину і дає низку повноцінних еквівалентів: "Та тямив либонь, хоч і гірш, Из Енеїди інший вірш" ("И помнил, хоть не без греха, Из Энеиды два стиха"); "Чи почуваючи здалік, Що дядько звів до краю лік" ("Иль предузнав издалека Кончину дяди старика"); "Між люде, котрих не сужу, Бо з ними сам хліб-сіль вожу" ("Людей, о коих не сужу, Затем, что к ним принадлежу"); "Блукав і я там перші дні, Та північ вадила мені" ("Там некогда гулял и я; Но вреден север для меня"). У своєму перекладі "Євгенія Онегіна" Грабовський послідовно уникає дослівності. Правомірно вбачаючи головну мету перекладача в тому, щоб правдиво відтворити зміст і настрій оригіналу, він іде вірним шляхом.

Українському перекладачеві такого твору, як віршований роман Пушкіна, зрозуміла річ, конче потрібно було дбати про всемірне розширення лексичних ресурсів. Природно, що Грабовський вдається і до словотворення. Часто-густо "кування" лексичного матеріалу, обумовлене художнім освоєнням нових для української літератури сфер життя, було вдалим і результативним. Але відірваність поета-засланця від рідного ґрунту, його ізолюваність від мовного середовища неминуче давалася взнаки.

В листі до І.Я.Франка (лютий-березень 1892 р.) Грабовський з гіркотою зазначав: "...того, що безпосередність вражень життя та безперестанний дотик з рідним народом і рідною мовою, – того не дасть уже ніщо інше" [3]. Певно, саме цим слід пояснити, що у перекладі "Євгенія Онегіна" трапляються штучні лексеми і невдалі русизми на зразок: "хвирцюватись", "худога", "острижений на першій холі", "діцький празник" та ін. Про те, що перекладач сам усвідомлював цю ваду й намагався сам позбутися її, свідчить один з його листів до І.Я.Франка (листопад 1891 р.).

Випадки, коли чуття стильової специфіки оригіналу або системи образотворюючих чинників зраджує або підводить Грабовського ("Зродився на світ я для мира Та хutorянської тиші...") трапляються рідко. Підтримуючи невимушено-розмовну інтонацію, перекладач де-не-де порушує належну межу, і тоді в оповіді виникають невинуваті бурлескні акценти ("Про Ювенала слово ткнути, "чкурнув чимдуж" і т.д.). Але у провідних своїх тенденціях переклад Грабовського ґрунтується на слухних і плідних засадах.

Знайомство з рукописом Грабовського дає можливість відзначити ще одну рису, притаманну перекладацькій творчості українського поета. Йдеться про високу сумлінність перекладача, про його наполегливі й невтомні пошуки. До перекладу, надісланого Франкові, Грабовський жадав кілька аркушів, озаглавлених "Деякі відміни" [4]. Тут знаходимо автокоментарі перекладача до окремих рядків, міркування про ті чи ті відповідники, варіанти. Показовим можна вважати запис, що стосується ХХХ строфи. Навівши рядок "Не будь огидливого впливу", перекладач нотує: "Темно проти оригіналу, чи не краще б мовити: "Не будь на люде злого впливу" або "Не знай родина злого впливу". Все не те, а краще якось не виходе". Вимогливість перекладача до себе відбито в останній ремарці з граничною виразністю.

Переважає більшість варіантів, пропонує перекладачем у "Деяких відмінах", зумовлена прагненням якнайбільше наблизитися до образно-емоційної суті оригіналу. Перекладач бажає удосконалити рядок: "На сніг веселку з вікон киди", та варіант "Веселку з вікон снігом киди" викликає його власне застереження: "Снігом – краще, але чується щось непевне у складі; радше б як є".

Ми вже мали нагаду, розглядаючи окремі рядки Грабовського, звертатися до чорнових, проміжних та остаточних варіантів роману Пушкіна. Дані цього варіантного фонду, що дозволяють зробити висновки про основний напрям авторських пошуків, звичайно, не були приступні українському поетові у сибірському ув'язненні на початку 90-х років минулого сторіччя. Але Грабовський-перекладач пушкінського роману так глибоко збагнув ідейно-естетичний задум автора і так проникливо сприйняв логіку його втілення, образний лад і емоційну атмосферу першотвору, що в ряді випадків зосереджує особливу увагу і виявляє особливу чуйність саме до тих деталей чи акцентів поетичного тексту, які були наслідком зосереджених і цілеспрямованих творчих зусиль автора. Щойно наведений приклад може правити за ще одне підтвердження тому. Свого часу і сам автор, виявляючи підвищену турботу про зорову виразність цього мікробразження, змінював, виправляв й удосконалював його: "Двойные фонари карет Веселый разливают свет и радугу на свет наводят, и блеск на падший снег наводят, И яркий блеск на снег наводят, И радуги на снег наводят" (VI, 236, 549, 16).

Деякі зміни викликані прагненням перекладача внести належні смислові уточнення. Так, наприклад, у ліричному пасажі XVIII строфи з'являється конкретна згадка, пов'язана з театральним побутом ("под сению кулис"):

Отам, у *затишку*, колись
Дні молодечі понеслись.

Там, за *лаштунками*, колись
Дні молодечі пронеслись.

Деякі корективи спрямовані на те, щоб запобігти переключенню стильової розмовності в народно-просторічну інтонацію. Так, у рядках

А розлюбив, бач, під кінець
Посвару, шаблю і свинець.

Грабовський пропонує варіант – чотирискладове дієслово "занехаяв", де має можливість, не порушуючи ритмічної основи, позбутися небажаного тут і з семантичних, і з евфонічних (скупчення приголосних б-в-б) міркувань "бач". А втім, подекуди у ваганнях перекладача ще дається взнаки й протилежна тенденція, У перекладі заключного двовірша першої строфи романа

Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!

Гадать зітхавши: "швидше б ти
Пішов під самі три чорти!"

перекладач мав намір замість дієслова *пішов* вжити "*загув*". Пропонований варіант, безперечно, цікавий, але у його фразеологічній виразності превалює невинувдане для даного контексту українське народно-лексичне начало.

У кількох випадках перекладач вдається до лексичних змін, щоб уникнути тавтологічних збігів. Отже, "Деякі відміни" прилучають нас до творчої лабораторії Грабовського-перекладача, "наочно" розкриваючи основні принципи його роботи над перекладуваним джерелом, шляхи і засоби пошуків "найоптимальніших" образно-емоційних та стилістичних паралелей до першотвору.

Доводиться жалкувати, що Грабовський переклав лише першу главу "Євгенія Онегіна". Шкода, що його переклад не дійшов до читача. Але й нині він вартий опублікування й ґрунтовного та різнобічного вивчення. Як ще один промовистий вияв творчого інтересу Грабовського до вершини пушкінської творчості. Як значний етап у перекладацькій діяльності Грабовського і суттєвий щабель у розвитку художнього перекладу на Україні. Як змістовна і повчальна сторінка історії освоєння спадщини Пушкіна українським поетичним словом.

Література

1. Грабовський Павло. Зібрання творів: У 3 томах. - К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – Т.3. - С.156-157.
2. Відділ рукописів Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка. – Фонд 3, №224.
3. Грабовський Павло. Зібрання творів: У 3 томах. – Т.3. – С.188.
4. Відділ рукописів Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка. – Фонд 3, №224, арк. 43-46.

Микола Садовський – перекладач Олександра Пушкіна

Уславлений діяч українського театру Микола Карпович Садовський (1856-1933) був і обдарованим літератором. Ця галузь діяльності видатного актора і режисера мало висвітлена дослідниками, є лише побіжні згадки у деяких дослідженнях та довідкових виданнях [1].

М.Садовський упродовж багатьох років займався художнім перекладом. Діапазон його перекладацьких зацікавлень вельми широкий і не вичерпується лише драматичними творами. У репертуарі Садовського-перекладача – Ромен Роллан, Август Стріндберг і Бернард Шоу, Олександр Островський і Антон Чехов, Джованні Боккаччо... Микола Садовський відтворює в українському слові найзначніші взірці гоголівської спадщини. 1907 року здійснює чудову сценічну інтерпретацію “Ревізора” за текстом у власному перекладі. Під час перебування в еміграції з 1919 р. по 1925 р. він створює власну україномовну гоголіану: “Тарас Бульба”, “Мертві душі, або Крутість Чичикова”, повісті “Як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем”, “Коляска”, “Записки божевільного”, “Шинель”, “Оглядини (зовсім неймовірна подія на два відділи”, “Сутяжництво” (“Тяжба”). У цей же час він перекладає Лермонтова і Пушкіна. Ці переклади у своїй переважній більшості ніколи не друкувалися.

“Тільки що, – сповіщає М. Садовський Софію Віталіївну Тобілевич 6 лютого 1925 р., – закінчив переклад п’єси Бернарда Шоу “Катерина Велика” на чотири дії. Досить цікава комедія, може, колись хтось буде грати. Раніш теж переклав п’єсу з французької революції. Дуже цікаво, головна річ, що вся п’єса построїна на мужських ролях і жодної жіночої, а разом із тим страшенно цікаво, зветься “Вовки”, теж колись хтось буде грати, а тепер поки що я їх складаю в теку до інших моїх перекладів, які лежать і ждуть слушного часу, щоб побачити світ сонця” [2]. Варто зауважити, що Садовського приваблювала проза Миколи Костомарова. “Чи не достались Ви там мені Костомарова “Кудеяр”, хотів би його перекласти на українську мову”, – просить він С.В.Тобілевич у липні 1925 р. [3]. А у грудні того ж року сповіщає: “Щоб розважити себе чимось, я це переклав кілька новел Боккаччо” [4]. Перебуваючи у Львові в 1921 р., Садовський звертається до балади Пушкіна “Гусар”.

Вірш О.С.Пушкіна “Гусар” спершу з’явився на шпальтах часопису “Библиотека для чтения” у 1834 р., а наступного року був надрукований у четвертій частині “Стихотворений” Пушкіна поруч з такими творами, як “Сказка о мертвой царевне и семи богатырях”, “Борис и его сыновья”, “Воевода”, “Сказка о золотом петушке”, “Сказка о рыбаке и рыбке”, “Песни западных славян”.

“На мій погляд, журналісти сходили з розуму, коли почали були нас запевняти, ніби Пушкін зупинився, навіть подався назад, – писав засланий Вільгельм Кюхельбекер. – У цьому “Гусарі” гетевська зрілість таланту. Якщо Полеві цього не відчувають, тим гірше для них” [5]. Можливо, оцінка пушкінської балади тут і завищена, надміру емоційна, але, без сумніву, вірш слід зарахувати до кращих творів, написаних Пушкіним у 30-х роках. “Гусар” дає підстави насамперед говорити про високий рівень пушкінського фольклоризму. Основний мотив вірша “Гусар” варіюється у фольклорі різних народів, особливо часто в українських казках.

Окремими деталями пушкінська балада перегукується з оповіданням Ореста Сомова “Киевские ведьмы”, що з'явилося в альманасі “Новосельє” за 1833 р. (у тій же книжці альманаху видрукований “Домик в Коломне” Пушкіна). Цілком можливо, що одним із додаткових імпульсів до написання “Гусара” і стало оповідання Сомова. Принципово важливе, однак, міркування О.І.Білецького про те, що “схожість декотрих подробиць не повинна затушовувати для дослідників істотних відмінностей” [6]. Справді, подібний сюжетний мотив (герой на шабаші у відьом) у оповіданні Ореста Сомова і в баладі “Гусар” тлумачиться по-різному. Тим часом навіть такий авторитетний вчений, як В.В.Данилов, констатує, що схожий народно-демонологічний мотив, відтворений в оповіданні Порфирія Байського (псевдонім Ореста Сомова) “на цілковитому серйозі”, набуває у вірші гумористичного звучання (“художнє чуття Пушкіна примусило його змінити тон оповіді”), все ж таки висуває оповідання “Киевские ведьмы” на перший план поміж джерел “Гусара”: магнетичний вплив текстуальних чи сюжетних подібностей виявляється ще непереборним [7].

Відомо, що визначальним у порівняльному вивченні літературних фактів є не механічне зближення тих або інших рис образної картини, тих чи тих подробиць сюжетного руху, але насамперед ідейно-естетичне сприйняття й висвітлення “позиченого” або типологічно близького. Функціональне значення окремих паралелей у сюжеті “Гусара” і оповідання “Киевские ведьмы” принципово відрізняється, що підкреслив свого часу О.І.Білецький. Сомівський козак, котрий на відьомському збіговиську знаходить свою дружину, дізнається, що вона вампір, і гине від її цілунків. Оповідання, в якому ТАК інтерпретується демонологічний сюжет, “цілковито належить до тієї літературної течії, з котрою полемізує Пушкін своєю баладою” [8]. Зауважимо принагідно, що подеколи Сомов-белетрист вдається до “розрядки” таємничо-фантастичних ситуацій. Чи то загадково-інтригуючий елемент дістає комічно-побутову нейтралізацію (“Сказки о кладах”). Чи то народно-демонологічній фабулі передують авторське слово, де традиційні атрибути оповіді про заворожені замки, про чаклунів і карликів насичуються іронією, а вік романтичних пристрастей та ефектів оголошується безнадійно застарілим (“Виденье наяву”). Чи то оповідач з полемічною загостреністю розкриває контраст між сентиментально-романтичними штампами і провінційно-поміщицьким буттям (“Матушка и сынаш”) і т. п. Проте в оповіданні “Киевские ведьмы” будь-яка “розрядка” демонологічного геть відсутня.

У пушкінській же баладі “чортівню” подано у приземлено-гумористичному обрамленні. Гоголь у “Вечорах на хуторі близ Диканьки”, уводячи “надприродне” у плин повсякденного селянського життя та освітлюючи демонологічні “пристрасті” лукавою усмішкою, заперечував тим самим штампи романтико-фантастичної повісті, що вичерпали себе. Аналогічно Пушкін у баладі “Гусар” іронізує над типовими аксесуарами романтичної балади і над самим жанром, що його на той час скомпрометували епігони.

Художня принадність вірша зумовлена передусім тональністю оповіді, укоріненої в образності української народної казки. Сюжет про солдата, котрий услід за своєю хазяйкою дивовижним чином потрапляє на відьомський шабаш (у декотрих варіантах головні персонажі – чоловік і його жінка-чаклунка), добре

відомий за фольклорними записами. М.Ф.Сумцов порівнював пушкінський вірш з кількома українськими казками, записаними на Поділлі, Харківщині, Катеринославщині [9]. П.М.Попов відзначив додаткові паралелі, залучивши варіант, оприлюднений М.Драгомановим у книзі “Малорусские народные предания и рассказы”, і наголосив такі риси балади, як висока художньо-побутова насиченість за зовнішньої фантастичності сюжету [10].

Є всі підстави твердити, що саме українські народнопоетичні джерела конструктивно мали найплідніше значення для пушкінської балади. Події, змальовані у вірші, відбуваються у Києві, на березі Дніпра. Герой балади – російський гусар; перед читачем проходить українське життя, радше світ української казки, побачений очима цього героя. За спостереженнями Ф.Я.Прийми, зв'язок “Гусара” з українським фольклором полягає не лише у сюжетній залежності. Поет використовує окремі українізми (горелка, молодичи, хлопец); прикметник “черенобровый”, зауважує дослідник, зустрічається у поетичному словнику Пушкіна одноразово, але у баладі “Гусар” “наводиться і підкреслюється – авторським курсивом – його український еквівалент “чернобривый” [11].

Оповідь про фантастичну пригоду і чарівні перетворення ведеться від особи булого солдата, спритного і схильного до похвальби, що виразно відтінено інтонаційно-синтаксичним ладом та експресивним забарвленням його мовної партії: “прибью”, “напьюсь”, “мигну”, “вином хоть пару подавай”, «кума ни в чем не прекословит», “постой, голубушка моя!”, “верь не верь”, “домой? да! черта с два!” Житейські прозаїчні деталі (“ухват”, “горшки”, “кочерга”) “розряджають” фантастику оповіді. П.М.Попов слушно акцентує увагу на “гармонічній, сонячній” розв'язці вірша, “у котрій, власне, вся його сіль”. “Демонологія” балади “Гусар” мотивується цілком реалістично: кумедна історія з чудернацькими трансформаціями могла виникнути в уяві підпилого гусара.

Не випадково, мабуть, увагу Садовського-перекладача привернула (поруч з “Русалкою”) саме балада “Гусар”, пов'язана із світом українського фольклору і зігріта м'якою усмішкою. Пушкінський “Гусар” звучить у Миколи Садовського вільно, розкуто, весело. Садовський не вважає за необхідне педантично іти за автором вірша, шукаючи відповідника до кожного слова. Важливішим для нього є зберегти настрої, інтонаційні барви оповіді. Часто він дає варіант рядка, що текстуально не збігається з відповідним місцем російського тексту. Інколи, однак, дається взнаки схильність перекладача до, сказати б, надмірної експресивності.

Прикметні риси перекладу Миколи Садовського виразно простежуються, коли зіставити його з іншим українським прочитанням цього вірша – інтерпретацією Івана Гончаренка [12].

Версія Івана Гончаренка має певні позитивні якості. Перекладачеві вдалося віддати мовну манеру оповідача, засновану на просторічному підґрунті і збагачену фразеологічними ідіомами. Порівняємо принаймні один катрен в оригіналі і перекладі. Російському тексту

Он стал крутить свой длинный ус
И начал: “Молвить без обиды,
Ты, хлопец, может и не трус,
Да глуп, а мы видали виды...”

відповідають українські рядки:

Він, покрутивши довгий вус,
Почав: “Ти бачив, хлопче, мало,
Хоч, може, і не боягуз, –
Та ми в бувальцях побували...”

Бачимо, як вдало відтворює перекладач народно-розмовну інтонацію першоджерела. Можна навести й інші приклади, які засвідчують, що перекладач добре знається на українській народно-образній фразеології і вміє дібрати необхідні засоби для адекватного відтворення колоритного мовлення бравого героя пушкінського вірша: “А про горілку й думать годі” (в оригіналі: “А уж не думай о горелке”), “Аж гульк: біжить моя Маруся” (російське – “И вдруг бежит моя Маруся”); “І справді: кінь переді мною, Як той вогонь, неначе змії” (російське: “И точно: конь передо мною, Скребет копытом, весь огонь”). Зберігає Гончаренко й ритміку вірша, зокрема рух його чотиристопних ямбів, послідовність зміни рим, випадок змістовно-вагомого ритмічного вібрування, коли спондеїчний зачин рядка надає йому потрібної енергії: “Геть! Геть! – до печі поскакало” (“Марш! марш! все в печку поскакало”).

Та, на жаль, у цілому українська версія пушкінського вірша, вміщена в авторитетному чотиритомнику, позначена суттєвими вадами. У перекладі частогусто приглушуються істотні нюанси першотвору. Так, висловлювання молодецького гусара “Ей-ей, не жаль отдать души За взгляд красотки чернобривой”, експресія котрого зумовлена вигуком “ей-ей”, підкреслена евфонічно (отДать Души) і підсилена доречно вжитим лексичним українізмом, помітно блякне у І. Гончаренка: “Не жаль віддать життя своє За погляд ніжний чорнобривій”.

Природніше по-українськи звучить ця репліка у Миколи Садовського: “Їй Богу, душу віддаси за погляд Кралі чорнобривій”.

Оповідач у Пушкіна каже про свою “хазяйку”: «Была пригожа и добра, А муж-то помер, примечай-ка”. Гончаренко ігнорує прикмету, на котрій гусар фіксує увагу слухача, водночас у перекладі зникають частки “то”, “ка”, притаманні розмовній манері: “...хазяйка мила Була у мене й не стара, а чоловіка схоронила”. Барви оригіналу не тьмяніють у Миколи Садовського: “...моя хазяйка Була струнка і молода, а чоловік помер, вважай-ка”. В оригінальному тексті “кумушка” “с печи тихохонько прыгнула”, у Гончаренка: “... із печі кумонька плигнула”.

Гончаренко часто користується лексикою, хоча й репрезентованою в українському словникові, але здатною викликати насамперед асоціації з російським лексичним матеріалом: скребниця, грубо, шарити, лукавий, злий тощо. Узаконені в українському лексиконі і слова “присяжний”, “кочерга”, але мають вони й українські аналоги; тому, напевне, доречніше було скористатися передусім саме ними, що й робить Садовський, передаючи російський катрен

Чтоб я, я сел на кочергу,
Гусар присяжний? Ах ты, дура!
Или предался я врагу?
Иль у тебя двойная шкура?

чотиривіршем:

Щоб я, я сів на коцюбу?
Гусар зразковий? Ти здуріла?
Чи я запродавсь ворогу,
Чи ти на розум захворіла?

Іван Гончаренко у цьому випадку іде непродуктивним шляхом, майже дослівно дублюючи російський текст:

Щоб я, я сів на кочергу,
Гусар присяжний? А ти, дура!
Щоб передався я врагу?
А чи подвійна в тебе шкура?

Часто Іван Гончаренко вдається до калькування, не уникаючи при цьому й одвертих русизмів: “схоронила”, “безобидно”, “лоханки” і т. ін. Печаттю анемічного буквалізму позначений у нього уже перший катрен вірша:

Чесав скребницею коня,
Під ніс бурчав він, злий не в міру:
“Знать, чорт заніс... попався я
На розпрокляту цю квартиру!..”

(Штучним, невдалим видається тут і зворот “попався... на... квартиру”).

Невимушено линуть ці рядки у Миколи Садовського, котрий, рішуче відмовляючись від лексичного копіювання, добирає образно-емоційні аналоги, відходячи іноді, може, й занадто далеко від російського протооригіналу:

Шкреблом шкромозив він коня,
І лаявсь, як москаль, надміру,
Поставиви чортів син мене
На цю анахтинську квартиру...

Вигук гусара “То ль дело Киев! Что за край!”, обезбарвлений у Гончаренка (“Не те, що Київ! Що за край!”), у Миколи Садовського зберігає нюанси першотвору: “Ех, Київ, Київ! От де рай!” У випадку, коли Гончаренко губить вагому прикмету: “Борщу насилу подадуть” (тоді як у Пушкіна: “Насилу щей ПУСТЫХ дадут”), Садовський дещо “педалює”: “Смердющих щів тобі дадуть”.

Правда, й у перекладі Миколи Садовського не все рівновартісне. Зрідка у нього трапляються русизми, наприклад “видати”, «худо». На карб Садовському-перекладачеві “Гусара” можна поставити недостатню увагу до ритмічного ладу першотвору: він деколи порушує розмірений плин катренів чотиристоного ямба, то змінюючи кількість стоп у рядку, то відхиляючись від заданого оригіналом чергування чоловічої і жіночої рим. Час від часу помітно у Садовського експресивне підсилення оповіді гусара (“Ніч темна, хоч у морду бий”, “Додому геть, чого припхався?”) – ця тенденція, притаманна й іншим перекладам Садовського, зосібна “Ревізору”, зумовлена “відштовхуванням” від дослівного сприйняття тексту, що перекладається, переконанням у необхідності одбігти будь-яких впливів буквалістичної догми. Додамо, що у Садовського немає помітних смислових втрат, нема й какофонічних зворотів на зразок “На, дурню, кінь ось твій”!

У цілому ж, як може переконатися читач, перекладацька інтерпретація пушкінської балади, що її здійснив три чверті століття тому Микола Садовський [13], не втратила естетичного інтересу і дотепер.

Література

1. Напр, див.: Василько Л. Микола Садовський та його театр. – К., 1962; Пилипчук Р.Я. Садовський Микола Карпович // УРЕ. Вид. 2-е. – К., 1983. – Т.9. – С. 548.
2. Фонди Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України (далі ДМТМКМ). - № Л - 3956.
3. Там же. – № Л - 3934.
4. Там же. – № Л – 3949.
5. Литературное наследство. – М., 1954. – Т. 59. – Кн. 1. – С. 448.
6. Білецький О. Пушкін і Україна // Збір. праць: У 5 т. – К., 1966. – Т.4. – С.192.
7. Див.: Данилов Д.Д. Источник стихотворения А.С.Пушкина "Тусар" // Русский филологический вестник. – 1910. – № 3/4. – С. 243-252.
8. Білецький О. Пушкін і Україна. – С.92.
9. Сумцов Н.Ф. Исследования о поэзии А.С. Пушкина. – Харьков, 1900. – С.274.
10. Попов П.М Пушкін і український фольклор // Український фольклор. – 1937. – № 2. – С. 41, 42.
11. Прийма Ф.Я. Пушкин и украинское народно-поэтическое творчество // "...И назовет меня всяк сущий в ней язык...". – Ереван, 1975. – С. 204.
12. Див.: Пушкін О.С. Твори: У 4 т. – К., 1953. – Т. 1. – С. 504-508.
13. Джерело першопублікації – чистовий автограф з авторською датою (Львів, 1921) див.: ДМТМКМ. – № Р. –769 с. Чорновий автограф див.: Там же. – № Р. –712 с.

Микола Зеров перекладає Пушкіна

В історії української (і, можемо впевнено сказати, світової) культури ХХ ст. гідне місце належить Миколі Костієвичу Зерову.

Видатний діяч доби Розстріляного Відродження із групи "неоклясиків", блискучий знавець літератур – української, західноєвропейської, російської, бездоганний перекладач французької і латинської поезії, оригінальний поет, педагог і критик, він, за висловом Юрія Лавріненка, "дав свій непроминальний вклад в загальний процес модернізації української поезії і літературознавства" [1].

Про внесок Зерова, "високообдарованого поета, витонченого майстра сонета, довершеного перекладача, вмілого редактора, тонкого критика і оригінального історика літератури" (В.Петров), є гарні сторінки у Г.Кочура, В.Брюховецького і С.Білоконя, С.Гречанюка, М.Зубрицького та ін., у літераторів української діаспори Богдана Рубчака, Богдана Кравціва, Петра Одарченка, у ряді мемуаристів. Багатогранна творча діяльність цього вченого і митця заслуговує різнобічного і ґрунтовного вивчення. У вірші, присвяченому Миколі Зерову, Євген Маланюк підкреслює, що "суворий майстер", "крізь грім доби, крізь хаос гри мінливих хвиль", бачив й уславлював "вседержавну владу мислі".

В одній із своїх статей Маланюк, згадуючи про київських "неоклясиків" – "висококваліфіковане коло поетів, з яких кожен був неабияким майстром перекладу", відзначав "незаперечний і безпомилковий" авторитет "метра школи" М.Зерова [1].

Зеров зробив чимало також для розвитку українського перекладознавства, його виступи як теоретика і критика художнього перекладу не втратили своєї вартості і понині, "що перекладознавчий і перекладацький доробок Зерова має першорідну вагу в українській літературі, – зазначав Г.П.Кочур, – це вже стало аксіомою й дискусій не викликає" [3]. Ще на початку свого творчого шляху він виявляє живий інтерес до перекладознавої проблематики; можна послатися хоча б на критико-бібліографічні публікації у часописі "Книгарь", назовемо, наприклад, відгук Зерова на книгу віршів Д.Загула (тут висловлені міркування рецензента щодо якості перекладів поезії Бальмонта, вміщений у 8-му числі журналу за 1918 рік).

Пізніше у історико-літературних працях Миколи Зерова, наприклад, про Пантелеймона Куліша, про Івана Франка) знаходимо цікаві зауваги стосовно їх діяльності як перекладачів. Він рецензує перекладознавчі роботи (О.Фінкеля, А.Федорова), пише велику розвідку "У справі віршованого перекладу", де розгорнута струнка концепція з теорії перекладу, під чужим ім'ям вимушений оприлюднити статтю "Шевченко у російських перекладах".

Тут, звичайно, не місце детально розглядати погляди Зерова-теоретика художнього перекладу. Доречно, мабуть, лише стисло згадати про найголовніші засади і принципи, якими керувався він сам у своїй перекладацькій творчості, зосібна у роботі над пушкінськими текстами. За його твердженням, в перекладачеві цінні гострота сприймання, спеціальна обдарованість, художній смак. Зеров писав про "вибагливу суворість" вимог, що постають перед перекладачами. Це насамперед "повне розуміння тексту, над відтворенням якого в рідній мові вони працюють". "Не досить розуміти самі слова, – конкретизує він, – треба відчувати крізь них світогляд автора, орієнтуватися в його стилістичному прямуванні, знати обставини, в яких цей текст народився та його місце в житті й розвитку даного автора" [4]. На переконання Зерова, перекладач повинен сприйняти, осмислити художній текст у всій його багатозначності й багатомірності.

Надзвичайно важливе застереження Миколи Зерова щодо поетичної домінанти й того, що, перекладаючи, можна умовно назвати другорядним у тексті першотвору. Він старанно й доскіпливо зіставляє з пушкінським оригіналом українську версію вірша "Воспоминание", вказує на ряд відхилень (незбіг або й відсутність деяких слів порівняно з першотвором, розбіжність тих чи інших образів тощо). Принципове значення має теза: "П'ювів Пушкіна мирить мене з окремими неточностями М.Рильського в його перекладі "Воспоминания". Цю ж тезу формулює Зеров і після переліку головних "неточностей": "...але всі ці деталі не мають для мене великого значення, скоро я зауважив, що українському перекладачеві пощастило передати ліричний рух і патетику ліричного шедеву" [5]. Споріднену думку висловив пізніше з притаманним йому нахилом де парадоксів Б.Шерех: "У нас дбають за відтворення форми оригіналу і забувають про відтворення ступіня легкості сприймання (...). Еквівільність і еквілегкість у перекладі важливіші, ніж еквіритмічність і еквіфігурність" [6].

Перекладацька діяльність Максима Рильського (і зокрема його робота над Пушкіним) настійливо привертала до себе увагу Зерова. Так, за спогадами дружини Миколи Костієвича, "багато що в перекладі (йшлося про роман "Євгеній Онегін" – ред.) Зерову дуже подобалося, але про окремі місця він говорив, що вони "зроблені в пів-Максима", що з його блискучою технікою перекладача Рильський міг би бути ще досконалішим". У листі з Соловків від 1-го січня 1937 р. Зеров писав: "Уривок з V розділу "Онегіна" я прочитав з надзвичайним задоволенням... Думка моя про Максимів переклад залишається такою, як і була. Звучить чудово, техніка розкішна, винахідливість велика, але... Максим міг би зробити ще ліпше – так само, як він зробив "Мідного вершника". (У цьому ж листі конкретизуються декотрі зауваження, наприклад, відносно "руху синтаксичних одиниць по метричній схемі строфи" і "музичної фізіономії" уступа або щодо вживання окремих виразів і окремих слів: "елеганція" з латинським закінченням, коли природніш в українській мові форма "елегантність").

Художня спадщина Пушкіна завжди вабила Зерова. Як згадує Наталя Полонська-Василенко, він "прекрасно знав і шанував російських класиків, охоче декламував Пушкіна і Лермонтова" [7]. Твори Пушкіна Зеров перекладав і в 20-х, і в 30-х роках. "Останніми роками брат не мав змоги нічого друкувати, був гнаний, духовно мордований і просто цькований, але келійно все ж творив", – згадував Михайло Орест. Серед "найцінніших робіт", що зібралось у нього "на момент арешту", Орест називає переклад "Бориса Годунова", а також зроблені на Соловках декілька "без перебільшення блискучих стилістично перекладів дрібних речей Пушкіна" (Книгарь. – 1918. – С.141).

Поезії в прозі – одна з найбільш вишуканих поетичних форм, улюблених багатьма майстрами стилю, котрих не задовольняє елементарна гра ямбів та хореїв і котрі навіть прозі своїй уміють надати гармонійність віршу.

Ставитись до цієї форми можна всяко, можна визнати її надто витонченою, манірною, але не можна заперечити, що деяким авторам вона удається надзвичайно.

Тетмаєр належить саме до таких віртуозів форми. Тому-то перекладати його – річ важка, яка потребує від перекладача гарного знання мови і великої технічної виучки. А д.Павлік не має ні того, ні другого. Стилїст він поганий, літературних навиків у нього нема ніяких. А тому закінчені, колоритні фрази Тетмаєра стають під його пером сірими і незграбними. Зусюди виринають *що, як, коли* і неймовірно утруднюють читання.

Але що найбільше впадає у вічі – це лексика. Тут можна знайти надзвичайні курйози. Пережиті години пролітають перед перекладачем "отара чайок", смереки "випростуються рівномірно", волосся "з'їжається на голові".

У першому виданні "Вибраних творів" Пушкіна (1927) був надрукований переклад вірша "Труд", у виданні 1930 р., крім цього, ще декілька перекладів Зерова і серед них "Лист у Сибір". Зупинимось на двох творах, використовуючи уцілілі автографи, ще зберігаються у Відділі рукописів ЦНБ ім.В.Вернадського НАН України (ф.ХХХV).

В українській паралелі до початкового рядка поезії, яку правомочно розглядають як спеціально-підсумкову, – "Я памятник себе воздвиг нерукотворный", перекладач відкидає варіанти епітета: "небувалий", "непорушний", "нечуваний", "непотлінний". Перевага надається лексемі

"незотлінний", що найбільшою мірою зберігає потрібний відтінок урочистості (М.Старицький у цьому випадку скористався поняттям "вікопомний").

У строфі

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Зеров настійливо шукає рівнозначний відповідник до заключного рядка: "І безталанних боронив", "І за повержених благав", "І ласки збореним благав". Останній варіант позбавлений відтінку жалісності і воскрешає уявлення про – нехай нерівне, – але *протиборство* з владою. У ранній редакції перекладу М.Рильського прозвучала невірна нота, згодом підхилена: "І за *провинних* обставав" (згодом змінене: "І за упалих...").

Не всі акценти пощастило зберегти Зерову в пушкінському посланні до "друзів, братів, товаришів" та знаменні правки у рукописах перекладу. Сперш в українській версії вірша до рядка "Храните гордое терпенье" намічалась така паралель: "Тамуйте терпливо страждання". Перекладач відмовляється від цього варіанту, напевне, тому, ще тут втрачено вельми вагому згадку про гордість засланих: "Храните *гордое* терпенье". Не задовольняє перекладача і заміна: "Плакайте гордість і мовчання"; тут відновлене вагому прикмету першоджерела, але втрачено не менш істотний штрих щодо *терпіння* засланих. Український поет надає перевагу іншій редакції:

На глибині сибірських руд
Терпять у гордому мовчанні.

Як бачимо, перекладачеві не вдалося відтворити афористично містке сполучення "гордое терпенье", проте основна думка оригіналу у пропонованій редакції відбита. Набагато слабше звучить ця строфа (і весь вірш) у перекладі К.Дрока, включеному до авторитетного українського чотиритомника:

У глибині сибірський руд
Переборить страждання роки,
Не згине ваш скорботний труд
І серця прагнення високе.

Вартий уваги і заключний рядок катрена: формулі "дум високое стремление" більшою мірою, звичайно, відповідає у Зерова означення: "дум високих поривання". Микола Зеров відкидає чорнову редакцію двовірша:

Любов і приязнь в тьмі нічній
У нори промінь свій закине...,

вважаючи, цілком імовірно, небажаною втрату епітета "*мрачные* затворы" і такого значливого у пушкінському контексті поняття, як "дружество". Складається строфа:

Братерство і любов у ній
Крізь ґрати пройдуть і твердині,
Так як у нори ваші нині
Проходить вільно голос мій.

Рядок "Крізь ґрати пройдуть і твердині" дістає й необхідне образно-сміслову навантаження, і евфонічну виразність (маємо тут своєрідну компенсацію у звуковій інструментовці послання: адже багато алітерований зачин першотвору "храните гордое..." потьмянів). У перекладі, на жаль, не

збережене означення "каторжные" і притуплено контраст: "каторжные норы" – "свободный глас". Кость Дрок, зберігши "каторжные норы", збіднює строфу в цілому:

До вас повага і любов
Проб'ються крізь тюремні грати,
Як звідси голос мій крилатий
У нори каторжні дійшов.

Таким чином, автор перекладу, видрукованого у чотиритомнику безпідставно підміняє "дружество" лексемою іншого значення "повага" (російською – "уважение"). Багатозмістовність поетичної формули "свободный глас" ослаблюється метафоризованим зворотом "крилатий" (голос). Микола Зеров, як ми бачили, віддає сутність пушкінського поняття "дружество" спорідненим "братерство".

Нарешті у заключній строфі Зеров коригує рядок "Кайдани темні упадуть", надаючи перевагу порівняно з емоційно-оціночним епітетом більш "матеріальному", співзвучному пушкінському означенню:

Залізні пута упадуть,
Темниці рушаться, і воля
Заблисне вам на виноколі,
І браття меч вам віддадуть.

У цьому катрені випала прикмета "радостно" ("и свобода Вас примет Радостно у входа"), але відповідна нота прозвучала у другому катроні послання:

Незрадна темних мук сестра,
До вас прилинувши, надія
Теплом і мужністю повіе...
Настане радісна пора.

Зеров текстуально відходить від оригіналу ("Несчастью верная сестра, Надежда в мрачном подземелье Разбудит бодрость и веселье, Придет желанная пора"), "тепло і мужність", можливо, лише емоційно передають зміст російського словосполучення "бодрость и веселье". Вартий уваги, проте, ритмічний "хід", застосований тут перекладачем: перебіг у плинні віршової мови, внаслідок якого наголошується поняття "надія". В оригіналі до такого засобу вираження автор послання вдається лише в завершальній строфі ("Темницы рухнут – и свобода..."), де й український поет, як ми бачили, зберігає цей змістово-вагомий елемент ритмічної вібрації.

Образна система власної творчості перекладача часто впливає на образність його перекладів. Одним із проявів такої закономірності В.В.Коптилов вважає наявність у поетичних перекладах Зерова прикметників із семантичного поля "темний – світлий": "незрадна темних мук сестра". В даному разі перекладач залишається вірним оригіналові, зберігаючи і його зміст, і емоційне забарвлення.

Які висновки маємо зробити з наведених спостережень? Українська версія пушкінового послання у Сибір, хоча і не належить до найліпших взірців перекладацької творчості Миколи Зерова, однак і цей досвід перекладача вельми цікавий і показовий. Ідеться не лише про неспокій українського поета, невтомне прагнення наблизитись до першоджерела: повчальні основні тенденції, відображені у варіантах перекладу та їх зміні.

"Переклад "Бориса Годунова", – засвідчує Софія Зерова, – був останньою великою працею Зерова, dokonanoю в Києві, працею, якій він присвятив багато часу і творчої снаги" [8]. У цих же спогадах натрапляємо на такий уступ: "Іноді він жартував з метою конспірації. Так, наприклад, натрапивши серед українських перекладів Пушкіна в "Літ (київській) газеті" на свій переклад, але підписаний чужим ім'ям, він писав у листі: "Сподобався мені переклад Бажана "Моцарт і Сальєрі" та ще уривок з "Бориса Годунова", підписаний перекладачем пушкінських казок Петрушевським. Поглянь обов'язково, справді цікаво".

З непохибним тактом відтворює Микола Зеров мовний поліфонізм у трагедії "Борис Годунов". Він уловлює і, як правило, успішно віддає усю гаму семантичних і емоційних відтінків у монологів Годунова, бояр, Самозванця. Він знаходить можливості зберегти стилістично-інтонаційну атмосферу в різноманітних епізодах – у келії Чудова монастиря й у царських палатах, у корчмі на литовському кордоні й у домі Шуйського, на ратному полі край Новгород-Сіверського і на Лобному місці в Москві, у "польських" і народних сценах. Перекладач вірно репродукує в українському слові і величавий плин монологів літописця, і витіюваті речення патера Черкікевського, і репліки юродивого, і діалог Самозванця з московським дворянином Рожновим, полоненим під Севськом.

Вперше оприлюднений у 1930 році, переклад Сцени біля фонтана вдруге з'явився друком у двотомнику 1937 р. Перекладач вніс в український текст ряд змін. Так, наприклад, у монологі Самозванця –

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла –

було, здавалось би, достатньою мірою збережено і загальний зміст, і лексичну палітру, й інтонаційний лад:

Грізного тінь мене усыновила,
Димитрієм з могили нарекла,
І племена навколо розбудила,
І Годунова в жертву віддала...

Але перекладач відчував необхідність повернутися до опублікованого варіанту, щоб відкоригувати його. 3-й і 4-й рядки з'являються у змінений редакції:

Моїм ім'ям на бунт людей збудила,
Мені Бориса в жертву прирекла.

В.В.Коптілов зіставив варіанти двох видань. Слід погодитись з тим, що нова редакція психологічно достовірніша: Самозванець, відповідаючи на докори Марини, усіляко підкреслює свою вагу у подіях, а тим часом з українського тексту випав двічі повторений займенник ("вокруг *меня*", "и в жертву *мне*"), втрачена була і ремарка, що вказувала, як промовляє цей монолог персонаж: "гордо". Тепер поновлюються і ремарка, й істотні акценти першотвору: гордовито хизуючись, закоханий авантюрист наголошує на своїй ролі у катаклізмах державного масштабу. Цікаво, що психологічно значущий цей штрих зберіг у своєму перекладі Іван Франко:

Довкола мене весь народ збудила,
Мене за месника Борису призначила.

Тим часом перекладач трагедії, вміщеній у 3-му томі чотиритомного видання, не відчув його важливості:

Моїм ім'ям народи зворушила
І жертвою Бориса прирекла.

Більшій психологічній достовірності сприяє й коригування кінцевої частини монологу. Нагадаємо текст оригіналу:

Теперь иду – погибель иль венец
Мою главу ж России ожидает,
Найду ли смерть, как воин в битве честной
Иль как злодей на плахе площадной,
Не будешь ты подругою моею,
Моей судьбы не разделишь со мной...

У виданні 1930 року читаємо:

Тепер іду – загибель чи вінець
Жде голову мою в *отчизні дальній*,
Чи стріну смерть, як воїн у бою,
Чи, як злочинець, *під катівським лезом*, –
Не будеш ти моїм *подружжям любим...*

Схильність до пишномовності, щоправда, властива Самозванцеві (надто у цій ситуації), але дослідник має рацію, констатуючи, ще окремі словосполучення деякою витієватістю і декоративністю нагадують тут про героїв ранніх романтичних поем Пушкіна. Цей наліт зайвої красивості усувається:

Тепер іду – погибель чи вінець
Чекає голову мою в Росії,
Чи смерть найду, як воїн, в чесній битві,
Чи, як злочинця, плаха жде мене –
Дружиною моєю ти не будеш...

Слушні міркування дослідника також щодо стилістичного забарвлення висловлювань інших персонажів трагедії, зокрема стосовно відтворення церковнослов'янських елементів. Зіставлення уривків із монологу Бориса в оригіналі й українському тексті показує, яких засобів вживає перекладач, прагнучи компенсувати втрачене: в українському словнику немає лексем, відповідних російським поняттям "смиреньє", "приемлю". Щоб зберегти необхідний колорит урочистої піднесеності, перекладач "компенсує ці втрати з допомогою архаїчної форми "еси", – пише В. Коптілов [9]. Порівняємо уривки:

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,
Обнажена моя душа пред вами:
Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем.
Сколь тяжела обязанность моя!

У Миколи Зерова:

Ти, отче патріарх, ви всі, бояри,
Душа моя розкрита перед вами:
Ви бачили, що владу я беру
З великою покорою і страхом.
Тяжка *еси*, повинносте моя!

Відомо, як непросто знайти гідні еквіваленти для ідіоматичних виразів, фразеологізмів, що увійшли у свідомість читачів. Гарно, природно звучать їх українські аналоги, наприклад, з монологу літописця Пімена.

Вельми вдячний матеріал для роздумів про майстерність Зерова-перекладача становлять чорновики "Сцени біля фонтану" [10]. Найтонша нюансировка мовних партій відповідає кожній зміні, кожному поруху мислі, настрою і внутрішнього стану героїв. Придивимось до мови Самозванця. У ній відбито і любовне томління молодого авантюриста, і його душевна відкритість, самовикривальний порив щирості, і тверезе урахування військово-політичних чинників, які обумовлюють ставлення польської верхівки до нього, і "горда" відповідь красуні, ще спробувала шантажувати його. Чекаючи зустрічі з Мариною, він відчуває невластиві йому нерішучість, боязкість, страх. Спочатку Зеров вклада йому в уста речення: "І визволивсь зухвальством від неволи", але відкидає такий варіант. Термін "зухвальство", відповідний російській "дерзости", в українському лексиконі і слововживанні має ще одне значення, аналогічне російському "наглость". Щоб уникнути небажаних асоціацій, Зеров використовує поняття "мужність", яке правильніше виражає тут самооцінку Самозванця. Сп'янілий від пристрасті, він палко звіряє Марині свої почуття:

Что Годунов? во власти ли Бориса
Твоя любовь, одно мое блаженство?
Нет, нет. Теперь гляжу я равнодушно
На трон его, на царственную власть.
Твоя любовь... что без нее мне жизнь,
И славы блеск, и русская держава?

Перекладач прагне відтворити емоціональну напругу, темп і ритм його освідчень:

Що Годунов? чи то в його обладі
Твоя любов, моє єдине щастя?
Ні, ні. Байдужно я гляжу тепер
На трон його і на державну владу.
Твоє кохання... що мені життя,
Що промінь слави і престол без нього.

Відкинуто чорновий начерк "хіба владає він ", перевага надається стрімкішій конструкції із коротких слів ("Чи то в його обладі"). Відмовляється перекладач і від початкового варіанту рядка "Що слава, сяєво і трон без нього", вважаючи за доцільне зберегти метафору "промінь слави".

Повчальні дані автографи щодо коректури мовної партії Марини. У цієї вродливиці, за висловом творця драми, "була лише одна пристрасть: честолюбство, але таке сильне й шалене, що важко собі й уявити". Марина Мнішек діє лише в одній сцені, однак основні риси її особистості – марнолюбство і розум, цинізм, рішуча вдача і незборима жадоба влади – розкриті яскраво і переконливо. Поміж рядків, ще не задовольнили перекладача, є відкинуті, либонь, із суто "формальних" міркувань, як, наприклад, ускладнено громіздкі синтаксичні побудови типу "Знай, віддаю свою я горду руку" або "московського наступникові трону". В інших випадках Зеров відмовляється від чорнових начерків у пошуках варіанту більш ємкого й точного в емоційно-смысловому плані. Так, пушкінському тексту –

Я требую, чтоб ты души своей
Мне тайные открыл теперь надежды,
Намеренья и даже опасенья;
Чтоб об руку с тобой могла я смело
Пуститься в жизнь – не с детской слепотой,
Не как раба желаний легких мужа,
Наложница безмолвная твоя,
Не как тебя достойная супруга,
Помощница московского царя –

відповідає український варіант:

Я вимагаю, щоб мені відкрив ти
Душі своєї думи потайні
І заміри і навіть небезпеки,
Щоб я – рука в руці – могла з тобою
Піти в життя не як дитя сліпе,
Не як раба забаганок химерних,
Наложниця покірлива твоя,
Але як гідна в ділі помічниця
І подруга московського царя.

Зеров відкидає рядки: "Не як невольниця химерних побажань", "Не як наложниця покірна свого мужа", "Не як твоя наложниця покірна", "Не як невольниця забаганок сліпих", "Не як наложниця покірна чоловіка". Один із відкинутих варіантів "невільниця химерних побажань" на перший погляд ідентичний оригіналові. Справді, чи не найпростіше було використати лексичний еквівалент російського "желания" – українське "бажання" або "жадання". Але перекладач обирає менш "точну" відповідність слова слову, вводячи лексему "забаганки". Словники подають такі російські аналоги: "прихоть", "каприз" і наводять приклади українського слововживання: "Пересвідчена, що найдрібніші її забаганки будуть заспокоєні", "Всі коло неї старалися угодити дрібним забаганкам пещеної дитини", "дивні панські забаганки" і т. ін.

Мабуть, тим же прагненням ліпше відтінити хист честолюбної красуні замовлений ще й такий випадок авторедактури перекладача. У відповідь на запевнення й присягання Самозванця, що більш ніколи й ні перед ким він не розкриє своїх таємниць, гордовита шляхтянка відгукується:

Клянёшься ты! И так, должна я верить –
О верю я! – но чем, нельзя ль узнать,
Клянёшься ты? не именем ли Бога,
Как набожный приимыш езуитов?

Зеров передає ці рядки спочатку так:

Та чим скажи мені: – ти присягаєшся?
Чи ж іменем господнім, як езуїтів учень щиросердний?

Та далі перекладач підсилює іронічне начало, привносячи в репліку Марини явно глумливу ноту:

Ти присягаєшся. Ім'ям господнім,
Як святобожний приймит езуїтський.

Доробок Зерова-перекладача і зокрема його інтерпретації Пушкінових творів належать де найціннішого в естетичному надбанні української літератури. Уважне вивчення перекладів Миколи Зерова є й одним із життєдайних чинників філологічної культури.

Література

1. Лавріненко Юрій. Розстріляне Відродження. – Мюнхен, 1959. – С.202.
2. Маланюк Є. Книга спостережень. – Торонто, 1966. – Т.2. – С.420.
3. Кочур Григорій. Микола Зеров // 125 років української академічної традиції. 1861-1986. – Нью-Йорк, 1993. – С.59.
4. Зеров М. У справі віршованого перекладу // Життя і Революція. – 1928. – №9. – С.135.
5. Там же. – С.140.
6. Шерех Юрій. Доповідь на 2 з'їзді МУРу // Арка. – 1947. – №2-3. – С.3.
7. Безсмертні. – Мюнхен, 1963. – С.244-245.
8. Слово. Альїмаах. – Кн.V. – 1973. – С.251.
9. Мастерство перевода. – Кн.9. – М., 1973. – С.169.
10. Інститут рукопису ЦНБ НАН України ім.В.Вернадського, ф.XXXV, арк. 354, 355.

Невідомі переклади Михайла Драй-Хмара з російської лірики

"Напиши мені, що з моїми книжками, а особливо з рукописами, – просив Михайло Драй-Хмара в останньому листі. – Бережи їх, дорога, як свій зір, бо багато з них не були в друці й якщо пропадуть, то пропадуть безслідно і назавжди".

Дружина й дочка засланого митця змогли врятувати частину цих безцінних матеріалів. Поміж них місткий зошит з чернетками деяких оригінальних віршів, автографами перекладів і окремими нотатками поета. Ця "одиниця збереження" збагатила кілька років тому фонд Відділу рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка Національної академії наук України. Як відомо, Драй-Хмара з великою симпатією ставився до Максима Богдановича і залюбки відтворював його пісні в українському слові – у зошиті десятки перекладених ним віршів Богдановича. Українського "неокласика" приваблювала вишукана лірика чеських і особливо французьких поетів. Драй-Хмара дає ряд цінних перекладів з Верлена, Маллярме, Метерлінка.

У літературній спадщині Драй-Хмари великий масив становлять перекладацькі інтерпретації творів російських авторів. На сторінках зошита, про який йдеться, чимало взірців поезії Пушкіна, Лермонтова й інших російських митців слова. Деякі з цих перекладів ніколи на друкувалися і, природно, являють неабиякий інтерес. Окрім того, автографи у зошиті вельми цікаві і повчальні для кожного, хто не байдужий до словесного мистецтва: вони зберігають красномовні ознаки натхненної й напруженої творчої праці художника над рукописом.

Поміж тих творів, що їх у цитованому листі поет просив особливо берегти, на чільному місці поруч з "Божественною комедією" Данте названо "переклад "Демона" Лермонтова (передрукований машинкою)". Лермонтовська лірика репрезентована у Драй-Хмари-перекладача чи не найвизначнішими зразками. Тут і значущі суспільно-філософські визнання і роздуми поета ("Земля і небо", "І скучно і сумно") і багатозмістовна пейзажна символіка ("Парус", "Хмари"), і пекуча громадська проблематика ("Прощай, невмивана Росіє", "До ^{xxx}" – "Доволі розпуст вибачать"), і чудові балади "Русалка", "Дари Терека". Згадані переклади відомі читачеві. Та на окремому аркуші загального зошита, про який мовилося вище, знаходимо декілька начерків українського перевтілення вірша "Із Гете". Щодо звертання Драй-Хмари-перекладача до цієї поезії читацькому загалові нічого невідомо. Проте воно безумовно варте уваги.

Доречно, мабуть, тут нагадати про один із записів у журналі Тараса Шевченка. Власник Журналу згадує про ільїнський ярмарок у Ровнах. На цьому "знаменитому торжищі" п'яні циганки хвацько виспівували перед юрбою п'яних ремонтерів "Гірські верховини". Брутальна профанація мистецтва справила важке враження на автора щоденникової нотатки, воно не втратило своєї гостроти і через багато років. З обуренням пише геніальний український Кобзар про те, як дисонувала ця "брудна пародія" з уявленням про красу і з якою гіркотою й образою сприйняли б її "великий германський поет и наш великий Лермонтов".

Лермонтовська мініатюра "З Гете" настійливо вабила українських перекладачів. Варто зауважити, що вона стала однією з перших ластівок в історії "Українського Лермонтова": "Поруч із "Хмарами" саме цей вірш започатковував перекладну українську лермонтовіану, до якої були причетні поети різних поколінь. Про газету "Киевский курьер" відомостей обмаль. Знаємо лише, що виходила вона тричі на тиждень у березні-липні 1862 р., виявляла інтерес до української культури. У часописі з'являються нариси з української етнографії, поезії російською й українською мовами, підписані іменем "Громлев" (у жодному з довідників чи словників псевдонімів нам не пощастило віднайти будь-яких даних про нього), публікація віршованої оповіді М.Стафієвського про те, як прогресивна громадськість Києва проводжала труну з тілом великого сина України "Київ, 7 мая 1861 року" (до річниці похорон Тараса Шевченка). У цей контекст вписується і невеличка добірка лермонтовських творів (два вірша та уривок з поеми "Демон"), перекладених анонімним автором і вміщених вже у другому номері часопису.

Дуже недосконалим ще художньо (обмеженість лексичних ресурсів, деформація ритмо-мелодичного ладу), цим перекладам все ж притаманна принципово нова ознака: намагання відтворити загальний смисл першотвору, його образну систему й емоційне забарвлення. Що це знаменувало якісно відмінне явище у літературі – крок від довільного переспіву до власне художнього перекладу, легко пересвідчитись, розгорнувши видану за рік до того книжечку М.Юркевича, де вміщено кілька віршів з посиланням на Лермонтова. Один із них під назвою "Думку думали з туманом" становить собою недоречну в даному разі стилізацію під українську пісню; стилізація ця абсолютно байдужа до образно-сислової сутності і віршової структури оригіналу, а завершується вона таким акордом:

Чумацькая доріженька,
Спочинь на часочок,
Бо вже гори напинають
Рожевий віночок.

Вірш "З Гете" неодноразово з'являвся в українській пресі. Тричі, докорінно змінюючи текст перекладу, друкував його Михайло Старицький: "Оповіті тьмою..." (1865), "Темна ніч вершини.." (1883), "Гори ніч укрила..." (1906). Зі своїми перекладацькими інтерпретаціями вірша виступали Микита Шаповал і Василь Мова, Володимир Сосюра і Наталя Забіла, Микола Терещенко й інші українські поети.

Перш ніж спробуємо придивитися до рукопису Драй-Хмари, доречно, мабуть, нагадати про російський текст. Він являв собою, як відомо, вільний переклад (чи, скоріше, переспів) гетевського "Wanderers Nacht lied" ("Нічної пісні мандрівника") і надто відрізняється від німецького першоджерела як у словесно-образному плані, так і в побудові. Вірш Гете з вільним римуванням і вібраціями ритму не членується на строфи. Між тим лермонтовське "перекладення" сприймається як інтонаційна єдність, обидві її паралельні частини позбавлені ритмічних коливань, плавна віршова мова організована за допомогою перехресних рим. Цілком своєрідний наспів "Нічної пісні".

Два заключних рядки в обох поезіях лексично тотожні, проте, за слухним зауваженням А.В.Федорова, вони несуть неоднакове смислове й емоційне навантаження: мотив відпочинку у російському вірші більш метафоризований і означає щось більше, ніж відпочинок мандрівця.

Звернімося тепер до зошита Драй-Хмари. Зауважимо: три перекладацькі версії вірша позначені однією датою (2. IX. 1929), ще один варіант датований 26 квітня 1935 р., тобто через великий проміжок часу (понад п'ять років) перекладач повертається до вірша, бажаючи надати йому досконалішої редакції.

Перший катрен, напевне, склався у Драй-Хмари одразу – в автографі він не має різночитань:

Сонні верховини
Ніч оповила
На німі долини
Впала свіжа мла...

Перекладач зберігає наспівність лермонтовського тексту. Дорікнути йому можна було б хіба що у порушенні симетричної конструкції: Горные вершины – Тихие долины, Сонні верховини – на нічні долини. А втім і мелодійний рисунок катрена, і його емоційно-смислове наповнення у вирішальних рисах відтворене українським поетом вірно.

Друга частина поезії викликала у перекладача, як виявляється, значно більше творчого напруження. Автограф засвідчує і роздуми, і сумніви, і настійливі пошуки гідного відповідника.

Маємо декілька різновидів катрена, лише один – 2-й рядок – позбавлений змін: "Не тремтять листи".

Найбільшої правки зазнає один із ранніх начерків. Змінюється початковий рядок: "Не курить над (за) ярмом". Відхиляючи цей варіант, перекладач, мабуть, вважав за доцільне зберегти образ дороги, відсутній у німецькому першоджерелі, але вельми важливий у художній системі російського поета.

Розмірено-сумовитий плин тристопних хорей у російському тексті ніде не порушують переноси або синтаксичні розриви. Тимчасом в українському таке порушення одного разу виникає: "Спокій. Незабаром...", "Тиша. Незабаром. ..", "Стій-но..." Та перекладач відмовляється від будь-якої інтонаційно-синтаксичної перебудови речення, турбуючись, напевне, про плавність мовного струменя, роздумливо-тужливого і неквапного. В останньому за часом варіанті (1935) уникає розчленування рядка:

Почекай-но трохи.

Так заснеш і ти.

Котрому із згаданих варіантів віддавав перевагу автор перекладу, нам невідомо. Можливо, він ладен був подовжити пошуки іншого рішення. А втім, значення автографу Драй-Хмари незаперечне.

Маємо ще одну сторінку української поетичної лермонтовіани, переконливий прояв сталого інтересу Драй-Хмари до творця "Демона". Ще один вияв безмежної любові і довіри українського художника до рідного слова. Насамкінець, ще одне свідчення виняткової вимогливості перекладача до себе, високого чуття його відповідальності перед вітчизняною культурою, яка чекає від митця повновартісних естетичних здобутків.

Драй-Хмара-перекладач цікавиться також О.Блоком, С.Єсеніним. Та цим не обмежується коло відтворених ним в українському слові зразків російської поезії. Воно поповнюється циклом віршів, що зажили популярності як романси. Покладені на музику Антоном Аренським, вони увійшли у репертуар талановитих виконавців і проторували шлях до серця численних шанувальників вокальної лірики.

Можливо, не всі ці тексти рівновартісні як явища словесного мистецтва, часто тут дається взнаки притаманний романсу присмак мелодраматизму або занадтої розчуленості. Але переважна більшість їх приваблює непідробленою щирістю і сердечністю. У ті роки, коли людину намагались знеособити, перетворити на "гвинтик", позбавивши здатності й потреби сприймати світ у всій його багатозначності й багатомірності, художня література, зокрема поезія, закликає була передусім уславлювати й коментувати офіційні директиви, настанови й гасла. Звичайно, й тоді справжні художники прагнули втілити непроминальні цінності добра і людяності, правдиво відтворювати внутрішнє життя сучасника, властиве йому сприйняття невичерпної краси природи і нестримного плину часу, його уявлення, про сенс буття і глибинні сподівання, його відданість ідеї і віру у несахибність проголошеного дороговказу, його драматичні сумніви: як можна виправдати нелюдяну жорстокість в ім'я соціальної справедливості?

Але переважали бездумна галаслива риторика і фальш, примітивна описовість і безнадійна сірятина.

Нема сумніву, "плужани" робили корисну справу, пропагуючи книгу і заохочуючи молодь до літературних вправ, але вправи ці – навіть свіжі і вдалі – до сфери мистецтва найчастіше не належали. Талант і культура не вважалися тут першорядними чинниками художньої творчості. Не дивно, коли у щоденникових нотатках Драй-Хмари з'являлись записи про те, що у розмовах із Зеровим вони "інколи дозволяли собі кпини з пролетарської поезії як незграбної та кострубатой" або визнання на кшталт "коди я пробував писати революційні вірші, Зеров писав на них злісні пародії".

В умовах, коли аж ніяк не заохочувався будь-який вихід за межі окресленого ряду санкціонованих тем і мотивів, особливого значення набувають живе схвилювання й хвилююче слово, звернуте до людини, зігріте справжніми людськими емоціями. Чи не це наприкінці 60-х років, коли преса, суспільна атмосфера були перенасичені індустріально-будівничою проблематикою, стало підґрунтям до, здавалося б, цілком несвоечасного інтересу до старовинного романсу?

Отже, у грудні 1928 – січні 1929 р. Драй-Хмара перекладає українською мовою декілька російських віршів, що дістали поширення передусім в якості вокальної лірики. Серед їх творців й уславлені майстри інтимної й пейзажної поезії (О.Фет, А.Майков, В.Сологуб), і відомі автори, що сполучали у своїй творчості громадську й інтимну тематику (О.Плещарєв), і літератори, до котрих визнання прийшло головним чином завдяки музичній інтерпретації їх віршів (А.Голєніщєв-Кутузов), і діячі, що виявили свою яскраву різнобічну літературну обдарованість (як, наприклад, І.Щєпкіна-Купєрник на теренах прози, драматургії, поезії, а особливо художнього перекладу), і нарешті маловідомі поети, яких нерідко гудили у літературному середовищі (Д.Ратгауз). Але всі твори, про які мовиться тут, позначені задушевністю і високою музичністю.

Доречно зауважити, що романси, до котрих звертається Драй-Хмара, ніколи раніше не звучали по-українському. Із семи текстів, записаних у зошиті перекладача, лише два з'явилися друком, але не привернули уваги літературознавців. П'ять романсів, невідомих читачеві, також мають безумовне естетичне значення. Отже викладемо тут деякі спостереження і міркування стосовно російських романсів, перекладених Михайлом Драй-Хмарою.

Загальне враження: перекладач віддає поетичну атмосферу оригіналу, зберігає багатий спектр почуттів і настроїв, їх найтонші відтінки й переливи: журбу, ніжність, безнадію, сподівання, радість. Прагнення до адекватного відтворення повного спектру емоцій невіддільне від турботи про мелодику віршової мови – ясна річ, у поезіях, що побутують у вокальному просторі, цей чинник набуває виняткового значення. Строфа Володимира Сологуба:

Я о любви моей тебе не говорил,
Но звезды в небесах так радостно горели
И хоры стройные такие песни пели,
Что я я о любви моей не говорил –
на перший погляд ніби сфотографована у перекладі:
Я про любов мою тобі не говорив,
Та зорі в небесах так переливно грали
І зграйні хори їх таких пісень співали,
Що я ... я про любов мою не говорив.

Але ретельно віддаючи майже слово в слово усі елементи російського тексту, Драй-Хмара пропонує слухачеві (і читачеві) не кальку, а твір, що звучить розкуто, природно, поетично по-українському. Схвилювано і щиро строфа передає душевне піднесення і велике, всеохоплююче почуття, знаходить відгомін у всьому навкіл, цілий всесвіт пройнятий щасливим співпереживанням. Українську версію вірша збагачує дивовижна у зображальному й евфонічному плані деталь про зорі, що "переливно грали". Тужливим мотивом започатковується поезія О.Фєта "Осінь". Сумне завмирання у природі і печальна

осінь людського віку. Але й у холодні, сірі дні душа часом здатна воскреснути у могутньому, як замолоду, сплеску почуттів. Переможно звучить заключний акорд: надвечір'ї раптом душу знов осяває торжествуючий спалах любові. Строфі російського тексту:

Молчит стыдливая печаль
Лишь вызывающее слышно
И, замирающей так пышно,
ей ничего уже не жаль –

відповідав українська:

Мовчить, соромлячись, печаль,
Визивне лиш сміється грішно,
І тій, що завмирає пишно
Вже нічогісінько не жаль.

Як бачимо, перекладач, змінюючи де-не-де граматичні форми ("стыдливая", "соромлячись") і окремі словосполучення ("визивне лиш сміється грішно"), адекватно віддає зміст і настрій першотвору. В автографі цікава заміна в останньому рядку, котрий спершу виглядав так: "Уже нічого їм не жаль". Відхиляється зворот із (займенником "їм", семантично дещо невизначеним кому? печалі і тій, що пишно завмирає?), натомість перекладач знаходить виразне українське підсилювальне "нічогісінько".

Споріднений за настроєм граціозний образок Т.Л.Щепкіної-Куперник "Щастя" віддзеркалює душевні порухи закоханої.

Початок ліричної мікроновели овіяний нібито наївною простодушністю. Осяяна сонцем алея, тіньові плями на золотавому піску доріжки. Затамувавши подих, у напруженому і непевному очікуванні юнка перебирає ніжні пелюстки, шукаючи у запашних гронах бузку жадане "щастя". За свідченням музикознавця, у цьому романсі Аренського "домінують яскраві, сонячні тони" і нестримний вибух почуття у завершальному акорді гарно відтворені перекладачем.

В українському тексті є несуттєві зміни подробиць: бузкова віть першотвору білосніжна, а в українській версії рожево-синя. Замість російського означення "дивно ароматна" (бузкова гілка) перекладач використав більш конкретизоване порівняння: бузок у нього "пахучий, тьмяний, як уста дитини"). Як засвідчує автограф, перекладач відмовився від первісного означення "рясний"; напевно, український поет вважав за доцільне зберегти саме прикмету, закріплену в оригіналі, – запах.

Героїня російського тексту "привычною игрою занята", палко мріє про зустріч; надія, непевність, гіркі сумніви крають їй серце: "сирень дрожит в пылающей руке". Тим часом у ліричному сонеті української версії вірша нюансується думка про втрачене, про щастя, що втекло": невже ж і не найду? А чи давно..."

Та це не вносить дисонуючих нот у поетичну мініатюру. Невимушено линуть п'ятистопові ямби. Вдало відтворено інтонаційне вібрування в останніх рядках, що так природно акцентує сплеск радості після томливого і невизначеного чекання:

І враз... бузок одкинуто недбало:
Чийсь крок...ти тут...О, щастя! Ось воно!

Замрійливою ніжністю повні рядки Д.Ратгауза, що свого часу набули значної популярності (головним чином, може, саме завдячуючи музиці Аренського).

Слідом за автором російського тексту Драй-Хмара зберігає анафоричне повторення на початку першого і другого і наприкінці заключного куплету "О, не світи, огню!". Звична для перекладача турбота про мелодику твору. "М'якістю" позначено його початковий рядок: жодного "твердого" Р, асонансове поєднання наголошених і ненаголошених звуків, підсилене передзвоном у суміжних словах, що увінчують рядок пахучій – ночі; весь рядок набуває підвищеної яскравості на фоні наступних алітерованих Б ("з тобою бути"):

О, не світи, вогню! В імлі пахучій ночі
З тобою бути вдвох так радісно мені.

Звукова виразність російського тексту обумовлена іншими засобами:
Не зажиГай оГня! Во МГЛе душисТой Ночи
ОТрадно мне с Тобой сидеть наедине...

Варто уваги, що і в російському, і в українському тексті різні, але семантично споріднені слова евфонічно поєднані: отрадно – радісно, і саме ці лексеми є тут носіями емоційно-сислової домінанти.

Автограф засвідчує типову для Драй-Хмари вимогливість і творчу наполегливість. Шліфуючи текст, поет відхиляє варіант "з тобою вдвійці быть" (можливо, почувши тут дещо какофонічне). У другому куплеті –

Не зажигай огня! Со светом к нам нахлынет
Знакомая тоска бесцельной суеты –

перекладач настійливо шукає відповідника: "бо з світлом знов наринне Знайома суета, і туга, і одчай", "І туга й суета, нудний для серця край". Нарешті прикметник "знайома" поступається місцем експресивнішому "огидна". Слід визнати, що це "підсилення" не компенсує суттєвої втрати: втрачена згадка про "безцільність" суети, натомість з'явилося абстраговане "наш рай". А ось в іншому місці ("Взгляни, как звезды нам, небес далеких очи, Привет свой теплый шлют, мерцаая в тишине") перекладачеві пощастило уникнути незугарної громіздкої конструкції оригіналу і дати синтаксично ясну і таку бездоганну у зоровому відношенні паралель:

Поглянь, як мерехтять небес далеких очі,
Привіт свій теплий шлють вони з височини.

Олівцем автор перекладу корегує другий рядок (найвірогідніше, турбуючись про його евфонічний лад): "то теплий шлють привіт..."

На відміну від згаданих вище різноманітних взірців ліричної сповіді, "Менестрель" А.Майкова тяжить до баладного різновиду лірики з притаманними їй рисами епічно розповідної манери. Драй-Хмара не порушує стильової своєрідності оригіналу з напруженою сюжетною дією і розміреним плином чотиристовпних амфібрахіїв, тактовно передає драматизм колізії, атмосферу певної загадковості, передчуття катастрофи, трагічність розв'язки підкреслює рефрен, настійливо повторюваний через кожні два рядки: "Замовкните, прокляті струни!"

Дорікнути перекладачеві можна хіба що в недостатній увазі до декотрих подробиць сюжетного руху, тоді як у баладній системі недомовленостей і натяків чи не кожний лексичний мікроелемент відіграє істотну роль. Справді, коли у двовірші

Що значить, що кесар з од'їздом спішить,
Чий хрест у фамільному склепі стоїть?

випав лише один прикметник :

Что кесаря значит внезапный отъезд,
Чей в склепе фамильном стоит НОВЫЙ крест?
прозорий і винятково важливий тут інакомовний вираз втрачає свій багатозначний сенс: у королівському склепі з'явився новий хрест – не важко здогадатись, що йдеться про скарану дочку можновладця. Розлютований король стратив співця

І лютню спалив, але ввіч і у сні
Його переслідують звуки страшні.
Але що це за звуки? Російський текст дає недвозначну відповідь:
И лютню он сжег – но не греза, не сон,
Везде его ЛЮТНИ преследует звон.

З-поміж розглядуваного циклу, зосередженого переважно на сфері інтимних почуттів і переживань, вирізняється один романс А.Голенищева-Кутузова. Самотньо-мовчазний орел і криклива пташня, що злобним роєм в'ється навколо. З печаллю дивиться гордий плеканець гір на цю дріб'язкову метушню, щоб полинати геть далеко від жалюгідної буденщини й марноти. В українській версії окремі акценти дещо "приземляють" піднесений лад оповіді: орел тут "сидить", а не "стоїть" на камені і дивиться на нищий світ "проснувшись" (варіант автографа "прокинувшись"), тоді як у першотворі він озирає навколишнє "очнувшись" (від тяжкої задуми).

Але перекладач віднаходить стилістичні засоби, щоб зберегти урочисте забарвлення оригіналу, залучаючи такі лексеми, як дольна персть, край світаний. Коли в одному місці українського тексту втрачається та чи та істотна деталь оригіналу, перекладач шукає можливості відтворити потрібний штрих в іншому місці. Орел російського тексту – "странник одинокий" постає перед нами "в раздумье гордом и немом". З української версії дізнаємось, що величний птах "у раздумі" вдивляється у простір "в німій і гордій самотині".

Вірш побудовано за перехресною системою римування, але в останньому катрені використано кільцеву схему, завдяки чому строфа виокремлюється, набуваючи підсумкового смислу. Український варіант не порушує зміни у стикуванні рим:

Чужий цій суєті земній
і дольній персті непідвладний,
він полинув у світ незрадний
і зник в безодні голубій.

Досвід Драй-Хмари-перекладача становить вагомий набуток української культури Він заслуговує творчого засвоєння й подальшого уважного вивчення.

Дві українські інтерпретації комедії Л.М.Толстого “Перший винокур”

Українська література і український театр завжди зацікавлено ставилися до драматургії Льва Толстого.

Перші спроби зробити його п'єси надбанням української сцени належать до 80-х років минулого сторіччя. Відомо, якого суспільного розголосу набула драма “Влада темряви”, що, з'явившись у дні, коли в офіційній та офіціозній пресі гучно відзначалося 25-річчя так званого “звільнення” селян, переконливо

спростовувала ідилічні легенди про благополуччя російського пореформеного села, тверезо й безстрашно показувала жахливі соціальні умови, котрі породжували “владу темряви” у селянському житті. Знаменно, що невдовзі після того, як народна трагедія Льва Толстого, викликавши пароксизм люті й зненависті у реакційних громадських колах, в урядових та церковних інституціях, була заборонена у царській Росії, текст п'єси перекладає українською мовою відомий бібліограф, фольклорист, критик М.Ф.Комаров. Але його переклад не з'явився друком, – на перешкоді стали консервативні елементи з редакції львівського журналу “Зоря”. У 1890 році Михайло Павлик друкує свій переклад драми у часописі “Народ”, заснованому й редагованому ним разом з Іваном Франком. З 1900 року драма входить до репертуару народного українського театру в Галичині – у власному перекладі її ставить визначний театральний діяч Йосип Стадник.

На східній Україні протягом тривалого часу численні перекладачі п'єси намагаються пробитись крізь тіснини царської цензури. Дехто з них (наприклад, Л.Д.Левітон, Л.Я.Можаровський та інші) діставав попередній дозвіл автора на переклад, але жодному із цих перекладів до революції 1905 року не пощастило подолати цензурний бар'єр. Є відомості, що “Владу темряви” мріяв поставити на українській сцені М.Л.Кропивницький. Подекуди драму Л.М.Толстого виставляли на Наддніпрянській Україні в оригіналі. Це викликало часом значний резонанс, як, наприклад, у Полтаві в річницю “відлучення” Льва Толстого від церкви, коли, за свідченням ленінської “Искры”, вистава перетворилася на політичну демонстрацію.

У фонді Державної театральної бібліотеки ім. А.В.Луначарського є надзвичайно цінна колекція драматичних творів, що колись осіли в надрах царської цензури. У цьому зібранні є декілька українських версій “Влади темряви” – рукописні примірники перекладів Л.Д.Левітон, А.М.Чарова-Сабініна (Ананенка), О.Л.Суходольського з цензурними позначками про заборону, а також дозволені цензурою 1906 року новий варіант перекладу О.Л.Суходольського та переклад О.І.Десятинникова-Васильєва (Василенка), два друковані видання перекладів драми О.Л.Суходольського та М.Левицького, датовані 1907 роком. У власному перекладі з істотними відхиленнями від оригіналу О.Л.Суходольський виставив п'єсу Толстого перед харківськими глядачами. В Радянській Україні драма “Влада темряви” виходила у перекладі Діодора Бобира.

Перекладали українською мовою й комедію “Плоди просвіти” – на початку 900-х років Йосип Стадник, у радянський час Юрій Мокрієв. Драма “Живий труп” уперше з'явилась друком і була виставлена на сцені (у Московському художньому театрі) у вересні 1911 року. Восени того ж року до цензури було представлено український переклад твору [1]. Ще один український переклад цієї драми з'явився на Західній Україні [2]. Цікава українська інтерпретація п'єси належить перу відомого радянського перекладача Бориса Тена.

Відтворювались українською мовою і порівняно маловідомі п'єси Толстого. Так, у рукописах дійшли до нас два переклади останньої п'єси Льва Толстого “От ней все качества” (вона призначалася для аматорської сцени). Один примірник перекладу, виконаного видатним діячем українського театру

Миколою Садовським (“Від неї всі скверни”), є у зібранні Державного музею театральнo-музичного і кіномистецтва УРСР, другий – у фонді Театральної бібліотеки, у цьому ж фонді зберігається і переклад Валентина Балясного (А.Воеводського) “Вона всьому призводниця”.

Набутий досвід освоєння драматургії Льва Толстого українською літературою та українським театром багатий і повчальний. Він заслуговує на різнобічне й ґрунтовне вивчення – і як вражаючий вияв любові й високої поваги до творчості великого російського митця, і як змістовна сторінка в історії художнього перекладу в Україні, еволюції уявлень про переклад, перекладацьких пошуків, знахідок і втрат.

Розповімо про один з епізодів цієї історії, звернувшись до малопрístupних, забутих або й зовсім невідомих джерел.

У науковій літературі п’єси Толстого для народного театру часто розглядаються надто однобічно. Тим часом немає підстав оцінювати їх лише в світлі релігійно-етичних тверджень письменника. Щоправда, у цих п’єсах і народних оповіданнях його дидактично-релігійні погляди виявлені оголеніше й відвертіше, ніж у його епічних та драматургічних шедеврах. Але й тут відбилися не самі лише слабкі сторони світогляду митця. Мають слушність автори тих праць, у яких ідеться про своєрідне відображення в “малих” драматичних формах Толстого найгостріших соціальних суперечностей, простежуються наявні в них фольклорні традиції, уважно вивчається їх мовне багатство.

На думку К.М.Ломунова [3], п’єса “Перший винокур” є драматизацією оповідання “Як чортеня окрайчик викупляло” (оповідання і його переробка створені письменником у лютому 1886 року). У ній виразніше, ніж в оповіданні, звучить тема селянських нестатків. Із слів сусіда, що просить позичити “восьминку житечка”, постає сумна картина народних бідувань на селі. У п’єсі підсилено критику експлуататорської верхівки суспільства, її непривабливим моральним якостям протиставлено душевну ясність трудівника. Епізод зустрічі чортеняти з “старшим” (“набольшим”) чортом набуває у п’єсі самостійного розвитку, наповнюється гострим соціальним звучанням. У сцені зображення пекла влучно пародіюється казенно-бюрократична система. Писарський звіт про успішну діяльність боярського, купецького, попівського та інших бісів, молодецькі рапорти “франтуватого” й “приказного” чортеняти, скарги “мужицького чортеняти”, філіппіки “старшого чорта”, який звинувачує останнього в пасивності, дають яскраве уявлення про корисливість, продажність і підлоту пануючих класів. Автор комедії варіює тут мотив, що здавна склався у російській народній сатиричній повісті, яка залюбки відправляла у пекло царів, бояр, панів, суддів, попів. Сцена з сільськими судьями, здатними за лестоці та підкуп догоджати багатому й кривдити бідного, вносить ще одну значущу ноту у викривальне звучання п’єси. Має слушність К.М.Ломунов, висловлюючи думку, що в “Першому винокурі” Толстой виявляє таку саму високу майстерність у відтворенні селянської мови, як і в драмі “Влада темряви”.

Комедія “Перший винокур” позначена лаконізмом. Шість дій, по три невеликі сцени у кожній, відзначаються високою конденсацією та відбором необхідних подробиць. Релігійно-моралізаторська тенденція вступає тут у кричущу протиріччя з художньою логікою та реалістичною силою зображення дійсності: з одного боку, сувора правда про народну долю, про паразитуючі

класи і суспільні елементи, з другого – дивна і по суті реакційна проповідь патріархальної тихості звичаїв і матеріального убозтва як передумови моральної чистоти і єдино надійної запоруки від збудження в селянах “вовчої” та “свинячої” крові. Комедія “Перший винокур” сильна своїми критичними мотивами, відтворенням типових обставин народного буття, проникненням у народну психіку, в сам дух і лад народної, селянської мови.

Є дві українські інтерпретації комедії Льва Толстого. Одна з них свого часу була надрукована [4], друга – у рукописному варіанті – зберігається у зібранні Театральної бібліотеки [5].

Тривалий час, як відомо, в українському (та й не лише в українському) перекладі мала поширення тенденція до варіювання, переспіву першоджерела. Дається взнаки ця тенденція і в історії перекладання драматичної спадщини Льва Толстого в Україні, що особливо відчутно, зокрема, у “Владі темряви” О.Л.Суходольського (до речі, перекладач надав п’єсі чудернацьку назву: “Воля темряви”). Природно, що в перекладах відбивається і суспільна позиція, і естетичні уподобання, і, ясна річ, міра обдарованості, рівень художньої майстерності інтерпретаторів. Не завжди, звичайно, ідейно-естетичні засади літератора безпосередньо виявляються в перекладі чи переробці першотвору. Часто цей зв’язок дістає опосередкований вияв або набуває складних, подекуди суперечливих форм. Та у випадку з “фантастичною картиною” Л.Лопатинського маємо наочний взірець прямої обумовленості твору суспільними переконаннями та художніми симпатіями й антипатіями інтерпретатора.

Незрозуміло, чому Л.Лопатинський твердить, ніби його “фантастична картина” написана на підставі казки Льва Толстого. Немає сумніву, що “Перший горальник” заснований на тексті комедії “Первый винокур, или как чертенок краюшку заслужил”. “Фантастична картина” Лопатинського – це вільний переклад п’єси “Перший винокур”, що часом дуже наближається до першоджерела, а часом істотно відходить від нього. В даному разі відхилення від оригіналу, сюжетні зміни і додатки, випадки ідейної переакцентовки мають принципове значення.

Насамперед впадає в очі багатослів’я Лопатинського. Так, наприклад, перша дія у Толстого займає трохи більше однієї сторінки друкованого тексту, а в Лопатинського – внаслідок непотрібної деталізації і зайвих додаткових епізодів – цілих шість сторінок. Лопатинському здалося замало одного крайчика хліба, що його викрадає чортеня. Селянка (Явдоха) приносить чоловікові (Івану) в поле страву. “Куций” водить жінку поміж дерев і кущів, виливає їжу з горщика і т. ін. Богобоязливе подружжя покірливо сприймає і цю прикрість. Взаємини між Іваном та Явдохою пасторально ніжні. “Ой, який ти добрий, мій Іванчику! – розчулено мовить вона. – Інший у таким голоді був би мене за косу та в шию за те, що не пильнувала страви, а ти ще потішаєш мене”. Явдоха намагається поцілувати чоловікові руку, Іван не дозволяє, пригортає її до себе і в свою чергу проголошує зворушливий монолог: “А прецінь ти навіть не згадала про той окравок хліба, що я загубив. На те і побираються чоловік і жінка, аби собі помагали у біді, та й порадую давали, а не ворогували на себе” (с.7-8).

Певна річ, що подібні розширення тексту та свавільні сюжетні варіації аж ніяк не узгоджуються з ідейно-естетичною сутністю першоджерела. Крайчик хліба в оригіналі п’єси – найвиразніша прикмета селянських нестатків і

символізоване втілення хибної толстовської ідеї про максимальне обмеження матеріальних потреб людини як про запоруку простоти і справедливості суспільних відносин. У переробці Лопатинського приглушується і, врешті-решт, вихолощується та соціально значуща проблематика п'єси Толстого, в якій так переконливо відбилися сильні сторони світогляду і творчості митця, зумовлені горами народної ненависті, злоби. Уїдлива сатира Толстого на деякі особливості буржуазно-поміщицького громадсько-політичного ладу знекровлюється.

Якщо на початку п'єси Лопатинський посилено сентименталізує зображення, то в картині пекла дія насичується “застрашливим”, натуралістично деталізованим антуражем: “Чорна печера, освічена різними огнями. На чорнім підвищенню і чорнім престолі сидить Люципер у блискучім, різнобарвнім одягу, сується та викручується на сидженню... пекельні чорти з гарячими вилами стоять на сторожі. З долівки та з боків бухають тумани пари” і т. ін., грішники варяться у 777 тисячах пекельних казанів, у Люципера в руці “громова нагайка”, за кожним ударом її “розходиться великий гук, коли можливо, то і іскри” (с. 18).

Тим часом у Толстого в зображенні пекла домінує зовсім інший мотив: “На главном месте сидит старшой чорт. Писарь чортов сидит внизу, за столом с письменными принадлежностями. Стражи стоят по сторонам” (с.7) [6] т. ін. У комедії Толстого початкова ремарка, що відкриває другу дію, вводить у твір пародійний елемент: уподібнення пекельних порядків чиновницьким звичаям, властивим будь-якій ланці державної машини; далі, в сцені пекла, цей мотив у Толстого сатирично поглиблюється і конкретизується у донесеннях чортенят, у доповіді писаря, насиченій статистичними викладками про станове збільшення “контингенту” грішників. Таким чином, Лопатинський витравляє з твору елемент політичної пародії, переключаючи соціальну сатиру у сферу абстрагованого моралізування: чорти у Толстого “опікають” бояр, купців, судових чиновників, ченців, без особливих зусиль зводячи їх зі шляху праведного, а в п'єсі Лопатинського чорти уособлюють персоніфіковані уявлення про загальнолюдські пороки – зажерливість, жадобу тощо.

Зникла у Лопатинського також тема старих суддів – носіїв патріархального правопорядку на селі, яких так легко спокусити й підкупити грошовитим злочинцем. Внаслідок усіх трансформацій ідейний зміст п'єси зведено лише до морального засудження “зеленого змія”.

У Лопатинського з'являються нові персонажі та ситуації: в останній дії старець жалібно просить шматочок хліба (“чи не припаде мені лишній кусочок хлібонька нашого насущного, бог вам винагородить сторицею на дітоньках ваших”), та новоявлений багатій наказує прогнати його. У тій самій шостій дії “фантастичної картини” очманілий від достатків та горілки хазяїн сп'яну починає упадати коло служниці.

Якщо у першій дії п'єси сцена з сентиментальним воркотінням подружжя аж надто пересолоджена, то в останній дії у Лопатинського всіляко випинається теза про порочне переродження особи під згубним впливом гемонського питва. Свою дружину Іван тепер зневажає. В одній із сцен і вона багатослівно резонерствує: “Не знаю, що в нас діється. Всі ми позмінялися. З бідних стали ми багачами, та з багатством і щастя з-поміж нас утекло. Мій чоловік, давніше такий добрий, сердечний – нині згордів, став захланним, лиш про гроші та майно дбає. (З жалем). А чи ж я не іншою стала?! по собі бачу, що я не така, що давніше...” (с.22).

Естетичний несмак автора переробки, відсутність чуття художньої міри особливо виявляється в заключному акорді, яким Лопатинський завершує у своїй “фантастичній картині” висловлювання Івана: “Ага, ти прийшов? (Хоче встати, але паде на край лавки так, що вона встає горі на двох ніжках; Іван підноситься і говорить до лавки... обнімає, цілує... падає з лавкою на землю” (с.30-31).

Так видозмінилася, зблякла комедія Л.М.Толстого “Перший винокур” у переробці Лопатинського, хоч деякі епізоди перекладач відтворює вдало, а мовні партії в окремих сценах звучать у нього природно й невимушено (можна послатися, наприклад, на мальовничу поліфонічність у зображенні пиятики в розбагатілого Івана, тут – повна палітра семантико-емоційних барв і відтінків у заздоровничах, репліках, вигуках – то благодушних, то жартівливих, то лайливих, що змінюються відповідно до переходу від ситої взаємної прихильності до нестримної розлюченості).

Докорінна деформація першотвору під пером Лопатинського не випадкова. Лев Лопатинський (1868–1914) – західноукраїнський актор, драматург, якийсь час керівник українського театру у Львові, згодом редактор газет “Буковина”, “Руслан”, пізніше адвокат у Самборі й Чорткові. Драми й комедії Лопатинського І.Я.Франко вважав “поганими”. Репертуарна політика Лопатинського періоду його директорування у галицькому театрі протидіяла розвиткові народного мистецтва [7], як публіцист він дотримувався переважно буржуазно-ліберальних, а подекуди (наприклад, під час редагування “Руслана”) досить консервативних поглядів.

Звернімося до другої української версії комедії Л.М.Толстого “Перший винокур”.

Де в чому “фантастична казка” К.І.Ванченка-Писанецького “Чортячий напиток” нагадує “фантастичну картину” Л.Лопатинського. В обох п’єсах дія “земних” картин переноситься на Україну. Про це свідчить у Лопатинського і вступна ремарка (“Праворуч (від актора) ліс, ліворуч кущі калини, в глибині левада”); і початкова репліка Івана (ще за сценою): “Гей, волики, гей, соб, соб!”; і локальне порівняння у висловлюванні сусіди-селянина про щедрий урожай, зібраний Іваном, у діалозі з наймитом: “А чи ж твій зможе переїсти стільки стіжків? Наклав їх, як гір в Карпатах” (с.21). Елементи української національно-етнографічної деталізації зустрічаються й у Ванченка. Ось як позначає він місце дії у першій яві: “Прилісок, далі забране поле. Криниця-копанка, за нею куш ольшини” (арк. 4). У мові наймита є специфічні українізми.

В п’єсі Толстого Потап грає на балалайці, у “фантастичній казці” – на скрипці. У ремарці до останньої дії в оригінальному тексті позначено: “Грають танкову й танцюють”, згадуються “хороводи”, у Ванченковім варіанті – відповідно: “Сопілка і бубен заграли, танцюють” (арк. 21).

Слідом за Лопатинським і Ванченко робить додатки до тексту оригіналу. Проте вони істотно відрізняються від текстових доповнень Лопатинського. Справа не лише в тому, що їх значно менше, аніж у “фантастичній картині” Лопатинського. Суть у якісній відмінності. Додаткові мотиви, додаткові персонажі у п’єсі Лопатинського викликають принципове зміщення ідейно-сміслових акцентів першоджерела; сентиментально-натуралістичні тенденції дисонують із реалістичними засадами, що визначають стиль оригіналу. У п’єсі

Ванченка немає додаткових дійових осіб, немає привнесених сюжетних мотивів. Поширюючи часто-густо ті чи інші репліки персонажів, він переважно орієнтується на стиль першоджерела.

Щоправда, і Ванченків варіант “Першого винокура” не позбавлений окремих смислових втрат. Так, у “Чортячому напитку” немає епізоду, в якому “старий чорт” приймає повідомлення від “чортенят”, а “писар чортів” підбиває підсумки. Ванченко не відчув такого важливого у “Першому винокурі” пародійного мотиву (іронічна оповідь про пекло, глузування над чиновницькою ієрархією та звичайним ритуалом казенної установи, комічний ефект від перенесення повсякденної бюрократичної процедури у потойбічні сфери і, нарешті – що найголовніше! – сатиричне викриття правлячих верств реального, “земного” суспільства).

Але важливо, що у “фантастичній казці” не замовчується, як у Лопатинського, сама думка про численних “підшефних” пекла з панівних станів, – згадуються тут і пани, і крамарі (чомусь із цього ряду випали попи й ченці). Ясна річ, “сумарний” сатиричний потенціал епізоду послаблено, лише діалог “старшого чорта” з “чортиком мужичої справи” – тотожний оригіналові – виграє всіма барвами народного гумору, таврує моральну ницість, скнарість “хазяїв життя”.

Інколи у тексті Ванченка блякнуть окремі деталі, проте загальний смисл і загальний критичний пафос твору Толстого відтворено вірно. Збережено у “фантастичній казці” і тему про стражів мирського порядку і правосуддя у сільській громаді, які вершать неправий суд на угоду багатіям.

“Фантастична казка” складається з чотирьох дій, кожна з них має назву: “Добрий мужик і хитре чортеня”, “Урожай”, “Перша гуральня”, “Влада сатани”. Ємкість, семантико-емоційна виразність мови в п'єсі Толстого дивовижна. Митець, як відомо, не шкодував своєї праці, відточуючи кожную репліку, домагаючись неповторної виразності, афористичної влучності, вагомості слова. Відтворити мовну самобутність комедії – найскладніше завдання перекладача. Ми згадували вже, що подекуди у Ванченка послаблюється образна сила оригіналу – найчастіше, коли перекладач натрапляє на незвичні форми народного слововживання. Та в більшості випадків Ванченко передає в українському слові зміст і народний колорит оригіналу.

Перекладач уникає калькування. Мова персонажів звучить у нього природно, хоч перекладачеві часто-густо не вдається зберегти словесну конденсованість першоджерела.

Іноді у перекладі з'являються необов'язкові текстуальні доповнення, перекладач ладен часом деталізувати та коментувати оригінал.

Так, у п'єсі Л.М.Толстого діалог між господарем, який згодився позичити сусідові (котрий “вже рішив усе своє доценту”) “мірку житечка”, та наймитом стриманий:

Работник (*в сторону*). Все не бросает старую повадку – дает. Не во всем меня слушает. Ну, дай срок, – перестанешь скоро давать.

Мужик. Отчего же доброму человеку не дать?

Работник. Дать-то – дашь, да назад не возьмешь. Долги давать – под гору кидать, а собирать – на гору втягивать. Так-то старики говорят (с. 12–13).

У “фантастичній казці” словесна економія оригіналу порушується. Ванченко вважає за потрібне розтлумачити читачеві (глядачеві) ледь не кожне слово першотвору:

Потап (*на бік*). Що ти з ним поробиш? Не кида старої звички – всім роздає, хто попросить... Ще далеко не весь у моїй владі. Але почекай трохи – змінишся, приборкаю я тебе, будеш цілком мій, де й доброта подінеться... (*До нього*). Роздавайте, роздавайте отак марно своє добро, тільки опісля щоб не жалкували.

Митрофан (*насіпав у мірку жита, підійшов, сіда*) Задля чого доброму чоловікові не дати в позику, не допомогти при скруті?

Потап. Допомагайте, допомагайте. Роздавайте направо, наліво, але назад чи одберете? У позику давати – з гори шпурляти, а назад одібрати – на гору витягати, каже так розумний поговор.

Часто у перекладі вперто акцентується певна теза оригіналу, набуваючи додаткового, порівняно з ним, емоційно-сислового звучання. Так, Ванченко варіює, підсилюючи повторенням, мотив принадливості сп'яніння.

Работник. Да питье сделаю. Такое питье, что если сил нет, силы прибавится, если есть хочется, сыт сделаешься. Если сон не берет, заснешь сейчас; если скучно, весело станет. Если заробел, смелости дает. Вот какое питье сделаю! (с. 13).

Потап. Питво таке вчиню. Та таке питво те буде корисне і цілюще, немов ліки. Сили забракне – надасть сили, їсти захочеш – ситим будеш, у безсонні – заснеш, сум обгорне – повеселієш, одваги мало – додасть одваги. Одне слово: старі молодішають, молоді веселішають, хворі одужують – о яке питво те буде! (арк. 10).

У Л. М. Толстого ця сцена завершується стислою реплікою селянина: “Ой ли? Пойду к куму, у него котел был. Надо попытать” (с. 13).

Тим часом Митрофан у “фантастичній казці” не обмежується турботою про “технічне забезпечення” справи (“Піду до кума, у нього казан великий, а другий у мене є”), але повторює сентенцію про знадливі якості хмелю: “Покоштуємо і ми того цілющого питва, що як кажеш: “Сили забракне – сили надасть, сум обгорне – повеселієш. Цікаво! Хе-хе-хе!”

Під завісу перекладач примушує Потапа промовляти: ”Хі-хі-хі! О, тепер-то ти попався, голубчику, будеш мій! Доконаю я тебе отим питвом, доконаю! Хі-хі-хі!” (арк. 11). Доречно нагадати, що в оригіналі немає прототипу цієї репліки.

Не задовольняє перекладача авторська ремарка, що передує третій дії (“Театр представляет сарай, в середине стоит замаранный котел на огне с чугуном и краном” (с. 14). Ванченко прагне скрупульозної достовірності, зображаючи агрегат з усіма технологічними подробицями: “По середині затенькований глиною закритий казан, під ним піч, у неї пала вогонь. Недалеко на піставі другий менший казан з крантом. Обидва казани з’єднані бляшаною рудою” (арк. 11).

Аналогічні елементи деталізації та варіювання окремих ланок тексту першотвору знаходимо і в подальших сценах п’єси. Так, репліці “Ну-ка ты, мастер, Потапушка, заиграй!” (с. 15) відповідає поширений варіант: “Гей ти, Потапе, ти митець до всього, заграй нам на скрипочці веселої (в оригіналі п’єси він грає на балалайці), і мене до танців порива! Пригадаємо ми з стареньким свої молодощі!” (арк. 14).

Та сама тенденція спостерігається і в пасажах, що містять толстовське дидактичне моралізування. Наприклад, у монолозі Потапа на початку четвертої

дії “фантастичної казки” з’являються рядки, що не мають адекватних у тексті оригіналу: “За допомогою моєї горілки ми їх (дідів-сусідів. – 7. 3.) окульбачимо ловко, забудуть і правду і гріх”; “Зараз сюди зберуться діди-сусіди правдиві, що ділом мирським правлять, – каже Потап до старшого чорта. – Заховайся в дупло цього дерева, почувеш, як вони, задурманені моєю видумкою – питвом, почнуть діла мирські правити” (арк. 16); “Споглянь, що буде... З питва цього, що я придумав, всі скоро очмаріють. Зтерять владу над собою і опиняться у моїй волі” (арк. 17). Відповідну сентенцію про “пойло”, що його придумав “чортик мужичої справи”, висловлює наприкінці п’єси старший чорт: “Розійдеться воно по світу на велику користь пекла” (арк. 22).

У Ванченковому “Чортячому напитку” чути барвисту народну мову. В її живому плині не помітно будь-якої скутості перекладача, ресурсами української лексики та фразеології він володіє вільно й упевнено. Так, приказкові конструкції він віддає теж приказковими зворотами й побудовами. Це легко підтвердити численними прикладами. Порівняємо російський текст з українським.

Мужицкий чертенок. “Не болтался я; все время из кожи вон бился, да ничего сделать не могу”; “...И знаю я, что у чего с собой одна краюшка, и больше есть нечего” (с. 8); “А вот с мужиками повозись. Как он с утра до ночи на работе, да и ночи захватит, да без бога дела не начнет, так к нему как подъедешь?” (с. 9).

Чортик мужичої справи. “Ніде я не тинявся, увесь час з шкури лізу, колочусь, як риба об лід, а нічого поробити не можу”; з...І знаю я, – голодний, як пес, зрання і рісочки у роті не було” (арк. 5); “А ось ти з мужиками потягайся. Коли він зрання і до смерку на роботі, часто і по ночам працює, та без бога не до порога, не почне, не сконче, як ти до нього підступиш?” (арк. 6).

“Фантастична казка” Ванченка по суті незрівнянно ближча до першоджерела, ніж “фантастична картина” Лопатинського. Хоч і у Ванченка є певні втрати, та вони не призводять до такої деформації твору, за якої соціальна сатира підміняється абстрагованим моралізуванням, як це сталося в Лопатинського. На відміну від Лопатинського, який рясно вводив у п’єсу непритаманні оригіналові солодково-сентиментальні та натуралістичні барви, Ванченко залишається вірним реалістичному в своїй основі стилю твору. Сценічність комедії Толстого, втрачену Лопатинським (вище йшлося про довготи, які гальмували в нього рух провідної думки, в яких розчинялось і подекуди зовсім зникало найістотніше), збережено у Ванченка. Цьому сприяв, напевно, професійний досвід Ванченка – режисера і актора.

Драматургічні спроби Ванченка-Писанецького не відзначалися високим художнім рівнем. Деякі його інсценізації та переробки, як, наприклад: “Катерина” (за Т. Г. Шевченком); “Мужичка” (за п’єсою О. М. Островського “Світить, та не гріє”), а також власні твори (наприклад, “Недолюдки”, “Рудоплави”) – свого часу дістали негативну оцінку критики [8]. Хоч актор це був, безперечно, талановитий. Він умів цінувати енергійний розвиток дії в драматургічному творі. Тривалий час Ванченко день у день спілкувався з народною аудиторією, добре знав побут і запити, мову й психологію українського селянства. Цим і обумовлений демократизм його суспільних переконань.

Отакі два цікаві зразки перекладацького прочитання п’єси “Перший винокур”.

Література

1. Федя Протасов (Живой труп). Драма у 6 діях, 12 картинах / Переклад О.О.Суходольського. – Фонд Державної театральної бібліотеки, №32743.
2. Живий труп. Драма в 6-ти актах (12 картинах) / З великоруського переклав Петро Білоскурський. – Коломия. (Загальна бібліотека, № 85–86).
3. Див.: Ломунов К. Драматургія Л.Н.Толстого. – М., 1956. – С.303-308.
4. Перший горальник. Фантастична картина в 3-х діях. Написав Лев Лопатинський. (На основі казки Льва Толстого). – Львів, 1902, № 270. Далі посилаємось на цей матеріал в тексті.
5. Чортячий напиток. Фантастична казка у 4-х діях. Переклав для української сцени К.І.Ванченко з п'єси Л.Толстого “Первый винокур”. Цензурний дозвіл 25 жовтня 1912 г. Фонд Державної театральної бібліотеки. – №36495. Далі посилаємось на цей матеріал в тексті.
6. Тут і далі російський текст цитуємо за виданням: Л.Н.Толстой. Собр. соч.: В 14-ти т. – М., 1952. – Т.11.
7. Український драматичний театр. Нарис історії. – К., 1967. – Т.1. – С.309.
8. Див.: Український драматичний театр. – Т.1. – С.261.

“Власть тьмы” в українських перекладах

До драматургічної творчості Лев Толстой всерйоз звернувся на схилі шостого десятиріччя свого великого життя. Драматичні начерки 50-х років та спроби в галузі комедіографії, що відносяться до 60-х років, не мали великого значення – вони виявилися далекими від провідних шляхів толстовської творчості, від пристрасних духовних пошуків і блискучих художніх відкриттів письменника. Створена 1886 р. драма “Влада темряви” викликала могутній суспільний резонанс. Геніальний майстер реалістичного роману виявив себе також геніальним драматургом. В наступні роки Толстой пише “Плоди освіти”, “Живий труп”, вкладаючи у ці п'єси весь свій величезний життєвий, художній, соціальний досвід.

Як відомо, у першій редакції драма “Власть тьмы” мала іншу назву – “Коготок увяз – всей птичке пропасть”. Як це неодноразово було з Толстим, під час роботи над своїм твором він, за його власним висловом, “переходив на ширші дороги”, поглиблюючи та збагачуючи первісний задум. Задумана спершу як моралізаторсько-дидактична, п'єса стала одним з найяскравіших толстовських творінь, в якому автор зосередив свій гострий погляд і допитливу думку на найбільш животрепетних явищах соціальної дійсності. В драмі зображено російське село перших післяреформених десятиріч. Перед читачем і глядачем розгортаються суворі картини побуту – моральне звиродніння, дикість, злочини. Суворо й сміливо змальовує ці картини драматург, з надзвичайною силою викриваючи нелюдські умови життя селян. Потворна, хибна в самій своїй основі система суспільних відносин, яка породжує невігластво, дикість, скнарість і жорстокість, – ось та темрява, владу якої над людьми реалістично

зобразив Толстой у своїй п'єсі. “Це така потрясаюча правда, така нещадна сила відтворення життя», писав Толстому Репін, познайомившись з п'єсою [1]. “Нічого подібного я не читав багато, багато років, з того самого часу, коли уперше прочитав “Ліра”, “Гамлета”, “Отелло” і все подібне... Яка правда безмежна, яка глибина, яка сила і краса творчості”, - заявляв у своєму листі до автора Стасов [2].

З боку правлячих кіл царської Росії, серед реакціонерів усіх мастей “Влада темряви” викликала розлючені нападки. В цькуванні її автора брали участь Олександр III і обер-прокурор синоду Победоносцев, міністри, цензори, чорносотенна преса. Навесні 1887 р. вийшло урядове розпорядження про заборону роздрібного продажу п'єси. Багато зусиль доклали передові діячі російської культури, домагаючись дозволу виставляти п'єсу в театрі. Минуло майже десятиріччя, поки “Влада темряви” була поставлена на сцені.

Знаменно, що саме “Влада темряви” – перший великий твір Толстого, цілком присвячений народові – була першим його великим твором, перекладеним українською мовою. Показовою є й та наполегливість, з якою українські літератори і театральні діячі знову й знову поверталися до драми “Влада темряви”, прагнучи зробити її набутком української культури. Незабаром після опублікування п'єси до неї звернувся відомий український бібліограф-критик, етнограф, літературознавець і лінгвіст М.Ф.Комаров. “В “Зорі” лежить мій переклад Толстого “Власть тьмы”. Чому не друкують досі?”, – запитував М.Комаров О.Кониського 1888 р. [3]. Добре обізнаний з новинками поточного літературного життя, уважно стежачи за пресою, Комаров не міг не знати, як вороже зустріла толстовську п'єсу офіційна Росія. Звернення українського літератора до драми “Влада темряви” в 1887-1888 роках було актом великої суспільної ваги. Консервативні елементи в галицькій пресі поставилися до почину М.Комарова дуже стримано. За пізнішим свідченням М. Павлика в листі до М.Драгоманова від 10 травня 1890 р., переклад “Влади темряви” був їм не до душі [4]. Переклад так і не побачив світу, рукопис його втрачено.

Уперше українською мовою “Влада темряви” була надрукована в журналі “Народ”, заснованому і редагованому І.Франком та М.Павликом. Протягом першого ж року видання журналу М. Павлик опублікував на його сторінках ряд творів російських письменників у своїх перекладах, серед них була й п'єса Толстого. Полемізуючи з Драгомановим, який негативно відгукнувся про драму та присвячену їй статтю Гліба Успенського, М.Павлик вказував, що одним з найважливіших достоїнств п'єси є жагуча правда життя. “І з того боку вона дуже многим галичанам подобається, і, по-моєму, варта того”. Розвиваючи свою аргументацію, М. Павлик зауважує: “Вам би пожити кілька тижнів у Гуцулії...” [5]. Справді, становище трудящого селянства в Галичині багато в чому було подібне до становища російських селян, “звільнених” від кріпосної залежності і визискуваних “паном Купоном”. Так оцінка літературного явища підкріплювалася й перевірялася в Павлика самим життям. Суспільний і художній зміст драми Толстого перекладач ставив дуже високо. Висловлюючи свою незгоду з філософсько-моралізаторською тенденцією драми, М.Павлик палко схвалював толстовський “живопис народного життя”. Відзначаючи ущербність ідеї непротивленства, втіленої в постаті Якіма, М.Павлик висловлює цікаві думки про цей образ: “Не таке то вже чорт зна що й Яким – і у нас є такі

люди: не вмiють вони склеїти двох слiв по-людськи, а проте вони високо моральнi, так що нашої пересiчнiй iнтелiгенцiї можуть стати за учителiв. Iнше дiло, що Толстой бачить у таких людях верх совершенства i робить їх проповiдниками своїх iдей, замість просто малювати таких людей” [6].

Своїй працi над драмою “Влада темряви” М.Павлик надавав великого значення. На початку 90-х рокiв, сповiщаючи в листi до Б.Грiнченка вiдомостi про себе для однiєї з енциклопедiй, в ряду найзначнiших своїх лiтературних праць (“головнiшi мої писання”), на одному з перших мiсць вiн називає i переклад “Влади темряви” [7]. Перекладаючи п’есу, М.Павлик поставився до оригiналу дуже уважно, намагався вiрно вiдтворити її соцiальний змiст, самотнiсть народної мови персонажiв. Щоправда, подекуди в тексті М.Павлика вiдчутнi iнтонацiї, зумовленi суспiльно-побутовими реалiями та особливостями мiсцевої говiрки в Галичинi кiнця минулого столiття (“абшид”, “кримiнал”, “вiг”, “газда” та iн.). Однак в основi своєї виконаний М. Павликом переклад п’еси вiрний оригiналовi.

В рукописному вiддiлi Державного музею Л.М.Толстого у Москвi зберiгається два цiкавих листа, надiсланих восени 1895 р. до Ясної Поляни з Одеси Любов’ю Левiтон, [8], яка просила дозволу перекласти “Власть тьми» українською мовою. “Класичнi, справдi хорошi п’еси Котляревського, Квiтки, Шевченка стали вже звичними, новi ж занадто посереднi, щоб цiлком задовольнити глядача”, – мотивує Л.Д.Левiтон свій вибiр п’еси для перекладу. Чомусь не одержавши надiсланої їй вiдповiдi Л.Толстого, перекладачка через два мiсяцi знову звернулася до нього з проханням “дозволити... перекласти “Власть тьми” i цим збагатити репертуар малоросiйських п’ес такою капiтальною драмою”. На конвертi другого листа збереглася нотатка Толстого, енергiйно зроблена червоним оливцем: “Вiдповiсти, що дуже радий” [9].

Судячи з рукопису, художнiй рiвень перекладу Л.Левiтон невисокий; текст ряснiє русизмами, знебарвлено багато реплiк, якi у Толстого вiдзначаються високою образнiстю, своєю точнiстю i виразнiстю дорiвнюючи прислiв’ям. Втiм, слiд згадати, що перекладачка намагалася вдосконалити свій первiсний текст: це пiдтверджується слiдами авторської правки в рукописi. Сам факт появи нового перекладу народної трагедiї Л.Толстого вартий уваги дослідників.

У тiй же Театральнiй бiблiотецi є рукописи ще трьох українських перекладiв драми “Власть тьми”. Один з них виконаний А.М.Чаровим-Сабiнiним (Ананенком) i має таку ж позначку про цензурну заборону, як i переклад Л.Левiтон [10]. Два iнших – А.Л.Суходольського [11] та А.І.Десятинникова-Васильєва (Василенка) [12] вiдносяться до пiзнiшого часу, коли пiсля революцiї 1905 р. царська влада змушена була послабити цензурнi утиски.

1907 роком датованi два друкованi видання: “Влада темряви” (в перекладi М.Левицького) та “Воля темряви” (А.Суходольського). Того ж 1907 р. драму Толстого вперше дивилися на сценi українського театру харкiв’яни. (Ранiше вона виставлялася в Галичинi у перекладi М.Павлика). У цьому безперечна заслуга А.Суходольського як антрепренера, постановника, виконавця ролi Якима i перекладача. “Не можна не привiтати заходу А.Суходольського до збагачення українського репертуару перекладами видатних п’ес”, писала газета “Рада”, вiдгукуючись на виставу. Разом з тим рецензент висловив iстотнi критичнi

закиди: “Самий переклад зроблено досить вільно і, згідно з смаком перекладчика, з такими вставками, які дають можливість виявити шарж або ж потішити мало інтелігентних глядачів”, звернув увагу на неточність навіть у назві (“Воля темряви”), радив “почистити цей твір від русизмів та калічених слів” [13].

Аналіз тексту Суходольського підтверджує справедливість такої оцінки. Щоправда, окремі репліки, які в попередніх перекладах виглядали блідішими, звучать у Суходольського більш жваво. Якщо, скажімо, Л.Левітон репліку Микити в першій дії “Разве я тебя забыть хочу? Ни в жисть” передавала безбарвним “Ніколи я тебе не забуду”, то Суходольський знаходить експресивнішу форму: “Та ніколи в світі”. Але здебільшого він надавав толстовському тексту занадто вже великої “експресивності”. Так, зауваження Митрича про міські соблазни і втіхи: “В городе всего много, только было бы на что» в перекладі М.Павлика звучало невимушено й точно: “В місті всього багато, аби тільки за що”, у М.Левицького так само природно: “У місті всього досить є, було б тільки за що”. У Суходольського ж, завдяки одному лише слівцю, весь вираз набирає зовсім іншого відтінку: “Там усяких хвиглів багато, були б тільки гроші”. В його перекладі чимало словесного сміття: “аблакат”, “мадама”, “настояща модниця”, “знак одличія”, “по своєму скусу” і т. п. Митрич у нього сипле такими виразами: “ну, “не разуждать”, “прич з позиції”, “бабське страженіє”, а Матрьона, репліки якої Толстой, орієнтуючись на фольклорну повноту і багатобарвність слова, обробляв особливо дбайливо, розмовляє якимось чудернацьким наріччям: “самуварчик”, “синенька бамажечка”, “крясавчик мій” і т. д.

Надто вільно поводячись з оригіналом, перекладач в ряді випадків на свій розсуд скорочує або доповнює текст, часом вставляючи цілі сцени-інтермедії, які не мають нічого спільного з ідейно-естетичним змістом оригіналу. Подекуди він сентименталізує Толстого, соромливо викидаючи, наприклад, занадто “грубі” згадки про те, що Якимові доводилося в місті чистити вигрібні ями, та перетворюючи злиденного селянина на власника пасторальної пасіки. В інших випадках, навпаки, він невинувато огрубляє текст. Так, репліка Онисії у V дії “А уж как хорошо в доме-то. Лестно поглядеть... И гармония! Играют бабы, хорошо как. Пьяные все – свадьба, веселая свадьба...” в перекладі дістає зовсім іншу інтерпретацію: “А вже як добре все йде: я й не ждала. Весело. Всі як свині понапивалися”. В жодному з дореволюційних українських перекладів драми Толстого не було такої мовної засміченості і всіляких відхилень від стилю оригіналу”, як у Суходольського. Це зумовлено, очевидно, рівнем естетичного смаку перекладача, його відвертою ставкою на розважальність. Про подібних сочинителів та антрепренерів, які ставили український театр на один рівень з цирком, дуже різко відгукувався свого часу М.Л.Кропивницький [14]. На аналогічну думку натрапляємо у спогадах В.Красенка: “Мені здавалося, що антрепренери і режисери, що грають у великих містах, повинні стояти на вищій культурній рівні, але це мені тільки здавалось. Мені якось довелося побувати на спектаклях Суходольського...”. Далі мемуарист з цікавими деталями розповідає про натуралізм і мелодраматичність, властиві цим спектаклям” [15].

Подібні вияви перекладацької сваволі, недбалості і несмаку, ясна річ, неможливі в радянській літературі. Вище вже згадано, що у дореволюційних

перекладах нерідко викривлялося або збіднювалося ідейне звучання оригіналу. В окремих випадках це пояснювалося цензурними втручаннями або “самоцензурою” перекладача. Наприклад, ні Левітон, ні Чаров-Сабінін, ні Суходольський не зберегли дуже важливої з соціального та психологічного погляду згадки Матрьони про “бездомовність” Марини. Чаров-Сабінін випустив репліку Матрьони “Сама живота не надышим” та її ж розповідь про “консультацію” у велемудрого кляузника Івана Мосеїча. В останній дії непротивленець Яким наполягає, щоб урядник зачекав з арештом і дав Микиті розповісти “мирові” все, що обтяжує його душу. При цьому він не виявляє ні страху, ні раболіпства перед представником влади: “А ты, значит, тае, светлые пуговицы, тае, значит, погоди. Дай он, тае, скажет, значит...” М.Левицький, очевидно, вважаючи неможливою подібну непоштивість забитого селянина до начальства, згладжує “гострі кути”: “А ви, значить, тее... пане врядику, тее, нібито... почекайте. Дайте йому, тее... нібито... сказати”. Суходольський скоротив монолог Митрича про долю жінки, і послабив фарсовою інтермедією сцену, де Митрич пояснює Якимові грабіжницьку сутність банків.

Подібних ідейно-змістових викривлень оригіналу, звичайно, немає в сучасному перекладі Д. Бобиря [16]. Законом перекладацької творчості в наші дні є якомога більше наближення до образно-стилістичної системи оригіналу. Тут перед Д.Бобирем стояло завдання першорядної трудності. Як відомо, драмі Л.Толстого властива надзвичайно яскрава мовна самобутність. За власним визнанням Л.Толстого, він “пограбував свої записні книжки”, щоб написати “Владу темряви”. Дуже нелегко знаходити в українській мові відповідні еквіваленти, виявляючи при цьому потрібний такт у використанні фольклорних висловів та не впадаючи у надмірну українізацію тексту.

П’єса Толстого вражає винятковим багатством російського народного слова – влучного, винахідливого, образного. Слово тут грає всіма барвами, незліченними змістовими та емоціональними відтінками. Текст драми дає чимало зразків дуже своєрідного слововживання; переосмислення того чи іншого звороту, лексичної одиниці надає їм додаткової експресивної енергії. Спостережливість, розум, обдарованість народу яскраво відображаються у мові персонажів, і тим трагічнішою постає перед нами їхня доля. Зрозуміло, робота над подібним текстом вимагає від перекладача абсолютно досконалого знання російської та української мов, високої професійної майстерності.

У перекладі Д.Бобиря не втрачено жодної репліки з авторського тексту. У багатьох випадках перекладач знаходить повноцінні відповідники, адекватні українські форми. По-толстовському колоритно і разом з тим природно в українському тексті звучать такі вирази Матрьони: “просто тобі Марем’яна-стариця за цілим світом печалиться, а вдома не ївши сидять”; “бач, баба винувата, що дівка черевата”; “ніхто не знає, ні сват, ні сваха, ні піп, ні монахи”; “ходи бравий, не буде неслави”; “ця сокира все більше коло жіноти” та багато ін. Вірно передано також деякі репліки Микити: “з п’яним мова не розмова”; “про згорілі свічі не говорять двічі” та ін.

Проте і в перекладі Д.Бобиря не все однаково вдало. В наш час незмірно зросли вимоги до перекладу, істотно змінилися й критерії його оцінки. Українська літературна мова досягла високого рівня розвитку, її словесні ресурси та зображальні можливості дозволяють відтворити будь-який

іншомовний текст з достатньою точністю і гнучкістю. Буквалізм як норма і як тенденція давно вже дискредитував себе, одностайно засуджений і критиками перекладу, і самими перекладачами. Однак дослівність ще нерідко сковає творчу ініціативу перекладачів; відчувається вона і в Д.Бобиря. У нього трапляються анемічні кальки, особливо прикрі в тих місцях, які у старих перекладачів виглядали набагато краще: “говори та й відкусуй” читаємо, наприклад, тут; тимчасом у старих перекладах були більш вдалі варіанти: “говори та не дуже”, “та не забувай”, “...та не заговорюйся”.

Іноді перекладач приглушує експресивність мови, вдається до побудов книжного типу, не властивих народно-розмовному ладові оригіналу. В деяких місцях перекладу порушено ритм мови, її наспівність. Як бачимо, і в сучасному перекладі драми Толстого далеко не всі завдання розв’язано повноцінно.

Навіть із зробленого тут стислого огляду видно, який значний інтерес становить вивчення історії українських перекладів спадщини Льва Толстого. Ні адміністративні репресії, ні цензурні заборони, ні видавничі митарства не спроможні були припинити процес освоєння творчості великого російського письменника українською літературою до Жовтня. За радянських часів, коли ленінська політика дружби народів відкрила безмежні можливості для розквіту національних культур, з’являється дедалі більше перекладів з Толстого, яким властиві принципово нові якості. Проте досвід, нагромаджений українськими перекладачами Льва Толстого, ще не став об’єктом ґрунтовного аналізу і узагальнення. Написана ще в 20-х роках цікава розвідка М.Раліва [17] не охоплює багатьох явищ, деякі оцінки автора сумнівні, неаргументовані, іноді явно помилкові. За післявоєнні роки в російській та українській пресі кілька разів виступав О.Кундзіч, ділячись своїми спостереженнями і роздумами – часом вельми тонкими і глибокими – переважно у зв’язку з власною роботою над перекладом роману “Війна і мир”. Але досі немає солідної праці ні про монументальні романи Толстого, які стали набуток української культури, ні про дванадцятитомне українське видання Толстого, ні про окремі твори, в різний час перекладені літераторами, що дотримувались не однакових ідейно-естетичних принципів. Автори книг і статей про Толстого і українську літературу здебільшого обмежуються лише побіжними зауваженнями щодо цього. Тим часом велика і вдячна тема ще чекає своєї ґрунтовної розробки.

Література

1. Письма И.Е.Репина. И.Е.Репин и Л.Н.Толстой. – М.; Л.: Искусство, 1949. – Т.І. – С.13.
2. Лев Толстой и В.В.Стасов. Переписка 1878-1906 гг. – Л.: Изд-во “Прибой”, 1929. – С.76.
3. Возняк М. До діяльності Михайла Комарова // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 4. – С.30.
4. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. – Чернівці, 1910. – Т.VI. – С.38.
5. Там же. – С.103.
6. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. – Т.VI. – С.103.

7. Інститут рукопису ЦНБ АН України ім.В.Вернадського, фонд III, 38921, арк. 4-5.
8. Відділ рукописів Державного музею Л.М.Толстого в Москві, 162/20. Як видно із списку листів, написаних 1896 р. за дорученням Л.М.Толстого, відповідь Л.Д.Левітон дала дочка письменника Т.Л.Толстая. Див.:Л.Н.Толстой Полное собрание сочинений. – М.: ГТИХЛ, 1954. – Т.68. – С.294.
9. Державна театральна бібліотека. – № 42664. Див. також: А.А.Сахалтуєв, Л.М.Толстой і українська література. – К.: Держлітвидав, 1963. – С.135.
10. Державна театральна бібліотека. – № 53725,
11. Там же. – №40277,
12. Державна театральна бібліотека. – №56316.
13. Рада. – 1907. – № 48.
14. Див.: Марко Кропивницький. Твори: В 6 томах. – К.: Держлітвидав, 1960. – Т. 6. – С.554.
15. Василь Красенко. Спогади (рукопис). Відділ фондів Музею театального мистецтва УРСР. – № 3933. – С.11-12.
16. Л. М. Толстой. Влада темряви. – К.: Мистецтво, 1954.
17. Ралів М. Лев Толстой в українських перекладах // Записки Одеського Наукового товариства при УАН. Секція історично-філологічна. 1929. – № 2. – С.24-34.

Три російські переклади з української поезії

Маршак добре знав і любив Україну. З високою повагою ставився він до її народу – творця багатой самобутньої культури.

Українська пісня, українська поезія завжди були близькими Маршаку. Самуїл Якович часто читав угорос в родинному колі "Вечори на хуторі біля Диканьки". Його захоплював український гумор, чарувала поетичність повістей молодого Гоголя. Із задоволенням співав він удома колядки, жартівливі українські пісні.

Не раз звертався Маршак-перекладач і до надбань української літератури. Ми зустрічаємо серед його перекладів твори українських класиків і літераторів різних поколінь: Лесі Українки й Івана Франка, Павла Тичини, Андрія Малишка, Платона Воронька, Степана Олійника, Богдана Чалого.

У поетичній спадщині Івана Франка Маршака зацікавила сатирична "Притча про нерозум". Народна мудрість відображена в "Притчі" з життєрадісною усмішкою. Автор "Притчі" сміється не лише з дурості, як вказано в назві. Об'єктом висміювання стає пожадливість і зажерливість.

Перекладач зберігає розмір оригіналу – тристопний ямб. Як відомо, короткі ямбічні або хорейчні рядки добре передають легку, насмішкувату, іронічну мову. Додержується Маршак також системи римування, запропонованої оригіналом: римою скріплено другий та четвертий рядки катрена, перший і третій не римуються. Прагнучи підкреслити стрімкий і розмірений рух вірша, перекладач в усій розповіді суворо дотримується чергування жіночих та

чоловічих клаузул, тоді як український текст дає відхилення від цієї системи: в середині притчі ідуть самі жіночі рими.

Перекладач часом різкіше виділяє окремі ланки дії, яка розгортається у Франка в дусі народної поезики за принципом потрібності.

В оригіналі кожна порада пташки починається незмінним зворотом: "І мовить птах". Російський варіант вказує на послідовну зміну етапів дії:

– Начнем, – сказала птичка...

– Затем, – щебечет птичка...

Щебечет птичка: – Слушай

Последний мой совет...

Повторюючи слідом за українським джерелом без змін авторську ремарку на початку кожного куплета з черговим відгуком наївного героя притчі (або казки – у визначенні Маршака), перекладач варіює зачини його реплік:

Сказал охотник: – Правда...

Сказал охотник: – Верно...

Сказал охотник: – Дельно...

Сама по собі кожна репліка дзеркально повторює у Маршака, як і в оригіналі, сентенцію пташки. І, хоч такі повтори звичайні для народно-казкового вжитку, тут це дослівне дублювання розумних норм житейської поведінки в устах недотепи-мисливця виглядає особливо комічно, освітлюючись додатковим гумористичним світлом. Жива усмішка проймає в оповідача його спокійну, безсторонню передачу діалога:

– Начнем, – сказала птичка. –

Запомни мой совет:

Жалеть о том же надо,

Чего уж больше нет.

Сказал охотник: – Правда.

Разумен твой совет.

Жалеть о том не надо,

Чего уж больше нет.

Часом Маршак варіює ті чи інші окремі деталі.

В одному випадку перекладач спресовує розповідь, в іншому – поширює її на цілий додатковий куплет. Однак основне те, ще російський варіант вірно передає і дотепне глузування над обмеженістю, і глибинний демократизм, яким дихає вірш. Події в "Притчі", сенс її діалогів та логіка розвитку сатиричної думки втілені перекладачем у повній відповідності з оригіналом.

Маршак чуйно вловив і вдало відтворив для російського читача своєрідність стилю, ту поетичну інтонацію, яка й надає кожному твору справжнього художника неповторного індивідуального вигляду, чарівності та принадності.

Народному досвіду, моралі відповідає у "Притчі" народний склад мови, орієнтація на "говіркові" форми висловлення, на ідіоматичні словосполучення: "залебеділа пташка", "завдати серцю скрути", "пташко, пташиночко моя".

Простий синтаксис, розмовна лексика, ідіоми, насиченість дієсловами – все це властиве і для російського тексту. Перекладене Маршаком завжди сприймається як таке, що природно вилилося і викристалізувалася в російському слові. Переклад "Притчі про нерозум" – ще одне підтвердження цього.

Жила на воле птичка,
Да вдруг попала в сеть, –
так невимушено, по-казковому ясно, легко й енергійно будується у Маршака заспів "Сказки".

У словнику "Сказки", як і в "Притчі" Франка, немало народних висловів: "брєдни", "небылицы", "я ростом с ноготок", "попал впросак", "не стоит портить кровь", "охотник чуть не плачет" і т.д. В "Казці" у рядок найчастіше лягають закінчені віршовані фрази. Якщо ж речення охоплює кілька рядків, то кожному відповідає закінчений синтаксичний відтинок. У побудові деяких періодів особливо ясно виявляється фольклорне начало. Показовий, наприклад, катрен з анафоричним сполучником "і", двічі застосованим у "безсполучниковому" значенні:

И ветку золотую
Тебе я закажу,
И в клетку золотую
Тебя я посажу.

Цікаві в цьому чотиривірші також заримовані однотипні дієслівні форми "закажу" – "покажу", і перегук серед рядків слів "ветку" – "клетку", і, нарешті, повтор епітета: "ветку *золотую*" – "клетку *золотую*".

Де-не-де в тексті "Притчі" зустрічаються лексичні елементи та звороти, українське звучання яких сьогодні трохи незвичайне: твір написано дуже давно, діалектні особливості Західної України теж подекуди даються взнаки.

Чи слід перекладачеві шукати в сучасній російській мові еквіваленти до таких висловів, як "відстатися", "що робиш – не розробиш", "є перла так велика, як струсове яйце", "...в мні є перла"? Такі пошуки, треба гадати, були б безпредметними. Перекладач має рацію, коли не фіксує увагу російського читача на таких місцях, "висвітлюючи" їх у відповідності з загальним розвитком думки і основним колоритом "Притчі". Працюючи над "Казкою про дурість", Маршак, за його власним визнанням, вважав особливо важливим передати всі відтінки українського гумору.

Як відомо, поетичний твір виникає в результаті взаємодії ряду компонентів: образної системи; лексики, позначеної емоційністю того чи іншого типу; ритму; рими; поетичної інтонації і т.д. Маршак відтворює основні елементи художньої форми. Читач, який не володіє українською мовою, завдяки Маршаку дістає вірне враження про український оригінал.

Серед найвидатніших зразків високої громадянської поезії виділяється знаменитий вірш Лесі Українки "Слово, чому ти не твердая криця..."

Виразне уподібнення слова поета збрїо ми часто подибуємо в творчості української поетеси. В цьому вірші образ дістає своє розгорнуте втілення.

Маємо ще одну нагоду заглянути у творчу робітню перекладача: в особистому літературному архіві С.Я.Маршака збереглися чернетки перекладу, з якими ми мали можливість ознайомитися. Рукописи показують, як натхненно й вимогливо працював поет, перекладаючи твір Лесі Українки.

Початковий двовірш – ключ до образно-емоціонального розвитку теми твору. В пошуках такого втілення цих рядків, яке його задовольнило б, перекладач відкидає низку варіантів:

"Слово, зачем ты не сабля стальная,
Та, что сверкает, пощады не зная?"
"Слово, зачем ты же сталь огневая...?"
"Слово мое, почему ты не стало
Твердым, как сталь боевого закала?"

Ранній варіант за своєю побудовою, здавалося б, найближчий до оригіналу. Дієслово "сверкает" передає істотну деталь оригінального тексту – "іскриться". Змінивши "саблю стальную" "сталью огневой", перекладач виключає деталь, яка своєю предметною конкретністю здрібнює в даному контексті більш "синтетичне" уявлення: "...твердая криця, що серед бою так ясно іскриться". Однак уже в автографі, який відбиває початковий етап роботи Маршака над перекладом, з'являється нове рішення. Чому ж перекладач змінив цю редакцію іншою? При цьому втрачене "сверканье" бойової криці, вводиться часовий мотив ("не стало"), якого немає в українському тексті. Перед нами "витрати виробництва", точніше "витрати" (напевно, неминучі) напруженої творчої праці перекладача, цілком пояснимі і, треба гадати, виправдані інтересами цілого. Прислівник "зачем" у значенні "почем?" або "отчего" давно набрав у російському літературному вжитку архаїчного відтінку. Застаріле лексичне поняття, не обумовлене будь-якими особливими семантичними або експресивними завданнями, звичайно, зміщує смислові та образні акценти. Таке зміщення було б найменше доречним у контексті вірша, який ми розглядаємо.

Перекладач, найвірогідніше, бажав відкрити перший рядок, як і у Лесі, прямим звертанням: "Слово..." Та російське "почему" (а не "зачем"), котре мало би йти слідом відповідно до українського тексту, – трискладове з наголосом на третьому складі: дактилічний рух вірша порушується. Займенник "мое" уможливорює додержати ритм. Разом із тим це не "цеглина", покликана лише заповняти порожнечу ритмічної схеми. Автор першотвору кілька разів застосовує присвійну форму в аналогічних зв'язках ("ти моя ...мова", "моя... зброе", "зброя моя"). Перекладач, не реставруючи сполучення такого типу в одному реченні, використовує його в іншому: загальне враження відтворюється вірно. Так склалася більша частина початкового рядка поезії. Із чотирьох дактилічних стоп три дістали "вільне дихання"; можливості подальшого "маневрування" виявляються вкрай обмеженими. Маршак замінює предметне поняття ("твердая криця") позначенням дії: "Не стало". Наступний рядок логічно завершує фразу, вносячи вельми істотні штрихи – указання на міцність, відгомін бою: "твердым, как сталь боевого закала".

Друкована редакція дає ще одне уточнення: замість "боевого закала" – "боевого кинжала". Навіть якщо знайдене Маршаком рішення і не є найліпшим із можливих, віршова мова Лесі Українки зазвучала у російському перекладі невимушено й яскраво. Основна думка збережена, образні асоціації відтворені вірно, синтаксична побудова стала природною, позбавившись громіздкої конструкції: "сабля... та, что", "стала... та, что".

Рукопис перекладача зафіксував змістовну заміну одного епітета в наступному двовірші. Лесині рядки –

"Чом ти не гострий, безжалісний меч,
Той, що здійма вразі голови з плеч?"

спочатку набрали були в російському тексті такого вигляду:

"О, почему ты не блещущий меч,
Головы вражьи срубающий с плеч?"

Як бачимо, виразу "гострий, безжалісний" у Маршака відповідало визначення "блещущий". Однак ознаку зорової виразності перекладач змінює іншою, яка значно більше відповідає смислового та емоційного навантаженню оригіналу – "яроственный": "О, почему ты не яроственный меч..."

Російський поет доклада багато зусиль, щоб зберегти енергію та красу початкового рядка другого катрена: "Ти, моя щира гартована мова..."

В рукописах Маршака знаходимо різноманітні варіанти: "В жарком огне закаленное слово", "Слово мое, закаленное слово", "Острое слово, надежное слово", "Верное слово, чеканное слово". Друкований текст дає редакцію: "Верный клинок, закаленное слово". Як бачимо, перекладач зупиняється на варіанті, ще розвиває образні асоціації першого катрена ("твердый, как сталь боевого кинжала", "яроственный меч") і відтворює визначення самої поетеси. На жаль, у перекладі не відображене ще одне Лесине визначення "ти, моя щира", надзвичайно вагоме в контексті вірша.

Четверту строфу:

"Слово, моя ти единая зброє,
Ми не повинні загинуть обоє,
Може, в руках невідомих братів
Станеш ти кращим мечем на катів" –

в одному з варіантів Маршак відкриває таким російським двовіршем:

"Нет у поэта оружья иного,
Пусть же со мной не умрет мое слово..."

Досить далеко відійшовши від дослівного значення відповідних рядків оригіналу, перекладач, як бачимо, не суперечить його загальному змісту. Переклад цілком відповідає розвиткові думки Лесі Українки, нагадує місткі афористично крилаті формули української поетеси. Але Маршак відмовляється від цього рядка: абстраговано-узагальнююча сентенція тут недоречна. Перекладач шукає варіанту, в якому б з потрібною ясністю втілилось особове начало ("моя ти единая зброя", "ми... обоє" і т. ін.).

Так у російському тексті складається – в цілковитій відповідності з оригіналом – пряме звертання поетеси до свого слова, пройняте хвилюванням, сердечним теплом і мужністю: "Слово, оружие мое и отрада".

Далі у відхиленому варіанті бойовий девіз високої поезії, сформульований безвідносно до "я" автора ("Нет у поэта оружья иного"), набуває форми безпосереднього й палкого звертання до слова-зброї:

"Вместе со мной тебе гибнуть не надо".

В іншому місці перекладачеві не вдалося зберегти інтонації прямого звертання до слова. Прагнучи компенсувати експресію оригіналу, автор російського тексту вводить цікаві лексичні заміни:

"Пусть неизвестный собрат мой с плеча
Этим оружием разит палача".

Підкреслений зворот поступається місцем іншому: "Острым клинком поразит палача". Конкретність, виразність рядка безумовно виграє. Слід мати на увазі, що і в оригіналі строфа дає два поняття: "зброя", "меч".

Визначення "острый" на місці нейтрального з емоціонально смислового боку займенника "этот" явно збагачує образ. Але Маршак уважав кращим друге визначення – "меткий", завдяки чому точніше передається думка поетеси: "меткий" меч – це не тільки надійно загартована і нагострена зброя, це зброя, ще вражає несхибно.

Ряд розв'язань знаходить і відхиляє перекладач, створюючи російський аналог до строфи:

"Брязне клинок об залізо кайданів,
Піде луна по твердинях тиранів,
Стрінеться з брязкотом інших мечей,
З гуком нових, не тюремних речей".

Рукопис Маршака зберігає відхилені варіанти рядка: "Пусть мой клинок, разбивая оковы," "Лязгнет (звякнет, грянет) клинок, разбивая оковы", начерк усієї строфи:

Лязгнет клинок о замок каземата,
Гулом ответят дворцы и палаты,
Встретятся с лязгом бессчетных мечей,
С гулом иных, не тюремных речей.

"Дворцы и палаты" – поняття досить близькі, що перифрастично тут означають табір власть імущих. Перекладач відкидає одне з цих понять – "дворцы", надписуючи над закресленим словом "тиранов". "Тиранов палаты" – визначення точніше й конкретніше, але все ж, незважаючи на зовнішнє наближення до оригіналу ("тиранов" – "тиранів"), не відображає головного: деспотію самодержавства уособлюють тут у Лесі тюремні замки та фортеці. Смысл такого уособлення в даному контексті безумовно глибший, значніший, ніж згадка про прекрасні палаци або розкішні палати. Корегує перекладач і заключний рядок катрена, називаючи "речи" *живими* замість "иных": протиставлення їх "тюремним" (варіант – "осторожным") "речам" посилюється.

Але ось перед нами нова сторінка рукопису, сліди подальшої роботи перекладача над тим-таки катреном. Тепер строфа будується за принципом, який відповідає образній логіці оригіналу: слово поета набирає сили бойового клинка, під його ударами впадають "оковы тяжкие", їх луна струсне склепіння всіх темниць – похмурих твердинь тиранічної влади і розбудить грізний голос інших клинків – це будуть нові, *"не тюремные речи"*.

Маршак не підібрав еквівалентної паралелі до прекрасної формули "твердині тиранів". Але йому пощастило знайти шлях до гарного відтворення думки оригіналу і до образних зв'язків та асоціацій, ще реалізують цю думку:

Лязгнет клинок, кандалы разбивая,
Гулом ответит тюрьма вековая,
Встретится эхо с бряцаньем мечей,
С громом живых, не тюремных речей.

При цьому друга половина строфи спочатку виглядала інакше:

В гуле смешается звук кандалов
С громом свободных, не скованных слов.

Серед мотивів, ще примусили перекладача змінити редакцію двовірша, не останню роль, треба гадати, відіграло прагнення зберегти антитетичний перегиук *"тюрьма вековая" – "не тюремные речи"*.

Іноді Маршак по кілька разів "приміряє" одне яке-небудь слово: "грянет", "звякнет", "лязгнет" (клинок об кайдани). Дієслово "лязгнет", якому він віддав перевагу, не тільки акустично найближче до українського "брязне". Воно найточніше відповідає семантиці поняття.

До відтворення важливих смислових та емоціональних відтінків оригіналу вперто йде перекладач і в останній строфі вірша.

Кому поет заповідає своє слово-зброю? Наскільки можна судити з рукопису, перекладач уперто шукав найправильнішу відповідь: "наследнику", "другим", "потомкам", "смене" і, нарешті, "мстителям". До них звернуто мужнє слово поета, як і в оригіналі вірша Лесі Українки:

Пусть же в наследье разящее слово
Мстители примут для битвы суровой.
Верный клинок, послужи смельчакам
Лучше, чем служишь ты слабым рукам!

Поезія "Слово, чому ти не твердая криця" багата акустичною інструментовкою – тонкою, ненав'язливою, переконливою. Прислухаймося хоча б до таких рядків:

Брязне клинок об залізо кайданів.
Піде луна по твердинях тиранів...

У цих рядках співуче-голубливе, м'яке звучання дисонувало б зі змістом. Звукова фактура віршової мови активно допомагає тут у творенні потрібної емоційної атмосфери.

У звучанні першотвору істотну роль відіграє алітерація на "Р", що у сполученні з іншими приголосними утворює певні комплекси: "іСКРиться", "гоСТРий", "Вражі", "КРоВ", "гаРТована" і т.ін. "Твердая криця" – поняття, яке несе у вірші вельми важливе смислове навантаження. Чи не з ним зв'язаний фонічний струм, що надає підвищеної емоційності віршовій мові, надто першим і заключним строфам поезії? За своєю звуковою структурою російське слово "сталь" істотно відрізняється від українського "криця". Це позначилося на інструментовці перекладу. Дуже ймовірно, що обираючи варіант початкових рядків, перекладач зважав і на акустичний чинник:

Слово мое, почему ты же *стало*
Твердым, как *сталь* боевого кинжала...

Перегук приголосних, ще створюють слово "сталь", чується також у двовірші:

Выточу, высветлю сталь о точило,
Только бы воли и силы хватило...

Широкий, вільний плін цих рядків обумовлено і повторенням початкових складів у суміжних дієслівних формах аналогічного типу (як і в оригіналі): "Вытечу", "Высветлю", і повторами приголосних В, Т, Л у різних сполученнях, і асонансами ("ВЫтечу ВЫсветлю, только – воли, силы – хватило), і уникненням збігу приголосних на стиках слів, і додатковими співзвуччями, які підсилюють римовий перегук ("точило" – "сіли" – "хватило").

Акустичне забарвлення першотвору часто змінюється у перекладі. Але й російському текстові притаманна майстерна звукова організація вірша, пошлемося, наприклад, на рядки, розглянуті вище в оригіналі:

Лязгнет клинок, кандалы разбивая,
Гулом ответит тюрьма вековая.

Сполучення "ЗІ" у першому слові симетрично "відлунює" у кінці рядка – "ЗБ". Сонорні "л" і "й" виразно бринять у трьох суміжних словах, причому "л" поступово пересувається з початку слова до його кінця: Лязгнет – кЛинок кандаЛы. Однотипні звукові фігури (кільце і стик) симетрично повторюються в обох рядках: КлиноК-Кандалы; ответиГ Тюрьма.

"Переклади рідко бувають добрими, а коли бувають, те це завжди подвиг, найвище напруження сил", – зауважив якимось С.Я.Маршак в одному з листів до своєї київської кореспондентки О.І.Зінченко (з листа від 29/ХІІ-1960). Наведені дані з перекладацького досвіду самого Маршака являють, на наш погляд, досить виразну ілюстрацію до цього твердження, ми бачимо, з яким напруженням, з якою любов'ю до поезії Лесі Українки і з яким високим почуттям громадянської відповідальності перед автором чудового вірша і перед читачем працював перекладач.

Джерелом казки Павла Тичини "Івасик-Телесик" є фольклор. Фольклорним прототипом підготовлена її сюжетна основа. Багато рис образної структури та стилю її пов'язані з народнопоетичною традицією. Як відзначалося в науковій літературі, Тичина переосмислює народну казку про Телесика. Залишаючись казкою з усією властивою їй чарівністю (заспів у фольклорному дусі, словесні повтори, милі простодушні переходи від звичайного до чудесного, людська мова птахів та тварин і т.п.), в інтерпретації поета вона вбирає в себе характерні риси реальної дійсності.

Як і в Тичини, у Маршака чергуються вірші та проза. І віршована, і прозаїчна мова в казці Тичини – Маршака пройнята справжньою поетичністю.

Як і в перекладі сатири Івана Франка, Маршак часом випускає, часом змінює окремі деталі, іноді стискає розповідь, іноді вводить додаткову строфу. Але й загальний хід казки, і її сюжетні повороти, і її несформульована "мораль" передані російським поетом у цілковитій відповідності до першотвору, перекладач – і це, мабуть, найважливіше – вірно відтворює фольклорно-поетичний колорит казки, розказаної Павлом Тичиною.

Образне й вигадливе народне слово, ідіоматичні вирази так само природно включаються в російський варіант казки, як органічно входять вони в український текст. Можна послатися на вирази й звороти типу "змея - гадюка", "а змея звать его", "серебряные весла, золотой человек", на вірші:

А орел взвивается,
Вверх летит и вкось...

або:

Близко ли, далеко ли,
Нынче иль давно,
Низко ли, высоко ли, –
Это все равно... і т.п.

Гнучкий, примхливий ритмомелодійний лад віршової мови Тичини передано в російському варіанті казки. Здебільшого це рядок з двома наголошеними складами, причому наголос досить вільно пересувається; вірш організований у строфу з своєрідною конфігурацією; строфа завершується пірамідальною кінцівкою:

Срібнеє веселечко,
Крапчаста вода,
Ловиться, ловиться
велика й мала –
хлюп собі,
хлюп.

Серебряные весла,
золотой челнок.
Ловится, ловится
рыба на крючок,
Дерг ее,
дерг.

В окремих випадках перекладач надає більшої регулярності метру, побудованому в Тичини на традиціях народного вірша. Є, правда, випадки, коли тенденція до "врегулювання" метра може розглядатися як достатньо виправдана змістом. Такий, на наш погляд, епізод із літаком, ще несе порятунок героєві казки. Чіткий тристопний ямб вдало відтворює тут політ металевого красеня-птаха з могутнім серцем-моетором:

Сверкнул из тучи темной
стальной орлиный клюв,
проплыл орел могучий,
крылами не махнув.
Раз только,
раз!

Слід зауважити, що українська народнописенна ритміка припускає переходи до силабо-тонічних розмірів. Таким чином, перекладач не порушує закономірностей, властивих фольклорному віршуванню.

Акустика у творах, адресованих маленькому читачеві, частіше, ніж у "дорослій" поезії, ґрунтується на звуконаслідувальному ефекті. З цілком зрозумілих причин, мова вірша, завдяки "звуковому курсиву" такого роду, збуджує в дитини яскраві асоціації, несе радість пізнання й естетичного сприймання світу. Павло Тичина прекрасно використовує ці можливості. От, наприклад, як майстерно озвучено відповідь Івасика-Телесика на брехливі поклики змії:

– То ж не голос матінки,
то зміїна річ,
не вернись до бережка,
клич, хоч не клич!
Іч яка,
іч!

Маршак добивається аналогічного враження, інструментуючи уривок зубними, шиплячими звуками:

– То не голос матушки,
То змеиный свист.
Не вернись я на берег,
Сгинь и провались!
Сгинь!
Провались!

І оригінал, і переклад позначені багатством фоніки.

Як уже згадувалося, прозаїчна частина тексту витримана і в Тичини, і в Маршака у народноказковому дусі, звучить високопоетично. Тут і традиційні звороти: "Жили-были дед да баба. И был у них сынок Ивасик-Телесик". Тут і

образно-виражальні форми типу: "Сделайте мне золотую лодку, серебряные весла", "...Кони стоят, сено едят, с праздником поздравляют", і тавтологічні конструкції: "А кругом – народу, народу! В барабаны барабанят, в трубы трубят" і т.п. Тут і казковий речитатив, обумовлений фольклорними особливостями синтаксису: "Вот подрос Ивасик-Телесик и стал отца с матерью просить...", "А змея лютая подслушала...", "Тут кликнули одного конька..." і т.д.

Конструкції цього роду ми знаходимо в російському варіанті "Івасика-Телесика" не обов'язково на тих самих місцях, де вони зустрічаються у Тичини. Іноді перекладач дає паралельну форму, адекватну саме тому чи іншому звороту українського тексту ("Сделайте мне золотую лодку, серебряные весла..." – "Зробіть мені золотого човника, срібнеє весельце..."; "Вот подрос Ивасик-Телесик ..." – "Ото як підріс, та й каже..."). Іноді, не передавши конструкцію чи зворот мови такого роду в одному місці, Маршак вводить подібний елемент у іншому.

Хоч подекуди окремі лексичні елементи казки і не знайшли відображення у російському варіанті, в цілому перекладач правильно відтворює загальну образно-стилістичну та інтонаційну атмосферу оригіналу. Казка Маршака, як і казка Тичини, сповнена руху, барв і музики, овіяна вічно свіжим диханням народної поезії.

З тією ж самою сумлінністю працював Маршак-перекладач над творами поетів молодшого покоління. Наведемо один приклад. У 1953 році російський поет перекладає вірші Богдана Чалого. В одному з його листів до автора зустрічаємо дуже характерні для Маршака деталі. "Посилаю вам спішно коректуру з доданим кінцем і багатьма виправленнями в тексті", – пише він. Пізнаємо невтомного Маршака у цій згадці про численні виправлення! Лист свідчить і про властиву для поета наполегливість у пошуках повноцінних еквівалентів, і про творчу ініціативу перекладача, ще незмінно поєднується з шанобливим ставленням до авторського тексту. "Не так воно легко було перекласти кінець", – признається він. "Остання строфа майже цілком відповідає вашій", – повідомляє перекладач українського поета. Вказуючи далі на те, ще передостання строфа дечим відрізняється від першоджерела, хоч він і прагне близькості, перекладач робить дуже істотні зауваження: "Мені здається, що вона віддає виражені автором почуття". Як завжди, для Маршака найважливіше полягає в тому, щоб вірно відтворити розвиток думки, почуття й настрої оригіналу.

В кінці листа дуже маршаківське запитання: "Чи багато змін внесли ми в український текст?" Творчі за своїм методом, засновані на глибинному проникненні в суть твору, переклади Маршака з української поезії стали здобутком російської культури. Перекладачеві завжди властиве яскраво виражене усвідомлення своєї громадянської відповідальності – перед художником, твори якого він перекладає, перед рідною літературою, перед читачем.

ПРО УКРАЇНСЬКИХ КЛАСИКІВ ТА ЇХ ТВОРИ

Шевченків "Кавказ" як художній феномен

Немає, мабуть, жодної загальної праці про творчість Тараса Шевченка, автори котрої не торкались би "Кавказу", є й чимало праць, де висвітлюються окремі аспекти цього твору. На "Кавказі" як винятковому явищі суспільної та художньої думки спеціально зосереджуються хіба що двоє науковців. Ґрунтовно розглянуто твір у книгах Ю.О.Івакіна [1] і Коментар до "Кобзаря". Поезії до заслання" (К., 1964). Автор цих книг висвітлює передумови виникнення твору, його історичні, соціальні, побутові реалії. Ідейно-тематичний діапазон "Кавказу" порівняно з поемою "Сон", відзначає Ю.Івакін, суттєво поширився. Учений нагадує висловлення Івана Франка про "Кавказ" як "огнисту інвективу проти "темного царства", як "найкраще свідоцтво могутнього всеобіймаючого, щиролюдського почуття нашого поета", палкого прихильника "всякої боротьби за волю, всякого змагання проти "темного царства".

У коментарі Ю.Івакіна і докладна довідка про де Бальмена, і екскурс у зв'язку з образом Шевченкового Прометей, і розмаїті пояснення до тексту, що допомагають глибше осягнути його зміст, і зауваги стосовно поезики твору. У монографії "Стиль політичної сатири Шевченка" особливо вартісні думки про своєрідне трансформування бурлескної традиції, про взаємопереходи і взаємопроникнення бурлескних начал з високою патетикою, про різновиди ліричного монологу і афористичних формул у "Кавказі".

У середині 90-х років виходить друком капітальна праця Івана Дзюби "Застукали сердешну волю..." Тут дістає розвитку висловлена свого часу Юрієм Івакіним теза про особливе Шевченкового "Кавказу" не лише в українській поезії, але й в історії художньої і взагалі суспільної мислі в слов'янських (і не тільки слов'янських) народів. Протягом трьох десятиріч, що пролягли поміж працями Ю.Івакіна та І.Дзюби, шевченкознавча література істотно поповнилась. На жаль, спеціальних праць, в яких ґрунтовно розглядався би "Кавказ", надто мало. Звичайно, у низці монографічних видань є сторінки, що містять влучні спостереження і важливі роздуми стосовно "Кавказу" як визначного явища художньої мислі. Є такі спостереження і зауваги й у нарисі І.Дзюби, хоча "закони жанру" цього пристрасно-публіцистичного твору не передбачають детального аналізу системи виразних засобів поета. Праця Івана Дзюби суттєво розширює й поглиблює розуміння геніального Шевченкового "Кавказу" і пояснює його непроминальне значення. Проте, як відомо, "коефіцієнт корисної дії" кожної розвідки, присвяченої неординарному явищу художньої думки, незмірно підноситься, коли роздуми про його спільно-значущу проблематику і смислову вагомість поєднуються з міркуваннями про те, як, якими засобами, взаємодією яких естетичних важелів образно-емоційного впливу на читача досягається художній результат. Автор праці, про яку мовимо, не ігнорує особливостей естетичної природи Шевченкового твору і не вдається до беззмістовних загальників ("чудово", "вражаюче", "віртуозно" і т.ін.) Є тут цікаві спостереження щодо сатиричної метафоризації, щодо місткості образу "огненного моря" сліз народних тощо. Але подібні спостереження та міркування тут поодинокі, їх явно замало для такого вершинного взірця поетичного мистецтва, як "Кавказ".

Спираючись на досвід, набутий сучасними шевченкознавцями, спробуємо трохи пильніше придивитися до поетичної природи "Кавказу". Передусім звернімося до питання про жанрову специфіку твору. Його жанрової своєрідності здавна торкалися усі причетні до вивчення Шевченкової поезії. Поширене й досі означення "поема". Ним користуються й автори видань, адресованих порівняно обмеженому колу фахівців, і вчені, що зверталися до ширшої читацької аудиторії, і автори науково-популярних нарисів різних років, і укладачі шкільних підручників. Але жанрова незвичність твору примушує авторів раз по раз замислюватися, вдаватися до тих чи тих уточнень, шукати більш прийнятної дефініції.

Так, Богдан Лепкий у книзі "Про життя і твори Тараса Шевченка", вважаючи, що "Кавказ" як "артистичний твір не суцільний", вирізняє в ньому чотири шари. Початкову частину він уподібнює до "якоїсь релігійної псалми", про другу частину ("від Чурек і сакля" до "По закону апостола") каже: "Це бистрий струмінь, мов полин гіркої іронії". Третя (від "По закону...") – "це ніби громи, які кидає проповідник на своїх злочинних слухачів". Нарешті в останній частині ("І тебе загнали, мій друже єдиний") вбачає "сердечну, щирі лірику". Вельми цікаві міркування: "Звести такі далекі від себе почуття і настрої в одну згармонізовану цілість неможливо. "Кавказ" вибухає перед читачем, як вулкан, що з нутра свого кидає то полум'я, дим, сірку, то знов гарячу лаву, в якій стопились всілякі елементи. По силі, вибуховості, безпосередності "Кавказ" не має рівного собі твору. Ця поема валить, трощить, палить, вбиває іронією, морозить правдою, сліпить блискавками порівнянь, поки в сердечній спомині друга не знайде тихого акорду". Принципово важлива синтезуюча думка про неординарність форми твору: "Це зовсім виїмкова річ".

Про те, що "це зовсім виїмкова річ", висловлювались різні автори. Павло Зайцев писав про "повну прометеївської революційності оду "Кавказ". "Поема або сатирична ода", – визначав Максим Рильський. "Дума", – мовить про "Кавказ" О.В.Багрій [2]. У книзі Григорія Грабовича "Шевченко як міфотворець" знову подибуємо означення "поема" [3]. "Власне, поемою ми називаємо цей твір тільки за традицією", – можна прочитати у монографії Е.П.Кирилюка "Т.Г.Шевченко. Життя і творчість", – справді ж це ліричний вірш типу роздуму, медитації" [4]. Традиційне визначення "Кавказу" поемою Ю.Івакін приймає "лише умовно", деталізуючи далі своє твердження: поет створив "індивідуальну лірико-сатиричну форму", де в єдиному художньому цілому поєднані і різноаспектне викриття самодержавства, і "гімн волі", і "реквієм жертвам війни". Про оригінальне злиття різнорідних тем і настроїв у творі пише й І.Дзюба: "Шевченків "Кавказ" є не тільки сатирою на державних фарисеїв, памфлетом проти державних розбійників, але й плачем над їхніми жертвами".

Поєднані, здавалося б, без сюжетного стрижня окремі ланки поетичного тексту, переважно ораторські монологи та соціально-історичні роздуми тим часом становлять художню єдність. Як же скомпоновано твір – водночас оду і памфлет, "гімн волі" і "реквієм", нищівну сатиру й скорботний плач? Завдяки чому ця "зовсім виїмкова річ" не розсипається на складові елементи, але, навпаки, дістає органічної цілісності й гармонійної мистецької завершеності?

У науковій літературі висловлювалась слухна думка про те, що творець "Кавказу" суттєво оновлює жанр поеми, започаткувавши новий різновид, котрий "майже витіснив пануючий до того подієво-розповідний тип" її. Вирішальним видоутворюючим фактором "нового поемного типу" стало "поєднання епічної масштабності відображення дійсності з ліричним способом літературного зображення", домінування "ліричної експресії замість причинно-часової логіки викладу".

Нагадуючи думку Івакіна щодо "переважно асоціативного" способу переводу у монологіях, звернених навперемінно до кількох об'єктів, Н.П.Чамата зауважує, що зв'язки і співвідношення між мологами "не вичерпуються асоціативним принципом". У побудові "Кавказу" поет, на її думку, використав музичну форму, а саме одну з найдосконаліших і найпопулярніших її видозмін – сонатну. Враховуючи принцип контрастування тем, притаманний сонатній структурі, Н.Чамата намагається розкрити їх взаємодію та розвиток у Шевченковому "Кавказі", причому головну тему авторка вбачає у "викритті соціально-політичної системи самодержавства у зв'язку з війною царизму на Кавказі", а супровідну – в "утвердженні непереможності народу, прославленні борців за свободу".

Інший науковець уводить "Кавказ" у річище драматургічних традицій, – "ораторський монолог дістає форму "багатоголосої", діалогічної структури". О.Чугуй зосереджується на формах "перевтілення ліричного героя", прагнучи простежити "механіку" застосування драматургічних елементів, внаслідок чого в "Кавказі" постає "на диво багате й несподіване поєднання трагічного, драматичного й комічного" начал. Вряди-годи монолог перехвачує й продовжує ліричний герой, коментуючи його в іронічному або сатиричному плані, такі "спільні репліки" надають діалогові надзвичайної експресивності й емоційної напруги. Іноді поет гірко іронізує над облудливими деклараціями "просвітителів", саркастично цитує репліку: "У нас навчіться!" І, зриваючи машкару з усіляких псевдодрузів народу, таврує їх палко, гнівно, нестримно. Можна погодитись з автором книжки, коли він твердить: "Сплутуванням", почерговим вживанням займенників "я" і "ми", виголошенням реплік від імені борців за свободу та їх ворогів створюється повне враження цілих драматургічних сцен, а текст сприймається як виразний і напружений полілог". Усе це дає право віднести Шевченків "Кавказ" до "найвищих виявів драматургізму в ліриці" [6].

Загально визнане антитетичне зіставлення у "Кавказі" нищівного сатиричного викриття гнобительських верхів суспільства та величання героїчної боротьби кавказьких племен проти царського воїнства. Ця антитеза визначає собою емоційну атмосферу твору. Що митець цілеспрямовано дбав про поглиблення цього контрасту, переконаємося, знайомлячись з авторською правкою рукопису. Надзвичайно красномовну заміну зберіг автограф альбому "Три літа". Спочатку іронічне "уславлення" панівної верхівки імперії адресувалося "Космополітам, книгарям і кротким батюшкам-царям". Але поет, вважаючи за доцільне сатирично загострити текст, коригує його: "Хортам, і гончим, і псарям, і нашим батюшкам-царям". Як бачимо, поет вдається по уподібненню "августішого" вінценосця псарям, що додатково підсилено римою: псарям – царям (тим же образним рядом "царі-псарі Шевченко глузливо

користується і в інших творах). Прикметник "кроткі" відносно до самодержців у даному контексті, напевне, менш вагомий порівняно із вжитим займенником, що уїдливо пародіює поширений стереотип, покликаний акцентувати офіційний міф про розчулено-солодкі взаємини між закріпаченим селянством і царським престолом.

Скорботний епіграф із 9-ї глави Ієремії попереджає про плач "и день, и ночь".

Лірико-епічна "заставка", що здавна і, мабуть, навічно вкарбована в естетичній пам'яті поколінь –

За горами гори, хмарою повиті,

Засіяні горем, кровію політі, –

лапідарна і водночас надивовиж змістовна, не лише дає географо-топографічні орієнтири подій, але й окреслює їх драматичну сутність і визначає образно-емоційний камертон наступної художньої єдності (метафорична насиченість, евфонічна гармонія). Зважимо й на відлуння у заключному елегійному уступі: "... мої думи. Моє люте горе сіятиму..."

У початковій частині твору монументальній фігурі Прометея, що символізує могутню й невмирущу душу народу, протистоять образи хижого орла (варто згадати й про емблему імперії) та ненажерного самодержця. Метафорико-алегоричний сенс епітету "неситий" надто вагомий у Шевченковому слововживанні. Відзначалося, що "варіювання в різних контекстах заперечних форм замість стверджувальних" становить одну з "найсвоєрідніших властивостей Шевченкового стилю": такі форми близькі митцеві "своєю експресивністю, особливою емоціональною напругою", "заперечення ознаки, якості завжди сприймається гостріше, ніж констатація іншої" [7].

Звучання другого (якщо не лічити дворянкової "заставки") строфоїду позначено підсиленою, москулястою енергією. "Особливої карбованості його ораторській інтонації" надає ритмічний рисунок уступу: поет вжив у кількох рядках підряд усі обумовлені метричною схемою наголоси [8]:

Не нам на прю з тобою стати!

Не нам діла твої судить!

Сповнені гіркоти й скорботи роздуми про пануючу соціальну несправедливість ("Кати знущаються над нами"), про її стабільну тривкість наголошуються тут паралельними заперечними формами ("не нам", "не нам") і настійливим повторенням ("Нам тільки плакати, плакати, плакати", до того ж евфонічно підкресленим: ТЛК - ЛКТ - ЛКТ - ЛКТ).

Давно звернуто увагу на те, в якому контексті й яку функцію виконують у стилі "Кавказу" такі звичайні у побутовій сфері лексеми, як "засіяти", "замісити". "Виняткової емоційно-експресивної сили" надає їм і побудованій на них метафоричності, – вважає дослідник Шевченкової мови, – "загальна вживаність цих слів, простота і ясність їх семантики" [9]. Глибше розуміє це явище авторка цитованої вище монографії Михайлина Коцюбинська, вбачаючи у цьому приклад "складного переосмислення побутових реалій" – однієї з істотних тенденцій образотворення у "Кавказі". Аналогічний випадок використання повсякденно житейських понять у метафоричних побудовах дає вислів "Правда наша п'яна спить". Варто, мабуть, навести коментар тієї ж дослідниці до цитованого вислову: "В цій формулі відчутна парафраза фольклорного образу долі, тут згорнуто в експресивній формі цілий ряд асоціацій ідей: недоля,

безправ'я, трагічна вакханалія життя, коли високі поняття й почуття здешевлені, затоптані в багнюку" [10].

"Правда п'яна", що поки "спить", неодмінно прокинеться – у ліричного героя твору в цьому не має сумніву. Він переконано пророкує: "Встане правда! встане воля!" На тлі переважно перехресного і суміжного римування виділяються заключні чотири рядки, змонтовані одним спільним співзвуччям, підсиленням до того ж внутрішньою римою і ваговитим уточнюючим прикметником "кровавії":

... Помоляться всі язики
Вовіки і віки.
А поки що течуть ріки,
Кровавії ріки!

Відчутна у розглядуваному уступі також евфонічна лінія, котра зближує попередні із щойно наведеними рядками й передає імперативно упевнене "встане правда! встане воля!". Перегук звуку "В", особливо в анафоричній позиції, фокусує увагу на ключовому в даному контексті слові "воля".

Вдруге звучить лірико-епічна мініатюра зачину, і відбувається крутий злам в інтонаційному плинні віршової мови. Рухомість, багатобарвність поетичної інтонації у Шевченка, її коливання та переключення завжди вражають. Про розмаїття "інтонаційної палітри" Шевченка гарно сказано у книгах Г.К.Сидоренко, Л.В.Смілянської, М.Х.Коцюбинської. Принципово важливим видається міркування останньої щодо своєрідного синтезу "високого ораторського пафосу" і "прози звичайного буденного мовлення": "інтонаційна структура "Кавказу" справді становить новаторський сплав цих інтонацій".

Черговий строфоїд започатковує формула, в якій спародійовано стилістику царських маніфестів: "Отам-то милостивії ми..."* Але одразу мовну партію "перехоплює" інший голос. Він продовжує розпочату фразу, демаскуючи офіційні оцінки і використовуючи просторіччя з притаманними йому образно-народними барвами:

Ненагодовану і голу
Застукали сердешну волю...

Вартий уваги перший прикметник, вжитий тут поетом ("ненагодовану"). Розпочатий пародійною нотою, монолог набуває грізно викривального звучання. Художня градація – один із тих чинників, питома вага котрих у творенні емоційної атмосфери першорядна. Автор "Кавказу" вдається тут до, сказати б, ускладнено паралельного підсилювання: сльози – удовії, дівочі, пролиті "тайно серед ночі"; матерні "гарячі", батькові – "старі, кровавії"; "ріки", "море", "океанне море". У сполученні з гіперболами ("напоїть" кров'ю народною "Всіх імператорів би стало з дітьми і внуками", "втопить в сльозах". Тирада справляє потрясаюче враження. Заключне знущально-саркастичне "уславлення" псарів-царів надає їй вибухової енергії.

Новий поворот поетичної думки у черговій строфі. Восьмирядковий уступ ритмічно відмежований від попереднього та наступного. Повторюється та ж сама словесна форма, лексема "слава", яка щойно тричі звучала гірко-

* Ритмічний перебіг додатково акцентує тут пародійно вживану лексему.

насмішливо. Зараз її наповнення та спрямування зовсім інше. Вільна від будь-якої іронії, вона набуває істинного смислу. Голос ліричного героя звучить щиро, схвильовано, зворушливо.

"Переадресування" монологу супроводжується докорінною трансформацією дикції. Вільному подиху віршової мови сприяє її фоніка. Після звукосполучень ХРТ, НЧ, НШ, ШК ("хортам", "гончим", "нашим батюшкам") прозоро й легко бринять слова дружнього привіту нескореним горцям: "І ВАм слаВА, сині гори". Надихаючий заклик до "лицарів великих", афористично висловлений в імперативно-вольовому ключі, набуває піднесено урочистого звучання: "Борітеся – поборете!". Настрій підтримують вишукано асоновані й алітеровані рядки:

За ВАС прАВда, за ВАС СлАва
І Воля СВятАя!

Найбільший за обсягом уступ, звернений до кавказьких племен, Витримано спочатку в річище повнонаголошеного чотиристопного ямбу: "Чурек і сакля – все твоє..." Промовець ніби визнає право горців на власне, дане природою існування. Та зовні урівноважений стиль оповіді поступається домінуючій у творі іронічній тональності. Висловлена у традиції народного прислів'я формула

До нас в науку! ми навчим
Почому хліб і сіль почім –

знаменує посилення іронічного начала. Монолог набуває одверто глузливого тону. Чим похваляється "промовець"? Набожністю, "просвіщеністю, тюрмами, "неісходимою" Сибір'ю, "узлуватими" кнутами. Рядки про облудність церковників виділені ритмічно (двостопний ямб на тлі чотиристопного), римування (кільцева рима, порівняно менш уживана у цій частині твору), евфонікою (надто відчутною алітерацією):

... В нас дери,
Дери та дай,
І просто в рай,
Хоч і рідню всю забори!

Як відомо, автор "Кавказу" охоче вдавався до пародіювання фразеології сатрапів усіляких рангів. Слід зважити при цьому на поліфункціональне призначення прийому пародійного переосмислення прямої мови. Інколи маємо приклад сатиричного інкрустування мікролексичних або фразеологічних одиниць в оповідний контекст (цитований вище рядок) "отак-то милостивії ми"). Іноді – значний за обсягом монолог, в якому "чужа" мова передається у викривальній інтерпретації різних відтінків: часом у констатуюче стриманій манері ("На те письменні ми...", "Ми християне: храми, школи. Усе добро, сам Бог у нас"). В інших позиціях – експресивніші нюанси: "... Ви ще темні. Святим хрестом не просвіщенні, У нас навчіться!.." І нарешті – випадки, коли пряма мова антагоністів ліричного героя набуває особливо різкого "підсвічування", внаслідок чого викривальний підтекст дістає граничного накалу:

Нам тільки с а к л я очі коле:
Чого вона стоїть у вас,
Не нами дана; чом ми вам
Чурек же ваш та вам не кинем,
Як тій собаці! чом ви нам
Платить за сонце не повинні!

Нещадно викривальна формула "На всіх языках все мовчить, Бо благоденствує", побудована на семантично парадоксальних уявленнях, вносить ще один вельми гострий штрих у розгорнуту панораму, котру вінчає сповнена болю й обурення репліка про тотальне безправ'я кріпаків, репліка, ніби кинута мимохідь, поруч із згадками про "модні" балачки стосовно галоманії ("французів лаєм"), як про щось звичне, дріб'язково-повсякденне: "продаєм Або у карти програєм Людей... не негрів... а таких Таки хрещених ... Но простих". Поет безпосередньо вторгається у складний полілог, його голос клопоче обуренням. Він зриває машкару з усіх тих суєсловів і лицемірів, палко оскаржує їх фарисейство, моральну ницість і кидає їм в обличчя гнівне:

Ви любите на братові
Шкуру, а не душу,
Та й лупите... по закону...

За спостереженням одного з літературознавців, поет метафорично розгортає тут народний вислів "лупити з людини шкуру", деталізуючи далі різновиди такого "лупиння" [11].

Поетична мова Шевченка так щедро евфонічно збагачена й урізноманітнена, що, здається, досить взяти навмання будь-який уривок його віршового тексту, щоб використати як взірць звукової інструментовки для підручника. Ось хрестоматійний приклад: "За кражу, за войну, за кров..." Як це часто спостерігаємо у Шевченка, алітераційна виразність тут підпорядкована емоціонально смисловим чинникам; в даному разі звуковий курсив стягує певні смислові, образні уявлення й асоціації: алітероване "Р" тяжіє до ключового поняття "кров", яке й кидає свій відблиск на весь уступ; найгустіше скупчений і метрично підсилений цей звук у рядку: "щоб бРАтню кРов пРОлити пРОсять".

Напевне, має рацію Іван Дзюба, коментуючи "антирелігійні пасажи в "Кавказі", як вияв "емоційного (і морального) протесту проти використання ідеї християнства для політичного гегемонізму", протесту проти "цинічного низведення Бога до ролі стратегічного покровителя російського деспотизму" [12].

Останній розділ, присвячений пам'яті де Бальмена, увінчує твір з усією його багатопроблемністю й унікальним діапазоном інтонаційних реєстрів – ораторського, говірного, насмішливого й убивчо нищівного, патетичного й медитативно-роздумливого, з дивовижною мінливістю його ритміки й незрівнянною звуковою інструментацією. Епілогічна частина "Кавказу" складається з двох строфоїдів. У першому з них довші рядки підтримують уповільнено урочистий тон мовлення, цьому сприяють і повторювані паралельні конструкції звертання ("мій друже єдиний", "мій Якове добрий"), і алітераційні засоби (перегук звукосполучень ДР – ДБР, що фонічно асоціюються з поняттям "друже добрий"; і відлуння приголосного: "друЖе єдиний" – "друже мій добрий" – "друЖе незабутий" – "Живою душею"). Темп мови дещо прискорюється у рядках із внутрішньою римою: "Літай з козаками понад берегами", "Заплач з козаками дрібними сльозами".

Стрімкіше лунуть короткі рядки другого уривку, організованого за схемою пірихованого хорею з явним переважанням голосних звуків. В уступах, звернених до загиблого друга, втілено не тільки елегійний мотив, звучить тут і виразна політична нота (про "московську отруту" з "московської чаші"). Помітно відрізняється мовна партія автора твору в заключних рядках

"Кавказу": інтимно довірчі зізнання митця, улюблені ("константні") образи, що викристалізувалися в його творчій свідомості (метафоричне гніздо навколо поняття "мої думи"). І кінцевий акорд – зворушливе, пройняте ніжністю освідчення синівського чуття до рідної землі, згадка про "вітер тихий" з України, про її "могили, степи, море".

Чим зосередливіше вчитуєшся у рядки "Кавказу", тим більше усвідомлюєш етичні глибини й естетичну красу цього художнього феномену.

Немає сумніву, такі твори, як Шевченків "Кавказ", залишаться у духовній скарбниці людства. І навіть тоді, коли наші далекі нащадки із сумнівом, недовірою і жахом дізнаватимуться про часи, сповнені гуркоту гармат і залиті ріками крові та сліз, такі пам'ятки красного письменства не втратять своєї принадності, залишаючись ідеальним втіленням істинної людяності і художньої гармонії.

Література

1. Івакін Ю.О. Сатира Шевченка. – К., 1353; Він же. Стиль політичної поезії Шевченка. Етюди. – К., 1961
2. Багрій О.В. Т.Шевченко. Оточання. Мотиви творчості. Стиль. – Х.: ДЗУ. – С.105.
3. Грабович Григорій. Шевченко як міфотворець. – К.,1991. – С.109.
4. Кирилюк Е.П. Т.Г.Шевченко. Життя і творчість. – К.,1959.
5. Чамата Н.П. Про композицію Шевченкового "Кавказу" // Слово і час. – 1983. – №10. – С.33
6. Чугуй О.П. Драматичні елементи в ліриці Шевченка. – Х., 1989. – С.79, 81.
7. Коцюбинська Михайлина. Етюди про поетику Шевченка. – К., 1990. – С.152.
8. Чамата Н. Ритміка Шевченка. – К., 1974. – С.107-108.
9. Чехівський О. Мовностилістичні особливості поем Т.Г.Шевченка "Наймичка" і "Кавказ" // Українська мова і література в школі. – 1992. – №3-4. – С.44.
10. Коцюбинська Михайлина. Етюди про поетику Шевченка. – С.154.
11. Шаховський Семен. Огонь в одежі слова. – К., 1984. – С.81.
12. Дзюба Іван. "Застукали сердешну волю...". – К., 1996. – С.46, 45.

Про один Шевченків вірш ("Н.Костомарову")

У фундаментальній біографії поета, складеній Павлом Зайцевим, читаємо (розділ про арешт і ув'язнення поета): "19 травня ввечері побачив у вікно матір Костомарова, як вона йшла на побачення з сином, під свіжим враженням від її пригнобленої постаті написав вірш "М.Костомарову". Автор монографії "Життя Тараса Шевченка" відзначає у цьому вірші вияв "альтруїстичної вдачі" і проникливе "розуміння трагедії серця матері". "Цей автобіографічний вірш – документ, – зауважує біограф, наводячи повний його текст, – відтворює також і обстановку миколаївського каземату, і тогочасні настрої поета (Зайцев Павло. Життя Тараса Шевченка. – К., 1994. – С.173-174).

Ю.Івакін у коментарі до твору пише про його ліричного героя: "В останніх рядках вірша він перемагає сумне почуття власної самотності й "сирітства", висловлене в попередніх рядках: "І жалем серце запеклось. Що нікому мене згадати!" Адже гірше тим, у кого на волі залишалися рідні!" Автор коментаря нагадує, що ту ж думку заарештований Шевченко висловив матері Костомарова і його нареченій, коли зустрів їх на поштової станції під Києвом: "Тарас успел только сказать нам, что лично о себе он не горюет, потому что он одинок, "бобыль", а "Миколи мені жаль, бо в нього є мати і дружинонька" (Івакін Ю. Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії 1847-1861 р.р. – К., 1968. – С.15). Торкаючись "казематного циклу" шевченкової лірики у монографії "Поезія Шевченка періоду заслання" Ю.О.Івакін зазначає: "З основі окремих віршів – життєвий "факт", побутовий епізод, які стають побудником ліричного роздуму-переживання, емоційним поштовхом до розгортання ліричної теми". Такий конкретний життєвий факт надихнув поета написати вірш "Н.Костомарову", "основна лірична тема якого, проте, – його особисті переживання в'язня". Вчений зауважує, що у посланні дістав втілення один із "провідних ліричних мотивів" казематного циклу – мотив "духовного опору царизму" [1]. Шевченківський словник" подає відомості про автографи вірша ("казематний", у "малій книжці", у "Великій книжці", а також окремий подарований поетом 31 серпня 1857 р. Т.П.Костомаровій)*. "Словник" фіксує увагу на ідейно-тематичному змісті вірша ("жертва деспотизму", "уболівання, що зроблено так мало корисного", "усвідомлення того, що всі випробування політв'язня він знесе сам"). Згадано також про "ліричну тему самотності" і про те, що тема матері ув'язненого знайде розвиток у поемах "Неофіти", "Марія".

Відомо, що чотиристопний ямб, поряд із чотирнадцятискладовим віршем, був улюбленим розміром поета, і що з середини 40-х років в його творчості переважають говірні інтонації над наспівними, розширюються функції ямбічного вірша. Відомо також, що "чистий" чотиристопний ямб найчастіше поєднується з різноманітними варіаціями (неметричні наголоси, пірихії, перебої ритму тощо). "Ритмічний рух чотиристопного ямба Шевченка нерозривно пов'язаний зі змістовим рухом твору, зумовлюється ним і, в свою чергу, організується в такий спосіб, щоб якнайкраще донести зміст відповідного твору до читача", – пише Н.П.Чамата [2]. У подальшому розгляді послання "Н.Костомарову" спробуємо якоюсь мірою висвітлити його ритмічні особливості, а також врахувати дані про авторедактуру тексту, збережені рукописами.

Ледь окреслена подієва основа ліричного вірша, звернутого до "союзника". Визначальним у посланні є, природно, рух ліричної думки поета, яка ще й ще засвідчує духовне багатство митця, висоту його етичних переконань. Улюблене і різноманітне використовуване поетом контрастне зіставлення явищ зовнішньої дійсності і психологічних станів особистості започатковує віршову розповідь. Мажорний заспів про "веселе сонечко" у "веселих хмарах весняних" відтіняє і реальну картину, змальовану далі, і сумний настрій оповідача. Є підстави твердити, що поет бажав підсилити враження від протиставлення безтурботно

* Докладніші дані щодо автографів поезії та їх "біографії" див.: Шевченко Т.Г. Повного зібрання творів: 13 томах. – К., 1990. – Т.2.

радісної пейзажної "інтродукції" і наступної розповіді: відмовившись від початкового варіанту "в широких хмарах", він надає перевагу означенню, застосованому у першому рядку – повторення прикметника, звичайно, підвищує тут безжурно-сонячну тональність. Антитетично побудована і замальовка казематного буття: ув'язнені іменуються тут з гіркою іронією "гостями", і цих "гостей закованих" (відкинутий, безперечно, менш експресивний варіант оксюморонного вислову "гостей зачинених"), виявляється, напувають "сердешним чаєм".

Антитетичність, відзначена тут, має у вірші ще один вимір: у "малій книжці" послання М.Костомарову записано поруч із текстом поезії "Садок вишневий коло хати", овіяної зворушливими спогадами і мрією про життя народу, гідне його моральних засад, працелюбності й людяності. Чи не асоціювався в уяві поета-в'язня соняшно-радісний заспів у посланні до також ув'язненого товариша з думкою про рідну землю і рідних його душі людей, поглиблюючи контраст із наступними роздумами про тюрму й кайдани?

До улюблених засобів Шевченкової поезики належать лексико-синтаксичні паралелі і повтори; різноманітна їх функція у художньому контексті, ми щойно згадували повторення "веселе" – "веселих". Іншу роль відіграє дублювання іменника у рядках про зміну казематного караулу ("часових перемінляли, ... часових"). Тут повторення лексеми підкреслює монотонність, одноманітну регулярність у зміні вартових: неодмінний атрибут казарменно-казематного побуту.

Далі подієва лінія поступається місцем ліричному струменю, роздумам про тяжкі переживання, про нездійснені надії та мрії. Спогад про рідне село, про давно померлих батьків і власне сирітство збуджує болісну тугу і підготовлює новий поворот ліричної думки. Знову спливає тюремна тема. У заграбованому вікні скорботна постать матері Миколи Костомарова, що прийшла на побачення з ув'язненим сином. К.Чуковський, ведучи мову про спотворення стилю геніального українського Кобзаря деякими російськими перекладачами, про тенденцію нав'язати йому "цукеркові" естетські штампи, наводить приклад, коли "давня народна формула "чорніше чорної землі" (варті уваги і поширена у народному слововживанні й у фольклорі тавтологічна її побудова, і звукова вражальність: ЧОРН – ЧОРН) підміняється "банально-романсовими рядками:

И страшен был в лучах заката
Землистый цвет ее лица.

Цей епізод з матір'ю товариша по каземату імпульсує заключну частину поезії, пройняту людяністю і мужністю.

Художня принадність вірша значною мірою обумовлена його просторим інтонаційним спектром: спокійна й прозора розповідність у пейзажному заспіві, іронічні акценти у рядках про те, як господарі каземату "III відділення Власної Його Величності Канцелярії" напували "гостей закованих своїх" "сердешним чаєм" (відкинутий варіант – реалістично достовірна, а втім геть позбавлена іронічного підтексту деталь: "холодним"); тужливі спогадання; ноти братньої ніжності у звертаннях до товариша і щира й схвильована лірична сповідь.

У вірші "Н.Костомарову" домінують піриховані ямби. Рядки з чотирма метричними наголосами зустрічаються зрідка, складаючи приблизно восьму

частину загального обсягу твору; зосереджені вони переважно в останній частині послання, де дістають найяскравішого виразу "особисті переживання в'язня", за висловом Ю.Івакіна, і де розкривається "основна лірична тема" вірша:

Дивлюсь: твоя, мій брате, мати,
Чорніше чорної землі,
Іде, з хреста неначе знята.
Молюся! Господи, молюсь!
Хвалить тебе не перестану,
Що я ні з ким не поділю
мою тюрму, мої кайдани.

Звернімо увагу на те, як ритмічний чинник у сполученні з евфонічним (МОЮ – Ю – МУ – М – Й) підсилює енергію заключного акорду.

На думку цитованої вище дослідниці, "довгі слова у Шевченковому ямбі часто лише урізноманітнюють звучання вірша, не пов'язуючись при цьому з якимись повними чітко визначеними експресивними функціями" [3]. Ідеться, очевидно, про основну тенденцію ("часто"), виявлену при обстеженні усього масиву поетичних творів митця. Але вірш, який нас цікавить тут, таку тенденцію не підтверджує. Ось рядки про тюремний караул:

І часових переменяли,
Синемундирих часових.

На фоні віршової мови з трьома наголосами у чотиристопному ямбі ці рядки ритмічно вирізнені не випадково: автор не лише доповнює зарисовку казематного "інтер'єру", але й фіксує увагу на обставині надто істотній. Адже сині мундири – уособлення тієї інституції з всевидючими очима і всечуйними вухами, що здійснювала тотальне слідкування і нещадне переслідування будь-яких проявів вільної мислі і була головним гарантом і головним репресивним механізмом абсолютистського режиму в російській імперії.

Чимало сказано про надзвичайну рухомість, виразність Шевченкової ритміки, її напрочуд вільне дихання, новаторськими виявились і принципи римування, застосовані митцем, поет як правило не прагне максимальної звукової спорідненості слів, що римуються. "Шевченко цілком виважує ту втрату співзвучності, що приносить із собою неповна рима... – пише Дмитро Чижевський. – Він дуже рясно вживає "внутрішню риму", тобто рими між різними словами того самого рядка" [4]. Відзначені риси Шевченкової поезики стосовно рими притаманні і віршеві, про який тут мовиться. Вірш цей не членується на строфи, поет не дотримується жорсткої системи римування. Автор послання вдається до вільної зміни римових співзвуч різних типів. Суміжні пари змінюються кільцевими, часто римове відлуння постає досить далеко (наприклад, перегук слів *розлилось – запеклось* на шестирядковій відстані). Інколи слово, що замикає віршовий рядок, залишається без бодай приблизного звукового аналога або й зовсім без римової підтримки (*землі*) В одному випадку "нерегульована" рима "зтягує" поняття, розосереджені на значному просторі (хоча і в межах однієї композиційної цілісності): *замкнутих – одбутих – забутих – хоч би рута*.

Вжите один раз перехресне чергування (хоча й тут поет не вважає за доцільну повну акустичну тотожність: *молюсь – поділю, у свою чергу, вирізняє*

завершальний чотиривірш, акцентуючи його містке емоційне і смислове навантаження. Лірична думка сягає тут граничної напруги.

Загальновідома і загальновизнана Шевченкова майстерність у галузі звукопису.

Спробуємо придивитись до акустичної організації віршового тексту в аналізованому вірші. Принагідно слід зауважити: митця, що віртуозно володіє усіма можливими засобами евфонічної оркестровки, ніде не полишає художній такт, ніде не натрапляємо у нього на прояви навмисної декоративної надмірності. Вірш "прошитий" найрізноманітнішими фонічними елементами, перегулами аналогічних звуків і звукокомплексів, алітераціями, асонансами, анафоричними й епіфоричними звуковими фігурами тощо.

Звернемо увагу хоча б на пейзажну "заставку", що контрастно передує подальшій оповіді: звуки В-С-Л-Н утворюють ніби фонічний курсив, зближуючи споріднені тут поняття: "веселе", "веселі", "весняні". В центрі другого рядка лексема "хмарах"; на фоні відкритого "А" помітно визначається звук "Х", повторюваний і у попередньому рядку ("Ховалось"), і у семантично значущому прикметнику "весняних", і, нарешті, при "стикуванні" останнього звука одного слова з початковим наступного: "веселиХ Хмарах".

Сполучник "І" у безсполучниковій функції ("І до дверей", "і мені") підтримує вільний рух віршової мови, відтіняючи рядки про сумні спогади і переживання, де відповідне враження підсилюють: "важкі" звукосполучення ДБТ: "Давно оДБуТих, Давно... заБуТих".

Вухо наше не залишиться байдужим до повтору асонованих складів у суміжних рядках: "чиМАло", "МАрне". В іншому місці до "К" у дієслові "поКинув" тяжіє попередня частина рядка "Кого я там Коли", де цей звук анафорично дублюється. Музичною довершеністю позначене звертання: "Твоя, мій брате, мати" – і тричі повторений звук "Т", і анафора "М", і дзвінка внутрішня рима брате – Мати. Звичайно, у такого митця, як Шевченко, з його непогрішимим музичним слухом, щасливі звукові знахідки на кшталт відзначеної часто виникають спонтанно, легко і невимушене лягаючи на аркуш паперу. Та в даному випадку автограф засвідчує, що це чудове слово- (і звуко-) сполучення склалось внаслідок цілеспрямованого творчого шліфування тексту: початкова редакція рядка у "Малій книжці" виглядала інакше: т о в а р и ш е в а м а т и. Нема чого й казати, наскільки варіант, якому поет надав перевагу, поглибив текст семантично (відтворивши щиросердність взаємин між союзниками) і збагатив його акустику.

Як бачимо, поет щедро "оркеструє" вірш, послуговуючись різноманітними засобами евфонічної виразності: повторення однакових слів або звукосполучень в рядку (брате – мати, чорніше чорної, молюся – молюсь, мою тюрму – мої кайдани) або в суміжних рядках (чимало – марне), або на початку рядків, відокремлених більшим віршовим інтервалом (дивлюсь – молюся).

Розглянутий Шевченків вірш з його ненав'язливою звуковою інструментацією, стримано тонкою й вишуканою, окрім всього, дає ще одне підтвердження дивовижної гнучкості і музичності українського слова.

Література

1. Івакін Ю.О. Поезія Шевченка періоду заслання. – К., 1984. – С.33, 40.
2. Чамата Н.П. Ритміка Шевченка. – К., 1984. – С.88.
3. Чамата Н.П. Цитована книга. – С.163.
4. Чижевський Дмитро. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. – С.404.

Вірш Шевченка "Мені здається, я не знаю..."

У шевченкознавчій літературі висловлені різні міркування стосовно "біографії" вірша "Мені здається, я не знаю..." З епістолярії, а також із "Журналу" Шевченка достеменно відомо, як сприймав український поет творчість Лермонтова ("Пришліть, ради поезії святої, Лермонтова хоч один том, велику, превелику радість пришлете з ним вашому вдячному і безталанному землякові", – просив він М.М.Лазаревського у листі з Орської фортеці у грудні 1847 року).

На думку Сергія Єфремова та Євгена Кирилюка, жадані книги засланий поет дістав саме від М.Лазаревського. Тим часом Павло Зайцев, поділяючи думку Олександра Дорошкевича, твердить, що надіслав їх поетові М.Щепкін. На переконання Леоніда Біленького, твердження Дорошкевича "єдино можливе": "вірш-послання Шевченка з подякою за прислані твори Лермонтова "присвячений тільки М.Щепкіну". Більше того, Л.Білецький вбачає "головний сенс цілості твору" у протиставленні особи уславленого актора (саме Щепкіну, категорично стверджує коментатор, адресовані звертання: "великомучениче святий, пророче божий") "отим лиходіям, що ріками сльози розлили, а кров морями".

Проте більшість вчених, котрі писали про цей твір, вважають, що у "позитивній" його частині мовиться про Лермонтова. О.Дорошкевич цінує вірш як художній документ, в якому Шевченко висловив своє розуміння лермонтовської творчості. "Поезія Лермонтова, – підкреслює Є.Кирилук, – не тільки не викликає в Шевченка ніяких пригнічуючих думок, а, навпаки, посилює його мужність, дає йому змогу легше переносити тягар заслання".

Юрій Івакін виділяє три частини вірша: сатиричну медитацію, спрямовану проти інституту самодержавства; ліричне звертання до російського поета; вдячне послання другові, який надіслав Шевченкові книги. Ю.Івакін торкається також мотиву про переселення душ, зазначаючи, що мотив цей пов'язаний з індуїстським та буддійським вченням й інтерпретований "на матеріалі українського фольклору". На питання, чому у сатиричній частині вірша власть імущі "перелізають" саме у свиней, вчений дає таку відповідь: у Шевченка свиня – "символ бездуховності, моральної деградації, бруталності і нечистоти". В іншій роботі вченого наведено також літературну паралель (епізод із Гомерової "Одіссеї", коли чарівниця Цірцея перетворює супутників героя епопеї в свиней).

У монографії "Поезія Шевченка періоду заслання" той же дослідник звертає увагу на два типи слави, протиставлені у вірші: "славу" царів і справжню славу митця. Цей мотив у першій частині твору реалізується в сатиричному

плані: лірико-філософська медитація "тут раз у раз переростає в ущипливу інвективу". Скороминущій "славі" тих, що "мир палили", у другій частині вірша протиставлено "справжню славу – невмирущу славу" російського поета, якого так цінував засланий Кобзар. Учений слушно підкреслює композиційну роль контрастної паралелі:

"Саме мотив слави асоціативно пов'язує останні частини твору з першою – сатиричною". Антитетичність у побудові вірша "Мені здається..." відзначають й інші вчені (напр., І.Я.Айзеншток, Ф.Я.Прийма).

Композиції цього вірша торкається також Леонід Плющ. Говорячи про "тричленну структуру" твору, вчений розглядає його першу частину як "теоретичний вступ", що містить "пародію на теорію метампсихозу" і виражає "хулу zdegradovanomu в людях Божому слову, zdegradovanim душам". У другій і третій частинах вірша – діалог з російським поетом-другом і звертання до друга іншого – того, що надіслав дорогі серцю книги. За висловом Л.Плюща, "Лермонтов – один з найсуттєвіших факторів культурного контексту Шевченка". "Діалог саме з ним виводить Шевченка з закритого світу самотньої душі в світ Божий, вільний". Цитуючи рядки про поезію, яка одчинила засланцеві "на волю (...) двері", автор статті твердить: "І через "двері" цього діалогу Шевченко виривається з обмеженого світу людського до самого Бога. Тому Лермонтова він називає не лише святим поетом нашим, пророком, ангелом, а й навіть "присносущим", епітет, що відсилає нас до молитов Господу". Л.Плющ обстоює тезу про високе гуманне начало, втілене у вірші: "У світі, зав'язаному, закритому, з'являються і відкриваються двері людського – двері на волю. Це двері живого слова іншої людини-друга" [1].

Найменше вивчався твір у віршознавчому аспекті. Здається, лише Н.П.Чамата виявила плідний інтерес до його ритмічної структури. Чотиристовпний Шевченків ямб ґрунтовно досліджували вчені (Г.К.Сидоренко, О.Л.Жовтіс та ін.), та конкретні спостереження зробила над ритмікою вірша, який нас цікавить, Н.П.Чамата.

Спробуємо висвітлити тут ті особливості художнього ладу твору, які видаються нам найсуттєвішими.

Подібно до багатьох творів справжньої поезії, лірики великих думок і великих почуттів, вірш, про який мовимо, не вкладається у межі звичних жанрових визначень. Як слушно зазначали коментатори, у ньому наявні і пекуча сатира, і проняте високим ліризмом звернення до російського митця-побратима, і елементи дружнього послання. Цим обумовлений складний і багатобарвний інтонаційний лад твору. Розмовні інтонації змінюються підкреслено зниженими, іронія, глузування, виливаються у бурхливий потік зневаги і гніву. В зовсім іншому "ключі" інтонована друга частина вірша: урочисто піднесені ноти поєднуються з проникливою сердечністю, шаноба, любов, душевне просвітління виявляються тут схвильовано і яскраво. Гнівний пафос викриття панства, знаті, царів споріднює цей вірш з іншими шедеврами політичної поезії Кобзаря. Темпераментна, бойова енергійність і точність суджень та оцінок проявляється у кожному рядку інвективи. Усі ці "господарі життя" у своєму неприховане жалюгідному вигляді, всі ці "мертві душі", моральні потвори і людиноподібні покручі – пани, генерали, рабовласники усіх мастей і відтінків, псевдопророки і псевдосвяти, убивці і фарисеї – вогненным пером Кобзаря прип'яті до ганебного стовпа.

Зневагою пройнято зачин інвективи. Мотив фантастичного перетворення людини на казкову істоту або рослину розроблявся поетом і раніше. Але якщо дівчина з народу перетворюється у нього в русалку, у квітку ("Утоплена", "Лілея"), то власть імущі – у свиней:

Мені здається, я не знаю,
А люде справді не вмирають,
А перелізе ще живе
В свиню абощо та й живе,
Купається собі в калюжі,
Мов перш купалося в гріхах.

Всі деталі у розповіді про цю метаморфозу мають яскраво виражене сатиричне навантаження. Знеособлено-невизначене "перелізе ще живе" (форма середнього роду, що інколи надає зменшено-пестливого відтінку, тут підкреслює відверту бридкість), глузливе "купається собі в калюжі" підсилене повтором: "мов перш купалося в гріхах".

Шевченко часто порівнює панів і царів з тваринами. У поемі "Сон" "панство" атестується так:

...В сребрі та златі!
Мов кабани годовані –
Пихаті, пузаті.

У поемі "Марина" читаємо:

Пани до одного спеклись,
Неначе добрі поросята.

Аналогічними засобами користується поет, говорячи про самодержців:

Кати вінчанні,
Мов пси голодні за маслак,
Гризуться...

("Мій Боже милий, знову лихо").

Усі ці великі і малі правителі і гнобителі позбавлені будь-чого людського, поет настійливо підкреслює у них тваринне начало. Автор вірша іронічно кидає, ніби йому "байдуже за простих сірих сіромах" (засобами евфонічної виразності – поєднання звукової анафори та епіфори, повторення цілих слів – поет виділяє цей рядок з навколишнього контексту: ні, не "сірі сіромахи" насправді є тут об'єктом його уваги). Далі лінія сатиричного викриття іде все вгору і вгору. "А де оті?" – запитує автор і, вважаючи, що саме там, серед тих, кого відгодовують на сало, конкретизує своє уявлення про них, воскрешаючи у свідомості читача нищівні сатиричні барви "Сну" і "Кавказу":

... Добра чимало
Вони творили на землі –
Ріками сльози розлили,
А кров морями.

Уявна (по суті, глумлива) похвала "вседержителям" поглиблює і підкреслює гнівну патетику викриття їхніх справжніх дій. Поет використовує здавна відому фольклорові метафору, яка образно узагальнює думку про народне горе. Саме на цій гіперболі побудовано знамениті рядки "Кавказу":

А сльоз, а крові? напоїть
Всіх імператорів би стало
З дітьми і внуками, втопить
В сльозах удов'їх.

У шевченкознавчій літературі як один з найістотніших елементів поетичного стилю Кобзаря відзначається засіб градації – поглиблення, посилення ознаки. За принципом градації рухається віршова розповідь і в аналізованому творі: "оті" розлили людські сльози ріками, а кров – морями.

Викривальний пафос поетичної мови дедалі наростає, чому сприяють і в'їдливо-іронічні запевнення:

...Люде знають,
Кого годують, доглядають.
І що ж ви скажете: за славу
Лили вони моря кроваві.
Або за себе? Ні, за нас!
За нас, сердешних, мир палили!

Питальні фрази, оклики, повтори, переноси, що різко порушують плавну течію вірша, підвищена і понижена інтонація – в усьому цьому відображаються емоційно-сміслові відтінки гнівної мови поета. Потік звинувачень і викриттів стає дедалі бурхливішим. Пристрасно, гнівно, пекуче таврує поет винуватців народних страждань. Прямі звернення-ляпаса, гнівно-риторичні запитання ідуть одне за одним у трьох аналогічних побудовах, що починаються зачином-анафорою. Цей анафоричний зачин додатково акцентується спондейним зрушенням у початковій стопі:

...Кляті! Кляті!
Де ж слава ваша? На словах!
Де ваше золото, палати?
Де власть великая? В склепах,
В склепах, поваплених катами,
Такими ж самими, як ви.

Тут звертають на себе увагу і деякі особливості акустичної інструментовки. Весь уривок позначений підвищеною виразністю, що досягається повторами слів та звуків. Звернімо увагу на евфонічну анафору: ВЛасьть Велікая. У звуковому перегуку "слава" – "словах" терміни співвідносяться так, що другий дискредитує собою попередній, розкриваючи справжню ціну цієї "слави". Рядок міцно зцементований також асонансом "а": "сЛава- вАша – "словАх", і це ще більше підсилює викривальний ефект кінцівки, яка раптом ніби вивернула назовні весь зміст лексеми, евфонічно однорідної з сусіднім поняттям "слава". Поет кидає підсумовуюче:

Жили ви лютими звірми,
А в свині перейшли!..

– і ніби рішуче відвертається від усіх цих порфіроносних катів та звірів-душевласників. Емоції, думки, оцінки, епітети, що ними насичено могутню інвективу у першій половині вірша, якнайтісніше пов'язують її з усією поезією Кобзаря. У вірші відчутні відлуння гнівних шевченкових визначень і закликів: "Кати знущаються над нами...", "І вражою злою кров'ю волю окропіте" і т.д. Як це часто буває у Шевченка, гнівні, сатирико-патетичні інтонації вільно переходять у задушевно-ліричні.

Якщо перша половина вірша своїм настроєм, образами, ідеями співвідноситься з віршами Кобзаря, які таврують і царя, то у другій його частині, як у фокусі, схрещуються нитки, що ведуть до найпозитивніших громадсько-естетичних уявлень поета. Різкий злам у розвитку емоційно-сміслового начала

позначений і стилістичними, і ритмо-мелодійними засобами. Вірш написано чотиристопним ямбом. Як відомо, Шевченко охоче звертається до цього розміру, хоча найбільшого розвитку в його поезії набрали суто народні українські віршові форми ("коломиїкові", "колядкові"). У вірші "Мені здається, я не знаю" застосовано вільне римування: поряд із суміжними, кільцевими та перехресними римами, тут зустрічаються часом і складніші римові поєднання (наприклад, абабввб; калюжі – гріхах – байдуже – сіромах – забуті – дуги – сажак; або абааб: прочитаю – оживу – привітаю – заспіваю – назову). Цікаво, що там, де поетична мова "переламується" де автор різко, енергійно припиняє свій пристрасний монолог і звертається до однодумця, творця таких співзвучних і дорогих для нього віршів, перегук рим приглушується і часом ледве відчутими:

Жили ви лютими звірми,
А в свині перейшли!..
Де ж ти?
Великомучениче святий?
Пророче Божий? Ти меж нами,
Ти, присносущий, всюди з нами
Витаєш ангелом святим.
Ти, любий друже, заговориш
Тихенько-тихо...

У короткій питальній фразі. Винесений в окремий рядок, знову застосовано ритмічний перебіг, але тут спондей уповільнює мову, надає їй вагомості і значущості. Це проникливе питання, звернене до улюбленого поета, якраз і знаменує собою крутий злам у течії віршованої мови. До неї входить тепер новий стильовий потік. Церковнослов'янські елементи лексики підтримують атмосферу ліризму та урочистості. Вже перше словосполучення такого типу – "великомучениче святий" – визначає собою новий лад думок і почуттів, нову систему образно-асоціативних зв'язків. Визначення, використане тут, нагадує ті оцінки, що український поет давав декабристам. Так, уперше побачивши "Полярную звезду" із зображеннями "первых наших апостолов-мучеников" на обкладинці, він заносить до свого щоденника відомий запис про медаль, яку слід було б викарбувати "в память этого гнусного события (страсти декабристов – ред.): "с одной стороны – портреты тих великомучеников с надписью "Первые русские благовестители свободы", а на другой стороне медали – портрет неудогабываемого Тормоза с надписью "Не первый русский коронованный палач".

Образ пророка стосовно до народного письменника Шевченко використовує і в інших своїх творах з тим самим високим соціально-етичним наповненням. Досить послатися на звернення поета до Марка Вовчка. У молодому авторові "Народних оповідань" він вітає "пророка і обличителя жестоких людей неситих".

Природно звучать у цьому піднесено-урочистому ладі м'які, сердечні інтонації ("ти, любий друже"). Ставлення до російського поета, щире визнання його творчості набирають тут, завдяки різкому контрастові з першою частиною вірша, особливої виразності.

Перераховуючи найближчі і найдорожчі для нього мотиви російського поета, Шевченко відзначає, що вони звучать "тихенько-тихо". В образно-поетичному словникові Кобзаря це визначення є далеко не випадковим. Поет

користується ним, вказуючи на ознаки, пов'язані зі сферою етично та естетично прекрасного. Так, у зверненні до Якова де Бальмена, яке увінчує поему "Кавказ", поет пише:

Вітер тихий з України
Понесе з россою
Мої думи аж до тебе...
Братньою сльозою
Ти їх, друже, привітаєш,
Тихо прочитаєш...
І могили, степи, море,
І мене згадаєш...

Згадуючи свою нездійснену мрію про щастя з "безталанною" Оксаночкою, поет кидає знаменний штрих: "І вдвох тихенько заспівать". "В хатині тихій і веселій" поет мріяв – марно мріяв – в останні свої роки "поховать лихе дебеле лихо" (варта уваги алітерація Лихе дебеле Лихо, підсилена анафоричним перегуком звука у першому і третьому слові і стик у другому й останньому).

Часом визначення, яке нас цікавить, у поетичній мові Шевченка виражає чарівну людяність "тихо заговориш", "тихими, тихими речами проговориш". Недаремно так часто зустрічається воно у зверненнях до жінки, особа якої є для поета втіленням моральної і фізичної краси.

Якби зустрілися ми знову,
Чи ти злякалася б, чи ні?
Якеє тихеє ти слово
Тоді б промовила мені?... ..
Усміхнися, моє серце,
Тихесенько-тихо.

Іноді це визначення можна зустріти і у віршах, що відображають революційні переконання автора. Досить послатися тут на всім відомі заключні рядки "Заповіту":

І мене в сем'ї великій,
В семії вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.

Яскравим прикладом може бути й вірш "Хоча лежачого й не б'ють" з його мужнім пророцтвом:

...Люде тихо
Без всякого лихого лиха
Царя до ката поведуть.

Але найчастіше поняття "тихо – тихесенько – тихенько" Кобзар використовує, розповідаючи про свою власну поетичну творчість ("Гоголю", "Чигрине, Чигрине", "Думи мої, думи мої, лихо мені з вами", "А нумо знову віршувать" та ін.). У вірші "Лічу в неволі дні і ночі" (редакція 1850 р.) поет, мріючи про батьківщину, подумки переноситься на дніпровські береги, де "співав би свої думи, тихі, невеселі". Але й тут, за Уралом, у солдатській казармі, не припиняв він творчої праці. Поезія – його втіха і відрада, його громадянський обов'язок, і ніщо не змусить його відмовитися від неї, незважаючи ні на що, він буде "мережать... тихенько білії листи". Ліричний зачин поеми "Княжна" являє собою проникливе звернення:

Зоре моя вечірняя,
Зійди над горою,
Поговорим тихесенько
В неволі з тобою.

"Зоренько моя", "чарівниченько моя" – називає поет свою Музу в одноіменному вірші, дякуючи їй за те, що вона "всюди помагала йому – "в безлюдному степу", "в далекій неволі".

Із казарми нечистої
Чистою, святою
Пташечкою вилетіла
І понадо мною
Полинула, заспівала
Ти, золотокрила...
Мов живущою водою
Душу окропила.

Підкреслений рядок в одному з варіантів (у списку М.С.Щепкіна) має дуже показовий для Кобзаря варіант: "тихесенько, мило". Число аналогічних прикладів можна було б збільшити.

Цілком очевидно, що вводячи у свій вірш вислів

Ти, любий друже, заговориш
Тихенько-тихо...

Шевченко застосував до оцінки російського поета один з найвищих своїх морально-естетичних критеріїв" [2]. Цікаво, що в цьому ж вірші Шевченко і про себе самого говорить: "тихенько-тихо заспіваю".

Мої думи аж до тебе...
Братньою сльозою
Ти їх, друже, привітаєш,
Тихо прочитаєш...
І могили, степи, море,
І мене згадаєш...

І до рядків

Заплачеш тяжко перед нами,
І ми заплачемо...

можна було б знайти ряд аналогій у творах Шевченка – так він нерідко говорить про себе та своїх читачів, про олівця-кобзаря та його слухачів. Не менш багатозначною у Шевченковому поетичному словнику є також образна формула:

Жива

Душа поетова святая,
Жива в святих своїх речах.

Схвильовано дякує український поет другові, що прислав йому бажані книги:

Спасибі, друже мій убогий!
Ти, знаю, лепту розділив
Свою єдину...Перед Богом
Багато, брате, заробив.

Шевченко, про що вже мовилося, дуже полюбляв внутрішні співзвучності. Найчастіше звуковий перегук в аналізованому вірші має яскраво виражену

змістову функцію. "Багато, брате, заробив! – звукова анафора співвідноситься тут із центральним у цьому фрагменті словом-звертанням ("ате"), цьому ж центральному слову-звертанняю надає особливої вагомості співзвучність наголошених складів (багато-брате). За допомогою внутрішньої рими евфонічно підкреслено головне і в рядку: "І ми, читая, оживаєм".

Отож, розгляд вірша "Мені здається, я не знаю...", крім усього іншого, дає підстави констатувати, що часто одні і ті ж самі виразні засоби у різних контекстах відіграють різну роль. Якщо у першій частині вірша чергування питальних і окличних форм, ритмічні перебої, словесні повтори, звукова інструментовка підтримують викривально-сатиричне спрямування, емоційно наснажуючи його, то у другій частині твору аналогічні засоби виразності – і зміна питальних та окличних форм, і перенесення ("Жива Душа поетова святая", "...лепту розділив Свою єдину"), і лексичні повторення ("заплачеш" – "і ми заплачемо", "Жива Душа поетова святая" – "Жива в святих своїх речах"), і анафорична алітерація ("...перед Богом Багато...") виконують різні функції. Взятий ізольовано той чи той звук або звукокомплекс, однотипні синтаксичні конструкції, як правило, позбавлені певного смислового чи емоційного сенсу. Вони набувають такого сенсу у кожному окремому випадку, у взаємозв'язку з іншими елементами і – що найголовніше – у залежності від загальної поетичної ідеї, від змісту і "завдання" конкретного епізоду, поліпшуючи, збагачуючи його художній потенціал.

Література

1. Плющ Л. Я – Ти – слово Т.Шевченка // Сучасність. – 1984. – №3. – С.46-48).
2. Див. також: Словник мови Шевченка. – К., 1964. – Т.ІІ – С. 326-327.

Є.Моссаковський та його незакінчена праця про Т.Г.Шевченка

У Центральному державному історичному архіві України у Києві зберігаються дві великі папки під назвою: "Дело о студенте Евгении Моссаковском, распространявшем нелепые идеи и запрещенные сочинения между воспитанниками военного училища. Началось 24 ноября 1861 г., кончилось 4 мая 1867 г. По секретной части. На 78 листах" і "Дело следственной комиссии о студенте университета Святого Владимира Евгении Михайлове Моссаковском, на 230 листах" [1]. Вони дають можливість докладно познайомитися з дуже колоритною постаттю одного з революційних різночинців-шістдесятників.

Ім'я Євгена Моссаковського зустрічається в літературі. Так, коротку довідку про нього можна знайти у виданні "Деятели революционного движения в России" (т. I. – Ч. II – М.: Изд-во Всесоюзного общества политических каторжан и ссыльно-поселенцев, 1928). На слідчі матеріали про Моссаковського вказав А.З.Барабой, – автор праці про Харківсько-Київське таємне товариство, – розглядаючи питання про поширення герценівської літератури в Києві. Декілька сторінок відведено Моссаковському в нашій брошурі про К.Рилєєва у зв'язку зі

зверненням студента-агітатора до спадщини декабристів. Нові дані про нього наводить Г.І.Марахов, проте у своїй змістовній статті він припустився деяких неточностей і надто категоричних тверджень без будь-якої аргументації (наприклад, про існування розгалуженої революційної "партії", до складу якої входила і група Моссаковського, та відносно програми Моссаковського, що нібито передбачала навіть "підготовку до участі у повстанні проти царизму"). Мимохідь згадується Є.Моссаковський в нарисі М.П.Рудька "Студентство Київського університету у визвольному русі XIX - початку XX ст." [2].

Безперечно, постать Є.Моссаковського заслуговує на більш поглиблене і всебічне висвітлення.

У шевченкознавстві Моссаковському і досі приділяється недостатня увага. А між тим молодий різночинець, звинувачений у поширенні "різних обурливих ідей проти уряду", був діяльним пропагандистом поезії великого Кобзаря, одним із перших дослідників його творчості.

Пильний інтерес цього різночинця до геніального українського поета був не випадковим і не поодиноким явищем серед передової студентської молоді 60-х років. У спеціальній літературі відзначалися відгуки революційних настроїв студентства у творчості Кобзаря. Є дані й про велике значення поезій Шевченка в діяльності конспіративних студентських гуртків 60-х років.

Ф.Я.Прийма відносить питання про Т.Г.Шевченка і сучасний йому рух до числа тих, що не тільки не висвітлені з належною увагою, але навіть досі не поставлені так, як слід [3].

Базуючись на архівних і мемуарних джерелах, дослідник наводить факти, які підтверджують надзвичайну популярність Кобзаря в студентських колах, особисті зв'язки поета з передовим студентством і свідчать про поширення заборонених творів поета в період революційної ситуації не лише в університетах Харкова і Києва, а й у Москві, Петербурзі, Казані.

Діяльність Є. Моссаковського слід розглядати саме в цьому зв'язку як один з додаткових і дуже цікавих фактів.

У спеціальній шевченкознавчій літературі, здається, жоден дослідник не називає імені Є.Моссаковського, крім Є.С.Шабліовського, який у монографії "Народ і слово Шевченка" посилається на згадану вище статтю Г. Марахова. Звичайно, нема підстав перебільшувати роль Моссаковського, однак історія революційно-різночинного руху шістдесятих років в Україні без згадки про нього була б неповною, як і уявлення про початковий етап розвитку шевченкознавчої думки.

Мета цього повідомлення, отже, саме в тому й полягає, щоб згадати факти, що заслуговують на увагу спеціалістів-шевченкознавців.

Євген Моссаковський – типовий різночинець. Син сільського священика, він рано посиротів і сам прокладав собі шлях у житті. Після Волинської семінарії 1858 р., він вступає до історико-філологічного факультету Київського університету. Матеріальна незабезпеченість примушує його поєднувати заняття в університеті з підробітком. Він давав приватні уроки, а з грудня 1860 р. одночасно працював і в Київському військовому училищі, де спершу викладав вихованцям підготовчого класу читання і краснопис, а з 1861 р. – в середніх і вищих класах історію та географію (спр. 222-а, арк. 5–5зв.).

24 листопада 1861 р. до слідчої комісії при генерал-губернаторі надійшло таємне відношення, у якому зазначалось, що з прибуттям студента університету Євгена Моссаковського до училища, "де йому надано було квартиру, у вихованців мало-помалу почав виявлятися дух свавілля, непокірності та неповаги до начальників. Після проведених розпитувань і переконування вихованці зізнались, що Моссаковський, запрошуючи їх на свою квартиру, читав їм заборонені твори Іскандера (Герцена) та інші, вселяючи різні обурливі ідеї проти уряду, і підмовляв не слухатись і не поважати старших". Київському головному поліцмейстеру було дане розпорядження зробити у Моссаковського "найсуворіший нагальний трус" і засадити його в Київську фортецю (спр. 222, арк. 2). Понад півроку відсидів він у фортеці, а потім був висланий без суду до Харкова, де й перебував під таємним наглядом поліції аж до 1867 р.

У слідчих справах імена друзів Є. Моссаковського – студентів-однодумців, за винятком померлого в 1860 р. студента-медика Феофіла Омелянського, – не названі.

Із зізнань Моссаковського і членів його гуртка, а також з інших документів, що збереглися у справах, постать молодого вільнодумця вимальовується чітко й виразно. Євген Моссаковський відзначався революційними настроями, що були породжені соціально-історичними умовами, ідейним життям 60-х років XIX ст. У своєму розумінні істинної суті селянської реформи, в атеїстичних судженнях, у ставленні до самодержавства він постає перед нами як передова людина свого часу. За свідченнями учнів, Моссаковський висловлювався інколи про англійський конституціоналізм як найбільш прийнятний зразок державного ладу для Росії, але в цілому його соціально-політичні погляди цілком визначені – типові для різночинної інтелігенції 60-х років.

Показовим для суспільної біографії Моссаковського слід вважати його задум прилюдного виступу про недільні школи – чернетка великої статті на цю тему збереглася в слідчих документах. Як відомо, недільні школи для трудящого населення користувалися активною підтримкою з боку Герцена. Гаряче відгукнувся на створення народних шкіл Т.Г.Шевченко; спеціально для них поет склав і видав свій "Южнорусский букварь", що з повним правом вважається зараз одним з важливих фактів у замаскованій революційно-пропагандистській діяльності Т.Г.Шевченка [4]. Сто примірників "Кобзаря" передає поет на користь чернігівських і київських недільних шкіл (під колективною адресою-подякою поетові серед підписів діячів народних шкіл є й ім'я Моссаковського).

Як зафіксовано в слідчих документах, Моссаковський переконував членів свого гуртка ніколи не читати "духовних, повчальних бесід", а "брати у нього для читання книги, створені різними російськими бунтівниками, й також вірші на бога та государя і взагалі супротивні урядові" (спр. 222, арк. 13). До такої літератури зараховував Моссаковський, очевидно, і поему "Сон": уривок з неї разом з іншими текстами було вилучено у студента-агітатора під час арешту.

Цей уривок має окремі різночитання в порівнянні з усіма відомими редакціями і варіантами поеми, наведеними в першому томі академічного десяти томного видання – ще один момент, що заслуговує на увагу шевченкознавців.

Як свідчать документи слідчої справи, у Моссаковського було чимало рукописних копій з різних статей, віршів, пісень. За незначним винятком (кілька віршів Майкова, Фета), це зібрання Моссаковського відзначається цілеспрямованістю, революційним духом. Провідна роль тут належить Герцену: тут списки його статей, а також заборонених у Росії віршів, сатиричних памфлетів, епіграм, переписаних переважно з герценівських видань. Тут поезії Пушкіна, а також твори, приписувані йому, пісня К.Рилєєва і О.Бестужева "Ай и скучно мне", громадянські елегії молодого М.Язикова, "Русский бог" П.В'яземського, найдошкульніша частина політичного памфлета О.Полежаєва "Четыре нации" – "Россия и кнут". Тут знаходимо і списки багатьох творів М. Некрасова, зроблені за першою збіркою поета 1856 р., видання якої викликало урядові репресії. Не випадково, нам здається, що такий програмний твір, як "Поет і громадянин", зберігся в паперах Моссаковського в кількох примірниках.

Настрої передової інтелігенції відбиті і в інших текстах зібрання Моссаковського. Тут є вірш П.Лаврова "Русскому народу" (нагадаємо, що уривок з нього, наведений Шевченком у щоденнику, названо "превосходной прелюдией к превосходнейшему стихотворению" [5], а також інвективи проти самодержавства, сатири на воцаріння Олександра II тощо, які поширювались анонімно.

Не обминав студент-агітатор і народної поезії. Серед списків Моссаковського бачимо "Уральську пісню", переписану з "Колокола" і українську пісню, що виникла, мабуть, в останні роки кріпосництва. Її початкові рядки традиційні ("Послушайте, добрі люди, що буду казати"), проте подальша редакція не співпадає з аналогічними записами. Деяка наївність і художня недосконалість тексту не знецінюють її суспільного значення. В паперах Моссаковського зберігся також один з народних варіантів вірша А.Свидницького "В полі доля стояла". Пісня ця, як відомо, вперше була надрукована І.Франком у 1901 р. В одному з листів до І.Франка М.Драгоманов твердив, що молодий Свидницький "по своїх ідеях був гайдамака" і до своїх пісень додавав "куплети про ножі на царів та на панів" [6]. Очевидно, мається на увазі саме вірш "В полі доля стояла" ("Гострі ножі аж горять на панів та на царя... Гострі ножі точені, В крові панській мочені"). Нагадаємо, до речі, що Євген Моссаковський як студент історико-філологічного факультету Київського університету вчився разом з А.Свидницьким та М.Драгомановим.

Отже, як видно з цього огляду, Моссаковський високо цінував виховні можливості літератури і широко використовував її як пропагандист. Поема "Сон" закономірно входить до його зібрання.

З документів, що дійшли до нас, видно, що Євген Моссаковський був справді талановитим агітатором. Він пробуджував активну думку слухачів, зосереджував їхню увагу на гострих суспільно-політичних темах. "Прямих наставлянь Моссаковський не давав, а все говорив прикладами", – відмічала слідча комісія (спр. 222, арк. 14). На одному з подібних "прикладів" доречно було б зупинитись. У матеріалах слідчої комісії є така згадка: "Про государя Моссаковський розповідав, немовби-то бачив його у сні недобреє (свідчення учнів Замочникова і Маковського, спр. 222, арк. 12 зв.). Між тим за цим соромливим евфемізмом – "бачив його у сні недобре" – ховається дошкульна сатирична сценка. Виявляється, Є.Моссаковський розповідав, що у сні він

зустрівся з імператором. Олександр II явився перед ним у досить прозаїчному вигляді: "фізіономія в нього весела, така, як у людини, що забула про все і віддається гульні". "Цар-визволитель" у відповідь на уклін оповідача немовби-то сказав йому: "Ось зробив уже визволення селян, тепер про мене вся Росія хоч пропади". Студент відкрито висловив своє критичне ставлення до селянської реформи: "...Селяни ще не звільнені зовсім, вони, швидше, звільнені юридично, а не насправді". На цю репліку була така відповідь Олександра: "Нехай роблять, що хочуть, а ми будемо гуляти... Чорт їх забирай!" (спр.222-а, арк. зв.7). Повчальний "сон" Моссаковського майже в ідентичних висловах переказали кілька вихованців училища, яких допитувала слідча комісія.

Великий політичний заряд цього "прикладу" Моссаковського не потребує ні доказів, ані коментарів. Можна припустити, що студент-агітатор використав тут не лише творчі мотиви поеми "Сон", а й взагалі весь досвід образно-сатиричного викриття російських царів у таких творах Шевченка, як "Я не нездужаю нівроку", "Осії. Глава XIV" тощо.

Зберігся рукопис Є.Моссаковського під назвою "Тарас Шевченко" (спр.222. арк.173–174). Численні викреслення та виправлення, скорочений запис деяких слів, знак NB, помітки – "Переписати уривок з поеми" або "переписати її" (пісню. – І.З.) свідчать, що перед нами чернетка, робочі записи, які, за винятком декількох слів, вдалося розшифрувати. У своїх помітках автор зупиняється на окремих творах поета. Для аналізу або підтвердження своєї думки він бере шість поезій з "Кобзаря" і десять з альманаху "Хата". Як правило, Є.Моссаковський називає твір, викладає його зміст – інколи стисло, інколи ширше, – тексти Шевченка подає у вигляді окремих цитат або вмонтовує їх у свій виклад. У деяких місцях він наводить дані про місце й час створення вірша, мабуть, вважаючи це суттєвим для майбутнього нарису.

Найбільший інтерес становить загальний задум статті і авторський коментар до поезій Кобзаря. Загальну концепцію задуманої статті Моссаковський чітко визначив у своїх зізнаннях слідчій комісії. "Аркуш під назвою "Тарас Шевченко", – читаємо тут, – включає побіжні замітки, зроблені Моссаковським при читанні "Кобзаря" та віршів Шевченка, і призначені для порівняльного етюда поезії Пушкіна, Шевченка і Міцкевича" (спр. 222, арк. 29 зв.).

Ім'я Тараса Шевченка поряд з найвидатнішими митцями світової літератури в той час називалося у найпередовіших суспільних колах і найбільш проникливими критиками. Так, М.Г.Чернишевський у статті, присвяченій першій книжці журналу "Основа", співвідносить імена Адама Міцкевича і Тараса Шевченка як величини, що свідчать про ідейно-естетичну зрілість української і польської літератур [7]. Через кілька років у передмові до роману "Повести в повести" російський мислитель, що перебував у той час уже в Петропавлівській фортеці, відзначав: "Я пишу для читачок і читачів Жорж Занда, Діккенса, Міцкевича, Шевченка, Некрасова" [8]. У відгуку на видання "Кобзаря" 1860 р. "Отечественные записки" відзначали, що місце Т.Г.Шевченка – "поряд з Міцкевичем і Пушкіним [9]". О.М.Піпін, що замолоду тяжів до "Современника", в огляді російської літератури, вміщеному в чеському журналі "Casopis Musea království českého" за 1859 р., відмічав, що поема "Гайдамаки" "за глибиною почуття і чудовими поетичними картинами стоїть поряд з

найкращими народними творами Пушкіна і Міцкевича” [10]. Подібне зіставлення зроблено також Аполлоном Григор'євим у статті "Тарас Шевченко” [11].

Важко сказати, як побудував би свій "порівняльний етюд" Євген Моссаковський, але вже сама постановка теми переконує в тому, що він вірно розумів масштаби таланту і значення творчої діяльності великого українського поета.

Думка про народність Шевченка є провідною в записях Моссаковського. Аналізуючи окремі твори, він наголошує на народності не лише їхньої поетичної форми, а й змісту. Сумний колорит, притаманний більшості розглядуваних творів, він пов'язує з тяжким життям народу, вірним сином і співцем якого був Кобзар. Інтерпретуючи відомі рядки:

Може, найдеться дівоче
серце, карі очі,
що заплачуть на сі думи,—

Моссаковський так пояснює, чому саме українка із співчуттям відгукнеться на гіркі скарги поета: "Вона здатна сприйняти їх своїм ніжним почуттям, її думи – такі ж сумні, як і думи поета, і цей сум має одне джерело". Автор рукопису наводить уривок з поезії Шевченка:

Чом вас вітер не розвіяв
в степу, як пилину?
Чом вас лихо не приспало,
як свою дитину?

супроводжуючи його такими міркуваннями: "...В чому ж причина такого гірко одчайдушного бажання? Його думи – плід болісного почуття, того почуття, що народжується в людини, яка бачить безвихідь становища свого і своїх братів". Немає сумнівів, що Моссаковський вірно розумів органічний зв'язок творчості Кобзаря з долею його рідного народу.

Молодий критик вказує на деякі соціально та історично обумовлені риси народної свідомості, правдиво відбиті поетом. Так, у помітках до уривку з поеми "Княжна" (тут він має назву "До зорі") Моссаковський пише про Шевченка: "...Цією картиною він переносить увагу на патріархальний побут, туди, де пригнічений народ лише в забобонах знаходить поживу своєму духові”.

Коментуючи "Думи мої" і "Перебендю", Моссаковський міркує про призначення і долю поета, про нерозривні, життєдайні зв'язки його з рідним народом. Під час найгірших роздумів, зазначає він, "у поета виникає образ України. В Україну посилає він свої думи. Нехай вони живуть там сиротами. Хай знайдуть притулок попід чужим тином. Але в серці сина, що вірить у свою батьківщину, оживає велика надія...".

Автор заміток розмежовує демократичного читача Кобзаря і читачів з вищого класу суспільства, чітко визначає їхнє ставлення до поета. В одному випадку – повне розуміння, єдність дум і переживань, співчуття, симпатія. В другому – бездушність і ворожість. "Де поет знайде щире серце, ласкаве слово, справжню правду? Не в палатах і салонах, ні! Там скажуть поетові задля сміху: "Нічого робить!" У людей простих, бідних і майже завжди пригнічених. Там живе істинна правда, там добре, відкрите серце. У них шукай, поете, і слави тихої. Вони визнають тебе славним у глибині найправдивішого серця”. Тут

знаменним є характерне для різночинця-шевченкознавця розуміння взаємообумовленості моральних і соціальних категорій: він певний, що “щиру правду, щире, відкрите, правдиве серце” можна знайти лише серед трудового та пригніченого народу. "Люди салонні", як пише Моссаковський, – носії черствості та жорстокості: "...Як же повинно мучити поета усвідомлення того, що ці думи з'явилися у світ на глум, що є люди на світі, які на гіркі голосіння поета скажуть байдужісінько: "Нічого робить!"

Народний поет, вказує далі Моссаковський, відбиває у своїй творчості особливості національної свідомості і психічного складу свого народу. В цьому плані цікаві міркування автора рукопису щодо "Перебенді"; тут, за словами Моссаковського, показано “становище поета, а до деякої міри й внутрішній світ малоросійського народу". Критик говорить про мінливу поетичну душу кобзаря-перебенді, відмічає зміну роздумів і настроїв у його піснях, – любов, природа, минуле народу. "Перехід від смутку до веселощів”, на думку Моссаковського, відповідає натурі українця, “його гумор – наслідок смутку".

Автор заміток докладно розглядає вірш Шевченка "Вітре буйний, вітре буйний!" Він прагне проникнути в душевний світ дівчини і пише: "...Ось прихильність ніжної і слабкої душі. При всій силі кохання вона відчуває свою слабкість і вітер обирає посередником-месником і помічником. Звідси видно і ставлення малороса або слов'янина взагалі до природи. Він дивиться на природу, як на природу, надаючи їй могутньої сили розумної і самодіяльної істоти, але не перетворює її на особливу істоту – вітер залишається вітром, море – морем, тільки і у найгірших стихій він уміє знаходити співчуття собі".

Розкриваючи поетичний зміст деяких образів, Є. Моссаковський посилається на українські народні звичаї. Захоплено, із знанням предмета, говорить він і про фольклорну стихію у творчості поета. В начерках, присвячених поезії "Тече вода в синє море", зустрічаємо промовисті примітки до окремих рядків: "цілком народне порівняння", "іншого роду порівняння, також цілком народне", "переробка народної пісні".

Автор рукопису неодноразово підкреслює художню завершеність чудових творів поета. "В цій майстерній картині, – пише він про уривок "До зорі", – поет немовби хоче висловити, як сама природа України співчуває горю своїх мешканців". І далі критик акцентує: "Влучність картини просто дивна". Виклавши зміст іншого твору ("Хустина"), він не стримує свого захоплення: "...За формою, за легкістю і природністю вірша – поезія пречудова!"

Як бачимо, чернетка рукопису Євгена Моссаковського становить значний інтерес. Ознайомлення з нею дає можливість судити про студента-шістдесятника як про одного з ранніх шевченкознавців. "Порівняльний етюд", задуманий Моссаковським, обіцяв вилитись у серйозну й оригінальну працю. З цим задумом пов'язане ще одне варте уваги починання Моссаковського – план видання повного зібрання творів Т.Г.Шевченка і науково-критичного нарису про поета [12].

До розгорнутої оцінки творчості Кобзаря Євген Моссаковський підходив з передових ідейно-естетичних позицій. Підготовчі, робочі начерки його "порівняльного етюда" свідчать про правильне розуміння автором суспільного значення творчості Кобзаря, її естетичної природи.

Сучасні шевченкознавці, на нашу думку, повинні серйозно зацікавитись одним із своїх ранніх попередників.

Література

1. ЦДІА УРСР у Києві, ф. 442, спр. № 222, 222-а. Далі посилання на цей архів будемо давати в тексті, зазначаючи номер справи і аркуш.
2. Див.: Барабой А. Харьковско-Киевское революционное тайное общество 1856– 1860 гг. // Исторические записки. Вып.52. – 1955; Заславський І. Рилєєв і російсько-українські літературні взаємини. – К.: Держлітвидав, 1958. – С.101-104; Марахов Г. Из революционного прошлого. Пропаганда произведений Герцена и Шевченко на Украине // Советская Украина. – 1958. – № 3. – С.149–153; Історія Київського державного університету. - К.: Вид-во КДУ, 1959. – С. 263; Рудько М.П. Тарас Шевченко і Київський університет. - К.: Вид-во КДУ, 1959. – С.38.
3. Див.: Прийма Ф.Я. Шевченко и русская литература XIX в. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – С. 236-253.
4. Див.: Хинкулов Л. Тарас Шевченко. Биография. – М.: Гослитиздат, 1960. – С.375-377.
5. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 10 томах. - Вид-во АН УРСР, 1951. – Т.V. – С.101.
6. Цит. за кн.: Історія української літератури. – К.: Вид-во АН УРСР, 1955. – Т.I. – С.325.
7. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 томах. - М., ГИХЛ, 1950. – Т.VII. – С.936.
8. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 томах. – 1949. – Т.XII. – С.132.
9. Отечественные записки. – 1860. – Т.CXXIX. – С.46.
10. Див.: Недзвідський А.В. Нові матеріали про зв'язки Т.Г.Шевченка з російськими революційними демократами // Збірник праць третьої наукової шевченківської конференції. – К.: Вид-во АН УРСР, 1955. – С.114.
11. Див.: Время. – 1861. – Т. II. – С.637.
12. Див. лист Є.Моссаковського до М.Лазаревського від 15 березня 1865 р., вперше надрукований повністю в журн. Советская Украина. – 1958. – №3. – С.153.

“Мойсей” Івана Франка у типологічних зв'язках з колом поетичних ідей та образів М.Ю.Лермонтова

Вивчення міжнаціональних літературних взаємин набуло останнім часом великого розмаху. Однак не всі резерви порівняльного літературного аналізу використовуються з достатньою активністю і цілеспрямованістю. Тим часом найбільш ємке й повне уявлення про єдність і взаємодію братніх літератур можливе лише внаслідок послідовного комплексного розгляду контактних зв'язків і типологічних подібностей у їх сполученні, у синхронних і діахронних "розрізах", у складній системі глибинних образно-емоційних асоціацій та перегуків, аналогій та схожостей. Поетичні світи великих митців не знають замкнутості. Попри всю свою автономність, індивідуальність, неповторність

вони завжди знаходяться у різноманітних взаємопереплетеннях і взаємопроникненнях, створюючи врешті-решт те силове поле, у зоні дії якого лише й можуть здійснюватися більші і менші естетичні відкриття.

"Поняття "спадок" цілком реальне, і "спадок" цей не лише в тому, що і для нових епох продовжують залишатися живими численні твори епох минулих, – писав академік М. І. Конрад, – але й у тому, що естетичні цінності, втілені у цих творах, збагачують свідомість наступних поколінь. Такий зв'язок і спадкоємність, що тягнуться крізь віки, створюють реальний субстрат усього літературно-історичного процесу. Естетичне набуття і складає сутність прогресу, створюваного засобами літератури" [1]. У поступальному русі історії, в процесі спадкоємного наслідування і розвитку художньої думки можливості подальшого естетичного пізнання світу всіляко інтенсифікуються. "Найважливіша особливість значущих творів літератури і мистецтва, – за твердженням М.Б.Храпченка, – полягає в тому, що вони не тільки несуть у собі риси часу..., але й вступають у живе зіткнення з прийдешніми епохами" [2]. Це твердження, напевно, стосується і монументальних пам'яток словесного мистецтва типу "Божественної комедії" та "Війни і миру", "Дон-Кіхота" та "Євгенія Онєгіна" і залишається слушним стосовно ліричних систем, поетичної творчості митця як єдності. До поетичного світу митця в цілому належить і той критерій значущості художнього твору, що формулюється М.Б.Храпченком як "співвідношення його внутрішніх ознак, його художніх узагальнень з рухом життя, тенденціями його розвитку, співвідношення з дійсністю, духовним досвідом не лише того часу, коли творив митець, але й наступних епох" [3].

Російська класика, вступаючи у "живе зіткнення, з прийдешніми епохами", знаходить відгук у розвитку суспільної й естетичної думки в Україні, сприяючи могутньому зростові української національної культури й опосередковано беручи участь у рішенні актуальних завдань, що поставали перед українською літературою на різних історичних етапах. "Митці сприймають із досвіду попередників насамперед те, – зауважує О.С.Бушмін, – що відповідає естетичним завданням нового часу" [4]. Неабиякий філологічний інтерес має знайомство з деякими специфічними шляхами освоєння й особливостями творчої трансформації російської поетичної класики в Україні. Дуже цікаві дані в цьому плані дає зіставлення таких імен, як Франко і Лермонтов.

Франко, як відомо, прекрасно знав і високо цінував російську літературу. У його висловлюваннях є ряд згадок і про Лермонтова – про роман "Герой нашего времени", значення поетичної діяльності Лермонтова, місце російського поета в українській перекладній літературі і т. ін. Літературно-критичні судження І.Я.Франка про Лермонтова привертати певну увагу вчених, але питання про співвідношення поетичної творчості Франка і Лермонтова, по суті, навіть не ставилося. Художній досвід Лермонтова безпосереднього відображення або прямого розвитку у творах І.Франка ніби не дістав. А втім можна встановити деякі співзвуччя, обумовлені переважно спільністю поетичного настрою і схожими тенденціями у порухах поетичної мислі обох митців.

Певні підстави для зближення з Лермонтовим дає лірика українського поета. Так, подібною творчою "біографією", близьким типом ідейно-естетичного відображення дійсності у схожій ситуації обумовлюється перегук

XVI "тюремного сонета" з лермонтовським "Соседом". Важливо, що спільний мотив (морально оновлююча і надихаюча функція пісні) набуває в Івана Франка нового ідейного звучання, обумовленого новим розумінням народності – душевну відряду ліричному героєві "в'язнівського" сонета несе селянська пісня, що акумулювала селянське горе й селянські надії і прилучала до кола народних потреб, дум і сподівань. Нового втілення дістає у І.Франка мотив "дивної любові" до батьківщини ("Сідоглавому"). Розвиваючи на більш високому етапі суспільно-історичного розвитку принцип соціально дійового слова, Франко іноді створює образні формули, що нагадують аналогічні образно-емоційні узагальнення Лермонтова (наприклад, уподібнення поетичного слова дзвонові, "що народ скликає в добу нещастя для дружніх діл" – "Сучасна пісня") і т. ін.

Перспективнішим у плані типологічних співставлень уявляється звертання до Франкових поем. Нам доводилося вже писати про "Смерть Каїна" і "Демона". У цих поемах немає ані сюжетних, ані текстуальних паралелей, але є дещо суттєвіше: певна спільність ідейно-творчої позиції обох митців, спільне в їхніх творчих задумах, звідси – споріднені риси в художній концепції творів і споріднені акценти в образах центральних героїв.

І Лермонтов, і Франко виявляли гострий інтерес до байронівської інтерпретації біблійної теми Каїна. Лермонтовський Демон, "цар пізнання і свободи", повстав проти бога, що створив жорстокий світ, мстить і богу, і всьому світові, зневажає "нікчемну" землю, де панує такий дисгармонійний "порядок речей", зневажає покірливу юрбу людську; разом з тим йому притаманні жадоба гармонії, туга за ідеалами "любові, добра й краси". Каїн у Франковій поемі – бунтівник, що взяв під сумнів мудрість і правоту божі, піднявся проти існуючого правопорядку, ненавидить бога як тиранічну силу, що вимагає від людей рабської покірливості, бездумного підкорення. З фантастичним лермонтовським бунтівником Каїна ріднить і "мука демонізму": своєму гордому богоборцеві український поет також надає рис страдництва. У комплексі дум і переживань обох героїв митці відтінюють безмежну печаль, трагічне відчуття відщепенства і таке ж трагічне усвідомлення безцільності існування. З образом космічного мандрівника в поемі Лермонтова Франкового Каїна зближують також незвичайне напруження інтелектуального життя, інтенсивність морально-філософських шукань.

У розвідці Івана Франка, що передує його перекладові англійської поеми-містерії, є надзвичайно цікаві міркування про суспільно-історичну обумовленість психології Байронового Каїна. Соціально-історичний ґрунт, що зростив богоборчий твір Байрона, в освітленні Івана Франка багато в чому нагадував історичні обставини, в котрих викристалізовувався задум "Демона", – атмосферу політичної реакції в Росії після поразки декабристів. Та чимало спільного було в нього і з обставинами у Галичині кінця XIX ст., де частина інтелігенції, відірваної від народу, металася у болісних пошуках істини, задихалась у заляканому урядом і реакційними духовними властями оточенні і також повинна була рватися "думкою в безмір, мучитися всіма тими важкими питаннями, котрими від віків мучиться все чоловіцтво" (XV, с.583).

Так позначаються точки зіткнення у творчих завданнях трьох геніальних поетів, кожен з яких ішов своїм шляхом, шукаючи відповіді на насущні запити свого часу. Кожен з цих творів насичений зненавистю до деспотії й обскуран-

тизму, до рутинерів і клерикалів, осяяний світлом аналітичної думки; у центрі творчої уваги кожного з авторів – могутній образ бунтівної особистості, що безстрашно відкидає норми офіційної моралі, що рішуче ставить під сумнів незаперечну мудрість авторитетів та їх тиранічне владарювання над розумом, серцем і волею людей.

Ані Байрон у Західній Європі початку 20-х років, ані Лермонтов на межі 30-40-х років у Росії не бачили ні реальних сил, здатних знищити кричуще несправедливий правопорядок, ні реальних шляхів до встановлення іншого соціального ладу. Перед Іваном Франком, поетом нової історичної доби, озброєним новим розумінням дійсності та рушійних сил її розвитку, поставали реальні перспективи докорінної суспільної перебудови: на зміну експлуататорському ладові зі всіма властивими йому аномаліями й антагонізмами мала прийти інша соціальна система. На арену вирішальних класових битв виходить пролетаріат. Центр революційного руху переміщується до Росії. Усе впевненіше починають заявляти про себе і робітничі маси Галичини. Краща частина галицької інтелігенції усвідомлює своє місце у боротьбі за соціалістичні ідеали.

Загально визнано, що поема "Смерть Каїна" генетично пов'язана з філософсько-символічною поемою Байрона "Каїн". Та в оригінальній художній концепції, втіленій Іваном Франком, певна роль належить асоціаціям, що ведуть до "Демона". Відзначені ідейно-художні аналогії у легенді Франка й поемі Лермонтова становлять своєрідний випадок історико-типологічних зв'язків.

Не менш цікавий "випадок" глибинних асоціацій з Лермонтовим дає поема "Мойсей", написана Франком у першій половині 1905 р. Твір цей у науковій літературі кваліфікується не лише як значущий взірець соціально-філософського епосу Івана Франка й одна з вершин його творчості, але й як "один з найчудовіших утворів українського поетичного генія" [5]. Поема стала завершальним творінням Франка – митця, мислителя, революціонера. "Це і підсумок його власного життя та діяльності, його, так би мовити, *Exegi monumentum*, заповіт українському народові, – відзначав О.І.Білецький, – і його розуміння героя (яке у І.Франка було різко контрастне, наприклад, з культом героя у Т.Карлейля), і синтез філософських роздумів поета над ідеєю історичного прогресу" [6]. Поема Франка овіяна подихом революції 1905 р. "Поема "Мойсей", – за влучним словом П.Й.Колесника, – могутнє привітання Франка російській революції, якої він так довго чекав і з якою зв'язав долю свого рідного народу" [7]. В українському радянському літературознавстві є спеціальна робота, присвячена темі "Франко і перша російська революція". Автор книги, О.І.Дей, розглядаючи публіцистичні і художні твори І.Я.Франка в період 1905-1907 рр., говорить про вплив революційних подій у Росії на розвиток світогляду письменника, докладно аналізує його відгуки на ці події, його судження про їх значення для українського народу і української літератури [8].

Франко був переконаний, що лише в тісному союзі з російським народом український народ зможе вибороти соціальне і національне визволення. Свої надії на це визволення він пов'язував з робітничим революційним рухом у Росії (статті "Максим Горький", "Сухий пень", "Одвертий лист до галицько-української молодіжі", "Щирість тону і щирість переконань" та ін.). У такій просторій історико-літературній перспективі переконливо розкриваються

політична актуальність поеми "Мойсей", значущість філософської та суспільно-етичної проблематики твору.

Франкознавці встановили, що образ древнього пророка привертав творчу увагу письменника протягом десятиріч. У ряді його творів різних років, починаючи з ранньої повісті "Петрії і Довбушуки" (1875), варіюються окремі мотиви, пов'язані з темою Мойсея; вірш 1901 р. ("Було се три дні перед моїм шлюбом..."), у якому знову відбито цей образ, у чернетці мав назву "Пророк". Отже, загальний задум поеми, її ідейний зміст, її філософська та етична проблематика склалися, визрівали, поглиблювались протягом тривалого часу [9].

Ще за життя І.Франка висловлювались різні здогади щодо книжних прототипів героя його поеми. Автор рішуче заперечував критикам, які намагалися будь-що відшукати літературні джерела його твору. Наприклад, у передмові до другого видання поеми Франко енергійно відводить зіставлення його "Мойсея" з поемою Юліуша Словацького "Anhelli", вважаючи аналогію між ними "дуже далекою"; акцентуючи на ідейній спрямованості творів, він пише про "основну різницю настроїв" ("у поемі Словацького меланхолійно-песимістичний, а в мене totaliter aliter"; 5, с.211). Мемуарист зберіг різкий відгук поета про статтю Євшана. Автор цієї статті, іронічно говорив Франко, виписав з енциклопедії назви творів, героєм яких був Мойсей, і твердить про залежність Мойсея від цих творів, – "але нічого подібного!" [10]. Основними джерелами "Мойсея" були, за визнанням автора, біблійні сюжети й образи.

Не вдаючись до нез'ясованої сфери, "чи історичне явище Мойсей, чи ні", Франко показав його "найграндіознішою постаттю давньої історії людства", що становить "якщо не для історика, то для людської уяви і для його поетичного відтворення... невичерпне джерело тем і натхнення" (передмова автора до російського видання поеми; 5, с.367). Франко називав ряд потенційних тем, перспективних для митця у біблійній оповіді про Мойсея. Для своєї поеми він обрав драматичний заключний етап з цього життєпису – "Смерть Мойсея як пророка, не визнаного своїм народом". Принципове значення мають зауваження поета про його ставлення до біблійного матеріалу. У передмові до поеми Франко підкреслює, що в "такій формі" взята тема – не біблійна, а його власна, "хоч і основана на біблійнім оповіданні" (5, с.201). Поет згадує про сюжетні відхилення від джерела, власні мотивування у зображенні тих чи інших вчинків персонажів. Так, смерть Мойсея обумовлена у Франка-митця, на відміну від біблійної оповіді, не тим, що він розгнівив бога, а "загостренням натягнутих стосунків поміж пророком і народом аж до цілковитого розриву" (5, с.367); фантастична версія покарання Датана й Авірона, провіщеного Мойсеєм, поступилася "елементарному вибухові народної свідомості по смерті Мойсея" (5, с.206) і т. ін., тобто "фактична" основа, почерпнута з біблійних сказань, істотно модифікована у згоді з ідейним задумом поета.

Образ Мойсея дістав художнє витлумачення у творчості численних письменників різних народів та епох – у польській (Юліуш Словацький) і чеській (Януш Врхліцький), німецькій (Йоганн Вольфганг Гете, Карл Гауптман) й угорській (Шандор Петефі, Імре Мадач), французькій (Альфред де Віньї) й інших літературах. Образ, створений Франком, "можна сказати без перебільшення, підноситься над своїми літературними аналогіями і поетичною силою, і глибиною думки" [11].

Таким чином, перед нами найсамобутніше явище української поезії з тривалою й багатою творчою історією, з багатоскладовою політичною, філософською етичною проблематикою, у котрій зійшлися, ніби у фокусі, художні ідеї, теми й мотиви, що роками й десятиріччями хвилювали письменника. Тим несподіваніші, здавалось би, і тим знаменніші деякі елементи, що типологічно співвідносять поему Франка "Мойсей" з творчістю російського поета 30-х років минулого сторіччя.

Якщо, говорячи про "Смерть Каїна", правомірно розглядати аналогії між цим твором Франка (у загальному ідейному задумі поеми, в концепції її центрального образу) і лермонтовським "Демоном", то на цей раз ми стикаємося з іншим типом художніх асоціацій та паралелей: тут з більшою або меншою виразністю виявляються лінії, що пов'язують Франкову поему з низкою лермонтовських творів, якоюсь мірою – з лермонтовською поезією в цілому або у всякому разі з певним комплексом поетичних ідей і образів Лермонтова.

Класифікуючи види й "підвиди" типологічних подібностей у літературі, сучасний румунський вчений О.Дима зауважує: "Деякі твори відзначаються тематичною близькістю, спільними джерелами, схожими психологічними елементами, однаковою політичною спрямованістю і, нарешті, спільністю філософських концепцій. Так виникають багатосторонні типологічні схожості з складною структурою" [12]. Дальший огляд різноманітних "перегуків" поеми "Мойсей" з лермонтовською спадщиною становить конкретний зразок такого роду "багатосторонніх типологічних схожостей з складною структурою".

Найбільшої уваги заслуговує та обставина, що художня думка російського поета на рубежі 30-40-х років XIX ст. сягала таких громадських і філософських, історичних і етичних сфер, накреслювала такі шляхи дальших пошуків, котрі живо відгукнулись у дні першої російської революції у творчості українського поета, пройнятій високим суспільно-політичним пафосом, органічно пов'язаним з буремною сучасністю і позначеним яскравим інтелектуалізмом.

Звичайно, і образ гнаного пророка, і засудження душевно змізернілого покоління, і прикра думка про ідейну недозрілість і громадсько-політичну інертність народу, і поняття "дивної любові" до батьківщини, драматична суперечливість котрого обумовлена соціально-історичними чинниками, – усе це нарізно аж ніяк не становить "монополії" лермонтовської творчості. Та, як відомо, саме ці мотиви й образи, роздуми й уявлення у взаємодії, у комплексі і формували "лермонтовський елемент" як ідейну, естетичну і психологічну єдність.

Можна відзначити насамперед схожі риси в образах лермонтовського пророка (вірш "Пророк") та Мойсея з однойменної поеми І.Франка. Відповідно до міфу обидва вони нехтують звичайними життєвими благами: пророк у вірші російського поета "наг и беден", Мойсей в українській poemі "без роду, без стад і жінок". У обох творах підкреслено самотність пророка: "Из городов бежал я...", "...в пустыне я живу" [13] – "Обгорнула мене самота..." (5, с.241). Міфом обумовлений мотив побиття пророка, що дістав відображення у болісних лермонтовських рядках "В меня все ближние мои Бросали бешено камня" і наполегливо наголошується в українській poemі (у 2, 7 – 8, 9, 12 розділах твору). В обох творах тема пророка набуває високого трагічного звучання. Зіставляючи лермонтовський вірш з однойменним пушкінським, літературознавці слушно

вказували на самотність лермонтовської інтерпретації теми, пояснювану насамперед історичними умовами. "В контексті пушкінського "Пророка", – писав У.Р.Фохт, – ясний декабристський ореол, що увінчує "Пророка" Лермонтова, і водночас інше, набагато трагічніше становище лермонтовського пророка, обумовлене обставинами 30-х років" [14].

Лермонтов звичайно з великою стриманістю користується архаїчною фразеологією. У цій поезії вона виявилася конче потрібною. "Біблеїзми" та слов'янізми ("вечный судия", "всеведение пророка", "посыпал пеплом я главу" і т. ін.) створюють образно-емоційну атмосферу скорботної урочистості. Цю атмосферу підтримують синтаксис і строфіка, ритміка і система римування. Пошлемося хоча б на одну деталь: зміну ритмомелодійного рисунка в останньому катрені поезії, де перехресне римування непарних чоловічих і парних жіночих клаузул змінюється кільцевою римою. За спостереженням фахівця, оперезане римування не лише відокремлює цю строфу від попередніх: "...внутрішня пара рядків, зв'язана парною римою, особливо підсилює трагічний образ гнаного пророка" [15]:

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм и худ и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его! (с.213)

Трагічна й доля Мойсея в поемі І.Франка: з нього глузують, його звинувачують у зрадництві ("перекинчик") і т. ін.

Досі, однак, наявність схожих акцентів у постатях Лермонтового та Франкового пророків ще позбавлена строго "індивідуального" начала: відзначені зближення досить загальні, їх не важко було б, мабуть, поширити на ряд близьких за темою творів. А втім, можна послатися тут і на деякі дані, що більшою мірою "індивідуалізують" і конкретизують об'єкт нашого зіставлення.

І пророка з вірша Лермонтова, і Мойсея в поемі Франка третирують і паплюжать. Про одверту ворожість до них з боку оточуючих йдеться й у російському вірші, і в українській поемі. Вивчення матеріалів з творчої історії обох творів дає можливість виявити цікаву тенденцію. Виявляється, в процесі авторедагування тексту обидва поети, розповідаючи про приниження і цькування своїх героїв, шукають (і знаходять) засоби емоційного підсилення. У Лермонтова адресовані "детям" глумливі слова про пророка спочатку промовляли "отцы" ("с улыбкою надменной", с.306-307). Проте автор поезії змінює рядок: зникають "отцы", натомість з'являються "старцы". Носіями життєвого досвіду і мудрості, їм, здавалося б, найменш притаманні лжа й несправедливість. Але саме в їх устах звучать тепер образи, супроводжувані "улыбкою самолюбивой" (с.212). Так під пером поета поглиблюється мотив трагізму долі зневаженого пророка.

У 1963 р. О.І.Дей опублікував ранній варіант декількох уривків поеми "Мойсей". "Як свідчить виявлений автограф І.Франка, – ділиться своїми спостереженнями вчений, – поет особливо ретельно працював над епізодом, що зображає сутичку пророка Мойсея з демагогом Авіроном, зокрема над VII розділом поеми – промовою Авірона" [16]. У нападках Авірона й Датана на Мойсея сперш переважала пряма лайка. Так, первісний варіант промови Авірона насичений непогамовною хулою, що знайшло відображення у лексиці й загальній тональності тексту:

Наче з бодні, гукнув Авірон:

.....
"Та я швидше беззубий твій рот
Булавою зачиню" (5, с.360).

Але такий варіант, видно, не задовольнив митця, і поет відмовляється від нього, віддавши перевагу іншому семантико-емоційному ладові монологу з переважаючою "ієзуїтською ввічливістю" (О.І.Дей), злосливо-іронічною інтонацією. Тепер Авірон "з'їдливо", за авторським визначенням, звертається до пророка: "мосціпане Мойсею". Глузуючи з старого, Авірон під загальний регіт заявляє, що майстер говорити казки, "дечим може ще він послужить" народові у ролі "громадської няньки", приставленої до дітей.

Таким чином, у процесі зосередженої роботи кожного з митців над рукописом позначається тенденція, спільна для творчих устремлінь обох поетів.

Звичайно, обидва ці образи аж ніяк не рівнозначні: вони істотно відрізняються масштабом узагальнень і філософською місткістю, психологічною об'ємністю і реальним політичним потенціалом.

Лермонтовський пророк – поет-пророк. Роздуми про громадський обов'язок митця у Лермонтова звично зіставляються з високим біблійним образом. Розвиваючи традиції Пушкіна і декабристів, Лермонтов неодноразово вдавався до цієї теми: досить нагадати хоча б такі вірші, як "Смерть поета", "Кинжал", "Поэт", "Журналист, читатель и писатель...". Образ поета-пророка, як і уподібнення слова до зброї, належить до постійних і надзвичайно змістовних у Лермонтова.

"Пророческой тоскою" називав він роздуми про власну долю – долю поета, що був народжений "для славы, для надежд", але знайшов "венец терновый" ("Не смейся над моей пророческой тоскою.."). "Венец терновый" згадується у славетній інвективі, викликаній загибеллю Пушкіна: асоціації вищою мірою знаменні – і в уявленнях Лермонтова про власне громадське покликання, і в думках про власну долю.

"Пророчою" названо мову письменника у поезії "Журналист, читатель и писатель". Це визначення йде безпосередньо за рядками про нестримне викриття суспільних пороків ("...Диктует совесть, Пером сердитый водит ум").

Лермонтовський "Пророк" – ще одне незаперечне підтвердження непохитної принциповості поета, його ідейної й моральної краси. Розповідь про трагічну долю пророка стає гімном його людській гідності, його моральній перемозі над гонителями. Ідейні лінії "Пророка" пов'язані з попередньою творчістю поета, і зокрема з найзначущими витворами його громадсько-політичної лірики.

Поема Франка "Мойсей", за твердженням П.Й.Колесника, "має прямий внутрішній зв'язок з останньою поетичною збіркою "Semper tiro" [17]. Поезії, включені у збірку, що вийшла друком у 1906 р., створювалися в умовах гострої ідейної боротьби. Напередодні революційних подій усі прогресивні сили української літератури рішуче відкидали безідейність та естетство, під знаком яких виступав український модернізм. У 1901 р. М.Вороний декларував літературу, "вільну" від ідей, від соціальних конфліктів, від громадянської тенденції. Франко рішуче заперечив цю пропаганду в поемі "Лісова ідилія", яка є серцевиною збірки, і особливо у "Посвяті Миколі Вороному", що передує поемі.

Усім своїм змістом, усім своїм пафосом протистоїть "Мойсей" і декадентству з його проповіддю "самоцінного" мистецтва, мистецтва, байдужого до народної долі і народних потреб, до животрепетної сучасності.

Не дивно, що центральний герой поеми з його самозабутнім проповідництвом часом асоціюється з могутньою й скорботною постаттю лермонтовського пророка. Але, як уже зазначалося, Франкова поема увібрала величезний життєвий матеріал, породжений іншою добою, а в образі Мойсея відбилися роздуми митця про народного вождя: про його покликання, про безмежну відданість народу. Істотну грань в образі, створеному Франком, становить думка, що той, хто веде народ, повинен бути душевно твердим, без будь-яких сумнівів і хитань.

Трагедія пророка в поемі І.Франка, як слушно зауважує автор монографії про типологічні особливості реалізму в період першої російської революції, полягає "в тому, що Мойсей не одразу усвідомив, наскільки важливі для народу "скарби духу", ідеал, до якого пророк насамперед мусив відкрити йому шлях" [18]. Соціально-філософська поема Франка, образ Мойсея, створений митцем, про що ми вже згадували і що варто ще й ще раз підкреслити, – явище високо самобутнє, органічно пов'язане з конкретною історичною епохою – періодом революції 1905 р. Образ Мойсея складний і багатомірний. Штучною й фальшивою була б будь-яка спроба "прив'язати" його до геніального лермонтовського вірша. Йдеться про інше: про змістову "біографію" окремих "складових" цього багатогранного образу в історії суспільної і художньої думки.

Вже у Лермонтова, особливо якщо зважити на те, що вірш про пророка створений автором таких поезій, як "Дума" та "Прощай, немытая Россия", накреслена трагічна тема народу, котрий – внаслідок своєї ідейної незрілості – принижує й цькує носія ідей "любові й правди". Тупі й самовдоволені його антагоністи близькі тій "слухняній орді", що беззаперечно виконує бояринів наказ – хапає й в'яже життєлюбного й волелюбного Арсенія, який насмілився покохати дочку боярина Орші, тому "слухняному" покірному "голубим мундирам" народові, про якого поет писав так проникливо, скорботно і гнівно.

Ми добре пам'ятаємо, з якою нищівною енергією й безкомпромісною послідовністю таврував пасивність і громадсько-політичний індивідуалізм у будь-яких його формах і проявах Тарас Шевченко у роки, коли проти кріпосництва могутньо підносилися народні сили, осяяні ідеями революційної демократії. Шевченків герой, – "мужик", що став, за словами І.Франка, новим явищем у світовій літературі, – виступив як борець за зневажені людські права усього "поневоленого мужицтва", усього "обібраного та ображеного багатовіковою історією українського народу", як захисник усіх скривджених, пригноблених, переслідуваних (стаття 1914 р. "Тарас Шевченко"). На новому історичному етапі, в умовах розвитку капіталістичних відносин, І.Франко у своїх кращих творах художньо досліджує процес змушнення робітничого класу як суспільної сили, здатної очолити загальнонародну боротьбу трудящих проти капіталістичного гніту.

У такому контексті мотив ідейної незрілості має, що неодноразово "спливав" у літературі, зокрема у Лермонтова, а згодом – глибше й гостріше – у Шевченка, набуває в поемі "Мойсей" особливо яскравого і знаменного звучання. Колись російський поет вагомо й різко сказав сучасникам про безгеройність і

духовну убогість свого покоління ("Бородино", "Песня про царя Івана Васильевича...", "Дума"). Тепер, на початку першої російської революції, автор поеми "Мойсей" розвиває споріднену тему, насичуючи її новим животрепетним політичним змістом.

Уже в перших рядках першого розділу в поемі виразно бринить мотив інертності, застою, бездуховного животіння:

Під подертими шатрами спить
Кочовисько ледаче... (5, с.214).

В іншому місці того ж початкового розділу поеми про одноплемінників Мойсея говориться – "напівсонні", і

Лиш один з-поміж сеї юрби
У шатрі не дрімає
І на крилах думок і журби
Поза гори літає (5, с. 216).

Так автор знайомить нас з героєм поеми (2-й розділ); він повідомляє про самозабутню зосередженість героя на одній ідеї, заради котрої він "і горів, і яснів, і страждав". Та виявляється, що його промови вже не сприймаються. Його заклики "між отсим поколінням" залишаються без відгуку, "і не слухає вже його слів Молоде покоління" (5, с.217). Усі заклопотані повсякденними турботами, цілковито поринувши у коло дрібних, як ми нині сказали б, обивательських інтересів. Поет дає можливість виразно відчутти приземленість, вузькість цих помислів. В експозиційній зарисовці (1-й розділ) двічі, як рефрен, повторюються рядки:

А воли та осли їх гризуть
Осети та будячче.

У 2-му і 3-му розділах знову й знову згадуються вівці й кози, чути ремствування на недостатні надії молока, малу вагу ягнят. "М'ясо стад їх, і масло, і сир – Се найвищя ласка", – констатує оповідач. "Наші кози голодні" – такий аргумент фігурує як відповідь на спроби Мойсея збудити свідомість одноплемінників. "Ви, сліпців покоління..." – з сердечним болем кидає їм герой поеми (5, с.221). "Горе вам, нетямучі раби!.." – вигукує він пізніше (5, с.234). Мойсей ганьбить їхню моральну сплячку. З гіркотою говорить він про те, що "спокій" вони вважають "найблаженнішим станом" (5, с.221). Цікава обставина: у 4-му розділі поеми поняття "спокій" настійливо повторюється у чотирьох суміжних катренах. Наприкінці розділу, підсилюючи гнівну експресію викриття, Мойсей знову говорить про "спокій" і поруч з ним ставить красномовне порівняння: "сірі воли, що гнуть шиї".

Та Франкова поема овіяна соціальним оптимізмом. Уже в першій половині її на тлі тужливої оповіді про народ, що втомився й зневірився, втратив перспективу й животів у баговинні рослинних інтересів, став глухим до людських закликів свого пророка і легко піддається спекулятивним розглагольствуванням демагогів, контрастно виділяються рядки про дітей. Ці своєрідні мініатюри сповнені руху, зігріті щирою симпатією і несуть у собі життєствердне начало:

Та дрібна дівтора по степу
Дивні іграшки зводить:
То воює, мурує міста,
То городи городить (5, с.215).

Ці мініатюри позначені світлою й дзвінкою тональністю:

Старші діти по голім степу,
Наче зайчики, грають... (5, с.218).

У дитячих іграх, що киплять енергією і невгамовними витівками, завжди відбивається досвід навколишньої "дорослої" дійсності. Але дитячі забави у поемі дивують дорослих творчим пафосом, активною цілеспрямованістю в майбутнє, в той час як дійсність "кочовиська ледачого" не давала відповідного прототипу чи аналога:

І не раз напівсонні батьки
Головами хитають.
"Де набрались вони тих забав?" –
Самі в себе питають... (5, с.216).

Не дивно, що тільки діти і саме діти оточують Мойсея, що залишає табір; з безпосередністю і щиросердечною людяністю звертаються вони до нього й уважно прислухаються до його останніх порад. (Пригадаймо, у заключному акорді лермонтовського вірша пам'ятне всім останнє жорстоке слово належить "старцям" і адресоване безмовним "детям").

Автору "Бородина" і "Думи" невідомі були реальні перспективи перетворення безгероїчного "племені" на діяльну, активну силу (майбутнє "покоління" здавалося йому "темним"). На новому витку історичного розвитку Т.Г.Шевченко вітав полум'я народної війни проти кріпосників і пристрасно поетизував ідеї селянської революції. На зорі могутніх потрясінь 1905 р., коли визвольну боротьбу в Москві й на Уралі, на Східній Україні й у Галичині очолив пролетаріат, Франко в поемі "Мойсей" дав виразну картину нового пробудження народної свідомості. Поборовши душевну втому й отупіння, лихоліття безвір'я, сумнівів і вагань, народ розправляє плечі і знаходить високу мету. Заклик "князя конюхів" Єгошуа "До походу, до зброї!" підіймає тих, хто недавно ще був глухим до закликів Мойсея:

І зірвався той крик, мов орел,
Над німою юрбою...
Ще момент – і прокинуться всі
З остовпіння тупого (5, с. 263).

Поет не намагається зобразити майбутній шлях легким, віщує неминучі жертви. Та шлях вибрано, і незборимий рух "в безвість віків" почався.

У 20-му, завершальному, розділі поеми, де йдеться про пробудження народу до дії і боротьби, зустрічається сполучення "голод духу", мовиться про необхідність прокладати "духу дорогу". Не кожне образне поняття, обумовлене системою поетичного мислення митця, своєрідністю тропіки і символіки даного твору, доцільно перекладати (і можна перекласти) на мову логічних категорій. Немає, мабуть, потреби в цьому і в даному випадку. До того ж в останньому розділі поет вважав за доцільне відзначити неясне занепокоєння, відчуття душевної ущербності, притаманне одноплемінникам Мойсея після його вигнання. Автор вдається тут і до засобів високої метафоризації, багату евфонічною інструментовкою надаючи поетичній формі звукової завершеності й афористичної місткості ("Ходить туга по голій горі"), і дає психологізовану "довідку" про умонастрій цих людей:

Чули всі: щезло те, без чого
Жить ніхто з них не годний.
Те незримо, несхопне, що все
Поміж ними горіло,
Що давало їм смисл життєвий,
Просвітляло і гріло (5, с.263).

І все ж варто нагадати про семантичне наповнення поняття "дух" у художніх творах Франка філософського і громадсько-політичного спрямування ("Дух, що тіло рве до бою, рве за щастя, поступ, волю").

На думку А.Каспрука, рядки про "дух" у поемі "Мойсей" містять відповідь "ботокудівській" клерикально-націоналістичній "еліті" на Галичині, що була цілковито захоплена "боротьбою" за чини, вигідні й прибуткові посади та інше і справляла тим самим деморалізуючий вплив на молоде покоління інтелігенції [19].

Каспрук має рацію, розглядаючи поему "Мойсей" насамперед у її співвіднесеності з конкретними історичними обставинами в Галичині та актуальними завданнями боротьби за соціальне й національне визволення мас на західноукраїнських землях. Але немає підстав локалізувати зміст і роль цієї поеми. Важливі думки Івана Франка про взаємини вождя і народу, про безгероїчне "покоління", що знаходить гідну мету і духовні сили, про політично інертні народні маси, що визрівають для "живого життя" й активного діяння, мали не тільки регіональне значення. Франкова поема усією своєю проблематикою була звернута і до загальноросійської громадськості, що стояла на порозі історичних битв і випробувань. В "Одвертому листі до галицько-української молодіжі" Франко писав: "Схід Європи, а в тім комплексі також наша Україна, переживає тепер весняну добу... коли народні сили серед страшних катастроф шукають собі нових доріг і нових форм діяльності, коли невимовне горе, вдіяне народам дотеперішнім режимом, порушило найширші верстви і найглибші інстинкти людської душі до боротьби, якої результатом мусить бути повний перестрій зразу державного, а далі й громадського, соціального порядку Росії, в тім комплексі й України" [20].

Та повернемося до глибинних асоціацій з Лермонтовим, про які йдеться.

Мойсей у поемі Франка схвильовано говорить про своє ставлення до народу, виділяючи у цьому почутті безмежної відданості такі джерела, як любов і туга ("Я без вибору став твій слуга, Лиш з любові і туги"; 5, с.237). У сповіді героя поеми виділяється добре знайомий нам складний соціально-психологічний комплекс: синівська ніжність і палке заперечення, кровна вірність і гнівне засудження:

...Бо люблю я тебе не лише
За твою добру вдачу,
А й за хиби та злоби твої,
Хоч над дими і плачу (5, с.238).

Тут герой поеми неодноразово висловлює почуття і думки самого митця, сформульовані ним з проникливою ліричною енергією (досить послатися на відоме поетове визнання: "Я ж не люблю її (батьківщину. – І.З.) з надмірної любові". Найістотніше, мабуть, що ця ж ідея дістала відображення у пролозі, написаному після того, як поему було закінчено (й набрано у друкарні):

Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий, Та повний віри; хоч гіркий, та вільний... (5, с.214).

"Дивна любов" автора поеми "Мойсей" у пролозі до твору, де конденсовано висловлені соціально-історичні і філософські роздуми й узагальнення письменника, набуває нової якості: тепер вона осяяна упевненістю, що у майбутньому настане вільний день батьківщини серед вільних народів і буде щасливою доля українського народу:

Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі... (5, с.214).

Можна вказати також на перегуки (нехай подекуди дуже віддалені, а втім досить виразні) і деяких другорядних мотивів Франкового "Мойсея" з лермонтовською поезією. Так, спомини про лірику російського поета викликає "казка" про те, як дерева обирали собі короля, повідана Мойсеєм. У цій казці посісти трон дерева пропонують серед інших і пальмі. Вона відмовляється ("Царювати й порядки робить, Се моє хіба діло?"). Усі добре пам'ятають альтруїстичні мотиви лермонтовських пальм, що нарікали на долю за те, що росли й цвіли вони без користі для людей. Пальма у Франковій притчі не хоче, щоб сонце "даремно" вигрівало її сік, щоб марно шукали її плодів звірі й люди:

Я волю всім давать свою тінь,
І поживу, й розраду (5, с.224).

Варта уваги така обставина. Франко, як відомо, не раз указував на біблійні передумови "Мойсея". "Моя поема основана майже вся на біблійних темах", – говорить письменник у передмові (V, с.201). Щодо притчі про терен у тій самій авторській передмові сказано: "Вона міститься в одній із старозавітних книг, та я переробив її досить свobodно..." (5, с.210). Виявляється, епізод з пальмою письменник увів до поеми у процесі творчої переробки біблійного джерела. У біблії він не має аналога. Там дерева по черзі пропонують царювати маслині, смоківниці, виноградній лозі й терну. Таким чином, епізод з пальмою привнесений поетом "іззовні", при цьому нота, що споріднює його зі "східним сказанням" Лермонтова, бринить чітко.

Звернемося ще до одного сюжету з притчі, інтерпретованої Іваном Франком. Відмовляється стати королем серед дерев і кедр. Зважимо сперш на те, що кедр, як і пальма, не фігурує у біблійній версії притчі. Мотиви, що ними керується кедр у Франковій казці, не мають нічого спільного з "позицією" пальми і викликають асоціації з іншим образом лермонтовської лірики. "Мораль" кедра – мораль самозакоханого егоїста, що дістає відображення не лише у змісті його тиради, але й у її тональності:

Ви чого забажали?
Щоб покинув я сам ради вас
Свої гори і скали?
Щоб покинув я сам ради вас
Блиски сонця й свободу,
Бувши вольним – пустився служити .
Збиранині народу?

Ви корону мені принесли?
Що мені се за шана!
Я й без неї окраса землі
І корона Лівана. (5, с.223)

Цей монолог звучить в унісон погордливій і зневажливій відповіді красуні-чинари на благання самотнього дубового листка дати йому притулок:

“На что мне тебя? – отвечает младая чинара, –
Ты пылен и желт, – и сынам моим свежим не пара.
...Иди себе дальше; о странник! тебя я не знаю!
Я солнцем любима, цвету для него и блистаю...” (с.207).

Відгомони лермонтовської поезії можна відчуті іноді у рядках поеми, що варіюють мотив самотності Мойсея. В одному випадку це елемент астральної образності ("Мов планета блудна, я лечу В таємничу безодню"; 5, с.242), в іншому – мікророзрисовка ночі ("Та мовчала пустиня німа, Тихо моргали зорі"; 5, с.243), близька за настроєм і окремими деталями до відомого лермонтовського вірша, відтвореного раніше Франком в українському поетичному слові.

Отже, в ідейній проблематиці й естетичній структурі поеми "Мойсей" проступають явні або напівпритасні ниті, що ведуть до художнього світу Лермонтова. Чи імпульсу-вав якоюсь мірою "лермонтовський елемент" творчу енергію творця чудової української поеми, чи – певніше – відзначені аналогії цілком належать до сфери типологічних подібностей – не це видається вирішальним. Нам важливо було показати хай інколи ледь помітні, іноді "пунктирні" лінії, що співвідносять поетичну думку автора "Мойсея" з колом ідей і образних уявлень Лермонтова.

Поетичний світ Лермонтова – художній феномен, створений генієм митця, кровно пов'язаного зі своїм часом, – як усі видатні явища мистецтва, спрямований у майбутнє, чуло відгукується на нові тенденції розвитку. Художній досвід поета вступає у нові динамічні зв'язки і в наступні епохи опосередковано бере участь у нових художніх досягненнях світу.

Розгляд поеми І.Франка "Мойсей" дає підстави говорити про велику потенціальну силу ряду ліричних образів Лермонтова, що синтезували його роздуми про час, про себе, про долю особи і батьківщини, його біль, його надії і його прозріння. Деякі лермонтовські шляхи і засоби ліричного пізнання серця людського і соціальної дійсності виявляються надзвичайно життєздатними. "Мойсей" Івана Франка, один з найвизначніших взірців соціально-філософської та психологічної поеми у слов'янських літературах початку ХХ ст., – переконливий доказ цьому.

Література

1. Конрад Н.И. Запад и Восток. – М., 1972. – С.426.
2. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литератур. – М., 1972. – С.207.
3. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. – М., 1976. – С.187.

4. Бушмин А. С. Преемственность в развитии литератур. – Изд. 2-е, доп. – М., 1978. – С.122.
5. Білецький О. Українська література серед інших літератур світу. Від давнини до сучасності. – К., 1960. – Т.2. – С.419.
6. Там само. – С.420.
7. Колесник П. Син народу. Життя і творчість Івана Франка. – К., 1957. – С.158.
8. Дей О. Іван Франко і перша російська революція. – К.: Наук.думка, 1980. – 152 с.
9. Колесник П.Й. Іван Франко. Літературний портрет. – К., 1964. – С.91-92; Каспрук А.А. Філософські поеми Івана Франка. – К., 1965. – С.123-130.
10. Цит. за: Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. – Львів, 1938. – С.115.
11. Білецький О. Від давнини до сучасності. – С.420.
12. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / Пер. с румынского. – М., 1977. – С.159-160.
13. Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6-ти т. – М.; Л., 1954. – Т.2. – С.212. Далі при посиланні на цей том видання в тексті зазначається лише сторінка.
14. Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. – М., 1975. – С.36,
15. Пейсахович М. Строфика Лермонтова // Творчество М.Ю.Лермонтова. - М., 1964. – С.449.
16. Дей О.І. Новознайдени строфи з поеми “Мойсей” І.Франка // Радянське літературознавство. – 1963. – №3. – С.134.
17. Колесник П.Я. Іван Франко. Літературний портрет. – С.94–95.
18. Надъярных Н.С. Типологические особенности реализма. Годы первой русской революции. – М., 1972. – С.129.
19. Каспрук А.А. Філософські поеми Івана Франка. – С.157.
20. ЛНВ, 1905. – Т.30. – Кн. 4. – С.11.

З ЕТЮДІВ ПРО НЕОКЛАСИКІВ ТА ІНШИХ ПОЕТІВ

Микола Зеров як особистість

Ім'я Миколи Зерова широко знане. Чи не кожен читач не лише в Україні, але й за її межами має певне уявлення про Зерова-вченого, поета, перекладача. Та про Зерова-людину ми знаємо вкрай мало. Тимчасом це була індивідуальність вельми яскрава і приваблива. Висвітлити деякі риси цієї неординарної особистості – надзвичайно симпатичної, людяної, душевно багатой – дають можливість мемуарні джерела, оприлюднені переважно в українській діаспорі. Можна послатися тут хоча б на три ось такі судження. "Видатний діяч доби Розстріляною Відродження із групи неокласиків, блискучий знавець літератури – української, західноєвропейської, російської, бездоганний перекладач французької і латинської поезії, оригінальний поет, педагог і критик" (Юрій Лавріненко-Дивнич [1]). "...Високообдарований поет, витончений майстер сонета, довершений перекладач, вмілий редактор, тонкий критик і оригінальний історик літератури" (Віктор Петров [2]). Про "неокласичну елегантність та мелодійний спокій" Зерова, про його "прозору пластику" писав Іван Фізер у своїй передмові до першого тому антології "Координати" (1969).

Життєлюбство, душевна відкритість, товарицькість були органічно притаманні Миколі Зерову-юнакові. Це засвідчують його "однокашники" по 1-й Київській гімназії й по університету Св. Володимира. Викликала симпатію вже його зовнішність. "Росту він був середнього, може, навіть нижчого, ніж середній; мав біляве волосся, ясні очі, широке обличчя, трохи піднятий ніс; рот його здавався дуже великим – може, тому, що йому завжди хотілося сміятися", – згадує гімназійний товариш [3]. Що у зовнішності Миколи Зерова давалася ознаки і його вдача, підтверджує також колишній однокурсник: "18-літній білявий, невеликий на зріст і худорлявий юнак, завжди життєрадісний і усміхнений" (с.24). Таке ж враження залишилося й у свідомості мемуаристки, на той час випускниці вищих жіночих курсів: "Середнього росту, з ясними очима, з неслухняним волоссям". В юнакові приваблювала "незвичайна життєрадісність: вона світилася в усім його єстві" (с.28). І портретні риси, і особливості натури Зерова-юнака чітко відтворюють спогади його дружини. "Він був середнього зросту, досить стрункий, худорлявий, одягався скромно, але дбайливо; взуття було вбоге, як і в усіх студентів у ті роки, але завжди чисте. Гарним на вроду він не виглядав, але й не помітити його серед натовпу студентів теж було неможливо. Він явно вирізнявся умінням поводитися, якоюсь милою та природною інтелігентністю. Правильний овал обличчя, велике розумне чоло з зачесаним догори прямим руським волоссям, невеликі, але дуже уважні, трохи насмішкваті сірі очі за скельцями окулярів – він був короткозорий, – досить правильний ніс і дещо повняві, складені в іронічно-добротливу посмішку губи, – таким він був у той час, коли я вперше побачила його" [4].

У Златопільській гімназії, де Зеров розпочав свою педагогічну діяльність, традиційно відзначали 1 вересня пікніком неподалік від міста. На мальовничій галявині, оточеній лісом, вперше побачив нового викладача молодший брат Павла Филиповича – Олександр. Увагу його привернула "постать молодої

людини, в сірому цивільному костюмі, з яким зачісаним назад волоссям. Від її засмаглого усміненого обличчя віяло чаром молодости, буянням життєвих сил" (с.31).

Юнак дивувався своєю винятковою пам'яттю. Київські гімназисти "проробляли з ним такі тести, – розповідає один із них, – давали прочитати при них сторінку богослов'я і, згромадившись коло нього, стежили за рухом його зіниць (була умова, що текст має бути прочитаний лише один раз). Потім ми підручник забирали, і він повторював прочитане слово в слово. А текст ми вибирали трудний" (с.20). Про цікавий факт дізнаємося з розповіді Олександра Филиповича. У Златопільській гімназії Зеров викладав латинську мову та історію. Подеколи ("щоб мати потрібну норму годин") йому доводилося братися й за інші дисципліни. "Одного разу на лекції з географії Росії в класі не було мапи. Микола Костьович, не довго думаючи, розграфив на дошці меридіани та паралелі північної частини Росії з усіма потрібними деталями" (с.34). Що вже й казати про художні, особливо поетичні тексти, силу-силенну котрих він знав начебто з дня народження. Він охоче цитував напам'ять українських і російських, французьких, німецьких та античних авторів, ніколи не хизуючись цим, але завжди природно і доречно інкрустуючи власну розповідь яскравими образно-емоційними уступами. Читання вголос поетичних творів приносило велике задоволення і йому самому. "Під час так званої "великої перерви", як тільки він з'являвся на коридорі, – згадує тодішній учень Зерова, – його оточував гурт гімназистів, яким він міг без кінця деклямувати різні вірші і поеми" (с.32).

Університетська лекція Зерова, – пише один із його колишніх слухачів, – "радіше виглядала як невимушена розповідь, як чудова бесіда" (с.83). "Під час його лекції іноді здавалося, – засвідчує інший студент Зерова, – що аудиторія порожня: всі сиділи, затаївши віддих..." (с.72). Один із мемуаристів згадує, як під час його лекцій доводилося змінювати розклад занять: усі студенти йшли слухати його; "щоб не "зривались" інші лекції", предмет Зерова переносили "на останні години розкладу" (с.68). "Можу підтвердити, що послухати його приходили студенти з інших відділів, – згадує ще один мемуарист. – Лекція подобала на суцільний натхненний потік... Говорячи, він інколи примружував очі, найчастіше дивився на свою аудиторію широко розкритими очима, заворожуючи її і цим своїм поглядом. Півторагодинна лекція збігала непомітно, час і простір зникали..." (с.30).

Усі, кому доводилося слухати лекції Зерова, розповідають про його винятковий педагогічний такт і доброзичливість. "Не було в його поведінці супроти нас анітрохи олімпійської неприступності жерця науки, – читаємо у спогадах Григорія Костюка. – Не було й крихти зневаги до робітничо-селянської молоді, що йому закидали злосливі і несумлінні опоненти. Між нами – студентами – і ним – нашим професором відразу встановився близький, дружній і безпосередній контакт" (с.74).

Портрет Зерова-професора, відтворений Костюком, доповнюється деякими подробицями, завдяки яким постать вченого набуває в нашому сприйнятті ще більшої життєвості та стереоскопічності: "Жест, дотеп, колюче зауваження, щира усмішка були постійним елементом його викладу" (с.77). Згадує мемуарист і "кількахвилинні вільні розмови" професора зі студентами перед кожною лекцією про літературні новини. "Микола Костьович любив не тільки нам розповідати, а й слухати наші інформації та запитання. Його відповіді

були завжди влучні, цікаві й дотепні. Ці передлекційні вільні бесіди ми дуже любили і жартома називали їх "передлекційними діалогами". Ми так звикли до них, що коли часом їх це було, то нам здавалося, що чогось не вистачає" (с.79).

"Я пригадую, – читаємо в мемуарному нарисі Наталі Полонської-Василенко "Київ часів М.Зерова та П.Филиповича", – як щедро розсилав Микола Костьович серед своїх друзів епіграми, римовані жарти, віршовані листи" (с.252).

Навдивовиж енергійним, життєлюбним, жвавим він залишався й у наступні часи, аж до втрати єдиного сина, котрого, за свідченням мемуаристки, "любив жагуче". Павло Зайцев казав про нього: "живе срібло". До такого ж самого порівняння вдавався Віктор Петров: "Експансивний, рухливий, як живе срібло". Сповнений енергії, Микола Зеров з юних років любив фізичні вправи. Молодий учитель латини й історії разом із гімназистами старших класів охоче брав участь у спортивних змаганнях – біг на дистанцію, плавання, ковзани. "Учням дуже імпонувало, що їх викладач є також добрий спортсмен". Почуття гумору не залишало його і на ковзанці, відзначає автор спогадів, ілюструючи свою розповідь епізодом, коли він кумедно імітував "стилі" різних категорій відвідувачів катка: "початківців", "гімназисток", "службовців" тощо (с.35).

Викладач, який досконало володів "секретами" педагогічної майстерності і безпомилково знаходив шлях до розуму і серця студентів, Микола Костьович був і чудовим співбесідником. Енциклопедичні знання і феноменальна пам'ять, талант імпровізації, винахідливість полеміста, хист до іскрометних експромтів та пародій надавали йому надзвичайної привабливості у дружньому колі. Існують барвисті замальовки вечірніх дискусій на філософські, мистецькі та літературні теми у будинку відпочинку для науковців "Буюрнус" над Гурзуфом. Головними учасниками цих дискусій, що "відбувалися у милій, приязній атмосфері" і притягали увагу усього гурту відпочиваючих, були Микола Костьович Зеров і Віктор Платонович Петров. Петро Одарченко засвідчує "виняткову ерудицію, дотепність та красномовність обох дискутантів". "Словесний двобій" цих партнерів, гідних один одного, захоплював слухачів.

В особистості Миколи Зерова, вченого і митця європейського масштабу, що орієнтував українську літературу на високі цінності й критерії світової культури, чітко позначалося національне начало. Під час навчання в університеті Микола Зеров, згадує один із товаришів, "заклав щось подібне до української студентської громади – під невинною вівіскою "Кролевецького земляцтва" (він жив тоді в Кролевці, невеликому повітовому місті Чернігівської губернії, де його батько був інспектором народних шкіл). Як він обґрунтував перед ректором рацію існування такого земляцтва, я не знаю". Поміж тодішніх професорів історично-філологічного факультету був славіст Т.Д.Флоринський, одвертий носій російсько-монархічних переконань. "Як тільки учений цареславець залишав аудиторію, в ній з'являвся веселий студент Зеров, керівник "Кролевецького земляцтва", і подавав інформації про ті чи інші українські справи. В нього вже тоді можна було відчутти майбутнього першорядного промовця" (с.25-26). Автор спогадів зображує "жвавого ініціатора", котрий "випровадивши педелю і зачинивши двері, вибіг на кафедру і відкрив збори". "Одягнений він був у чистенький ясно-сірий костюм, а не в тужурку,

що її носила більшість студентів. На ньому була вишита сорочка, стягнена в петельках червоною стрічкою. Це убрання виглядало таким незвичним для тодішніх обставин університетського побуту, що я пам'ятаю цей деталь і сьогодні" (с. 25).

Невипадковим видається такий штрих. У Зерова був єдиний син-улюбленець. Мемуарист розповідає про відвідання недільного дня Зерова у його мешканні. "Господар дому показав на п'ятирічного хлопчика, на якому була українська вишивана сорочка, сині штани, червоний пояс і сіра смушкова шапка, і сказав: "Це мій син". На моє питання, як звати сина, Микола Костьович, усміхаючись, відповів: "Його звать Котиком, але тепер це не Котик, а український козак, і звать його Федьком. Завтра він матиме інший одяг і тоді знову зватиметься Котиком" (с.68–69).

Не дивно, що така людина, як Микола Зеров, безмежно цінувала і шанувала друковане слово, виявляючи особливу дбайливість до нього. Але сучасники засвідчили і "надзвичайно любовне ставлення Миколи Костьовича до книги як такої". Оповідач назавжди запам'ятав, яке враження справила на нього бібліотека господаря дому. "Всі книжки були оправлені, і ця оправа була незвичайна: для неї були використані матерії різного кольору, дібрані з великим естетичним смаком" (с.54). Опис сторонньої людини підтверджує і деталізує у своїх уже цитованих спогадах дружина Миколи Костьовича: "Зеров витрачав багато грошей на книжки, не шкодував витрат, радів з кожної вдалої купівлі, що нею поповнювалася його бібліотека... А смак у Зерова щодо книжок був найвишуканіший. Не кажучи вже про їх вибір – найпотрібніших, найрідкісніших, у найкращих виданнях, – Зеров багато дбав і про привабливу зовнішність своєї книгозбірні. Він сам ходив до текстильних крамниць, вибирав на свій смак не дуже коштовні, але кольористі залишки шовку, сатину, ситцю та інших тканин і ніс їх до свого палітурника...". Цікаві подробиці подибуємо і в інших мемуарах. "Зеров був великий книголюб і естет; ні в кого не бачила я такої впорядкованої й красивої бібліотеки, як у нього... Пригадую, в один із моїх приїздів у Київ запросив мене Зеров піти з ним у крамниці й вибрати матеріяли на палітурки. Мене вразило, як уміло і вдало відбирав він візерунчасті ситці, сатини, кольоровий коленкор, а в другій (господарчій) крамниці імітацію шкіри – дерматин. Хоч він шукав моєї поради і схвалення..., мені одразу стало ясно, що Зеров міг чудово обійтися і без моїх порад: так уміло, вдало, упевнено і красиво зробив він свій вибір, не пошкодувавши й порядної суми грошей. Хоч при цьому додав: "Котикові зимове пальто пошили, Соня теж добре вдягнена, а я можу ще один сезон проходити в старому. Зате книжки будуть приведені до ладу" [5].

Микола Зеров добре розумівся у царстві рослин. Він знав назву кожної польової квітки. Трава, квіти, листя збуджували в нього тонкі душевні відгомони, деколи супроводжуючи і відтіняючи певні чуття і настрої. Жінка, з якою Зерова пов'язували протягом тривалого часу взаємна повага, незатьмарена, чиста й щира дружба, пригадує, що у кожний лист до неї він вкладав "травинку чи красивий лист каштановий, кленовий, дубовий, березовий, перший пролісок чи фіялку...". У спогадах цієї ж авторки є сторінка про те, як Зеров відвідував її у Преображенні під Києвом. На терені колишнього монастиря був занедбаний сад, нікого він не цікавив, доріжки заростали. Зеров звернув увагу на занепалі

трояндові кущі і виявив зворушливу турботу про забутий здичавілий розарій. Він заприятелював з єдиним із колишніх ченців, стареньким охоронцем. Подарував йому великі садові ножиці, привозив добрива, порошки від попелиці, заохочував до садівництва. Турботи виявилися немарними. Троянди на очах віджили, зазеленіли, розквітли "пишно й розкішно". "Мені ця історія з садом і трояндами страшенно подобалася, – пише мемуаристка, зауважуючи. - Подобалася мені дуже й роля Зерова в цій справі. Ще одним боком – новим, досі не знаним – явилася перед мною ця многогранна й приваблива людина" [6].

"Є лише одна річ серед життєвих документів такого роду: це роман-спогади княжни Варвари Рєпніної про Шевченка", – писав відомий шевченкознавець Павло Зайцев про книгу спогадів Алли Цівчинської [7]. Ознайомившись із рукописом цих спогадів, молодший брат Миколи Зерова Михайло Орест писав авторці: "Прочитав одним духом, вважаю їх безумовно вдалим з багатьох поглядів. Вони мають свою емоційну атмосферу, а точності роботи Вашої пам'яті можна позаздрити" [8].

"Єдина мета "повіді-спогадів", – каже авторка у передньому слові, – до немеркнучо-яскравої авреолі навколо великої і мученицької постаті Миколи Зерова додати хоч малий – найменший промінчик". Вельми для нас вартісний, "промінчик" цей істотно збагачує наше уявлення про Зерова-людину.

Алла Цівчинська називає себе "кращою приятелькою" героїні оповіди-сповіди. Такий літературний прийом видається туг доволі наївним. "Провінційна мрійниця" і оповідачка, природно, – одна особа. Власні відчуття, настрої й переживання вона відтворює з незмінним тактом і, слід визнати, мистецьки гарно. Перед читачем розгортається дивний "роман" між юною студенткою і професором, "роман" без освідчень і без пестливих слів, "роман", що діставав своє виявлення в обміні усмішкою, зрідка вимовленою реплікою, виразним поглядом очей.

Стримано, уникаючи сентиментальних нот і чутливих звірянь, авторка веде мову про те, як непомітно простягнулася нитка поміж улюбленим лектором і однією з його старанних слухачок, як поволі тривкішав струм взаєморозуміння і взаємосимпатії. Під час його лекцій їй тоді здавалося, що найвагоміші свої судження він "призначав безпосередньо їй", "бачив тільки її і, вбираючи її очі в свою дуту, говорив їй те, що було найцікавішим, найсвятішим для них обох". Її робить щасливою його "рідний голос". Внутрішній струмінь ніжності виявив себе зовні хіба що у пильному, залюбленому погляді дівчини, будив живий відгомін у серці професора, котрий відповідав па її "невисловлені думки" мовчазним схваленням, повівом в'ї, ледь помітним "рідним усміхом". Цей незнаний для оточення безмовний діалог, це чудесне "єднання душ" окрилювало дівчину і сповнювало серце її вчителя теплом і приязню. "В літературному кабінеті, опрацьовуючи кожен своє, вони відчували, що розуміють одне одного... Коли вона, підводячи очі від роботи, неодмінно зустрічалася з поглядом рідних їй, натхненних незгасним огнем Прометєя його очей... її душа співала тоді до нього без слів".

У книзі є сторінка про чергові збори у велелюдній залі. "Вона сиділа десь на задніх лавках ліворуч, межі своїх співкурсників, і раптом побачила, що з передніх професорських місць правої сторони шле їй своє привітання Микола

Костьович... Вона відповіла усмішкою, хоч і озирнулася навколо, думаючи спочатку, що, можливо, це не до неї... А Микола Костьович усміхався так щиро, дружньо, так незрівнянно сердечно, як давній-давній і рідний-рідний, хоч і значно старший і розумніший друг". Інша сторінка: "Завжди, входячи в приміщення зборів, вона вже в дверях, з порога ловила серед сотень голів і очей привітний погляд очей М.К.... Коли ж М.К. запізнювався, вона терпляче чекала його приходу, і він, тільки переступивши поріг, уже відшукував її очима поміж тисячі присутніх, а відшукавши, вітав і лише тоді сідав на місце. А протягом зборів вони з своїх місць завжди у всьому – чи що обурювало їх, чи смішило, чи тішило – порозумівалися очима".

Серед найдорожчих для неї спогадів залишилася миттєва зустріч на вулиці. Прямуючи після роботи (крім навчання, доводилося "підробляти") до студентського гуртожитку, у зимових сутінках вона пізнала знайому постать. Він і його Котик ішли з лижвами додому. Зеров теж помітив дівчину. А вона "подумала, що він не визнає і ніколи не визнає, як радісно-тепло було того вечора їй, такій стомленій цілоденною працею, пізнати в темряві їх дві силуетки..." [9].

Та у сферу ідилічно світлих сприйнять, чуттів і уявлень брутално вдирається жорстока дійсність. Дівчина стає свідком облудних звинувачень і шаленого цькування видатного вченого і блискучого педагога. У своєму виступі на урочистому засіданні УВАН у жовті 1965 року (вшанування пам'яті Миколи Зерова в Канаді) Олександр Филипович говорив про те, як "під важкими ударами життя" мінялася натура Миколи Зерова. "Людина особливого чару, веселої життєрадісної вдачі, з невичерпним почуттям гумору" [10], у гнітючій суспільній атмосфері обмов, наклепів, цькування і під впливом потрясіння від смерті сина втрачала органічно притаманні їй риси, що визначали її життєствердну і життєдайну красу. Навіть у нестерпних умовах гонінь, інсинуацій і бруталних образ Зеров зберігає самовладання і людську гідність.

Щемкий сум, гіркоту і біль викликають сторінки, де авторка згадує про ті ганебні події, відтворює власні спостереження і переживання, наводить уривки з листів Миколи Зерова. Після інспірованих "викривальних" зборів, коли майже всі вийшли із зали, "приголомшена всім, що тільки що тут сталося", "з розширеними очима" дівчина побачила М.К. Він "стояв близько сцени біля однієї з бічних колон, зовнішньо спокійний, але кутив" (а кутив він, як вона дізналася пізніше, лише тоді, коли було йому боляче). "І М.К., здавалося, почув погляд тих молодих жагучих очей, підняв свої променисті, сьогодні трохи втомлені очі і зразу ж опустив повіки, вітаючи стиха цю сповнену співчуття, співзвучну йому дівочу душу". І саме у цей час, коли недавні, здавалось, найкращі друзі, зустрічаючися з ним, хапливо, за визнанням самого М.К., перебігали на протилежний бік вулиці, між дівчиною і гнаним професором розпочинається листування, проймає ніжністю, турботою, гіркотою, душевною шляхетністю обох кореспондентів. "Я був би нечувано сухим егоїстом, коли б не відгукнувся на цей широкий клич Вашої юної душі", – пише Зеров. Він говорить про те, які "дорогі і цінні" для нього "її листи і все її чуле ставлення до нього".

Позбавлений можливості працювати у Києві, Зеров вимушений полишити рідне місто. Він сподівається ще на краще, на зустріч або в Україні, або в Москві, мріє про спільне відвідання музеїв. "Ми побачимося... Приїду я до Вас або Ви до мене. Наша зустріч не мрія. Ми зустрінемося. Неодмінно зустріне-

мося...". Наводячи ці рядки з листа, написаного весною 1935 року і сповненого віри "в життя і в їхню зустріч", Алла Цівчинська зауважує, що цей лист був по суті "листом із-за могили": коли адресатка отримала його, автор листа уже був ув'язнений. В одному з листів Зерова дівчина читала: "Не думайте так багато за мене, не віддавайте надто багато уваги мені. Від усього свого серця бажаю Вам зустріти в житті щось молоде, гарне і талановите і бути з ним щасливою" [11]. Ці зворушливі рядки осяяні зеровською людяністю і добротою.

Засланий па Соловки, Зеров і тут живе інтенсивним інтелектуальним життям: у таборській бібліотеці чигає нові книжки і журнали, що, хоча й з великим запізненням, усе ж потрапляли туди, удосконалює свою англійську мову, завершує колосальну роботу над українським Вергілієм, працює над українським перекладом "Пісні про Гайявату", продовжує відтворювати в українському слові пушкінську лірику і "Єврейські мелодії" Байрона.

В умовах, що, здавалося б, аж ніяк не спонукали до естетичних вражень, він навдивовижу тонко й повно сприймає красу і велич такого явища природи, як північне саяво. "Це чарівне видовище, відбувається воно над землею в дуже високих шарах атмосфери, – розповідає він у листі до дружини. – Це щось подібне до зірниць, але, так би мовити, холодніше, розсипне й триваліше, хоча й так само швидкомиготливе. Кольори напрочуд гарні, але мені казали, що вони тут не такі яскраві, як за полярним колом. Смачне – і кольором нагадує фісташкове морозиво. Особливо принадні висячі запони з вертикально-гофрованого світла, через які перебігають зеленкувато-сині барви, причому вся ніч набуває якогось фісташкового відтінку. Я бачив три згасання й три розгортання протягом однієї години з чвертю..." [12]. Наприкінці грудня 1936 року у листі до дружини він пише про свої "різні фантазії" – творчі задуми, які жартома називав "великою кораблебудівною програмою": "До 1937 р. я повинен був скінчити книгу розвідок з української літератури, до 1938 "Енеїду" та "Останніх римлян" ("Academia"), до 1939 – третій випуск "Нового українського письменства". Тепер усе це відкладене на безрік, але компенсувати нездійснене треба таки чимось: тож я й ношуся з планами. Перечитую, що можна, з поезики й історії російської літератури, читаю англійською мовою (легкий, але потішний роман "The Woman in the firelight", "Жінка біля каміна", приблизно), маю намір продовжити своє знання латинської мови вивченням італійської та еспанської, сподіваюся засісти до "Зимової казки" Шекспіра і до збірника "Поем і балад" для юнацтва, куди ввійде й "Гайявата".

Такі були плани і задуми засланця. Вчений і митець, усе життя якого було зосереджене на естетичних категоріях, безглуздо звинувачений у причетності до контрреволюційної терористичної організації, на далекому острові, під полярним саявом, продовжує жити в колі естетичних інтересів. "Чимало було тих, що, сидячи під слідством, місяцями втримували гніт допитів і знаходили в собі моральну силу не підписати акт обвинувачення. Але не меншу моральну й творчу силу треба було мати, щоб і під час слідства, і потім на засланні продовжувати свій труд", – писав Віктор Петров. За його висловом, "постать людини з текстом латинського клясика в обірваних кишнях зношеного пальта" виростає в героїчний образ, "де некорисливість праці сполучається з її самовідданою величністю" [13].

Павло Филипович

Нині ми добре знаємо, як офіційна преса й офіційна радянська критика паплюжили українських неокласиків. "З неокласиками точиться боротьба через те, – твердив 1930 року "ортодоксальний" публіцист (Є.Гірчак), – що вони відбивають, виявляють і репрезентують клясові інтереси української буржуазії". Насправді неокласики обстоювали загальнолюдські моральні й естетичні цінності, орієнтувались у своїй творчості на кращі мистецькі традиції і були палкими поборниками відродження української культури.

Обдарований поет і талановитий учений-філолог Михайло Драй-Хмара, звертаючись до своїх товаришів і однодумців у сонеті "Лебеді", настійливо, як свідчить рукопис, шукав означення для побратимів із "п'ятірного грона": "О, друзі лебеді, о грона п'ятірне", "О грона п'ятірне полонних кобзарів", "полонених (приборканих) співців", "невольників-митців", "уярмлених (примучених) митців"... Перевагу було надано прикметнику "нездолані". Поетична формула "о грона п'ятірне нездоланих співців" найточніше відтворила думку автора прекрасного вірша: попри всі знегоди, переслідування і цькування співців-неокласики зберегли свою внутрішню свободу і не зрадили свого покликання.

До "грона п'ятірного", як відомо, належав і Павло Филипович. За визначенням М.Ореста, він "був однією з провідних постатей нашого національно-культурного процесу за 20-х років" [14]. Павло Филипович походив із багатодітної родини (шестеро синів і одна дочка) сільського священика, людини освіченої, з неабиякими естетичними нахилами і культурними запитами. Після закінчення чотирьох класів Златопільської гімназії він був зарахований за конкурсом до Колегії Павла Галагана, престижного навчального закладу, куди потрапляли найздібніші українські юнаки. Закінчивши її з золотою медаллю, він того ж 1910 року стає студентом університету Св.Володимира (спочатку юридичного, а за рік історико-філологічного факультету). Написана студентом Филиповичем робота (про життя і творчість Є.Баратинського) здобуває золоту медаль і згодом виходить друком у вигляді цілісної монографії.

Залишений як професорський стипендіат, Филипович пов'язує усе своє життя з Київським університетом, спершу обіймаючи посаду приват-доцента, а далі, протягом майже двох десятиліть, – професора. Енциклопедичні знання, поетичний хист поєднувалися в ньому з винятковим педагогічним талантом. Викладаючи курс нової української літератури, він вражав студентів логікою мислення, незаперечною аргументацією кожної тези, мистецтвом філологічного аналізу. "Виклади його були ясні, точні й багаті фактами та аргументами, – згадував Тодосій Осьмачка. – За це студенти його дуже шанували. З усіма був рівний, а в професорській діяльності вимогливий, що нас не обтяжувало, а навпаки – підбадьорювало і тримало високо професорський авторитет" [15].

Разом із Миколою Зеровим Филипович керує "семінаром підвищеного типу", розрахованим на студентів, які не лише прагнули максимально збагатитися знаннями, але й виявляли схильність до наукової творчості. Григорій Костюк засвідчує про Филиповича у своїх мемуарах: "Більше, ніж хто інший, він привчав нас до заглиблення в секрети поезії, до вміння бачити мистецькі деталі її, до вилущування перлин і вміло вводив нас у пізнання того, що являє собою органічну сутність поезії: музику і запах слова" [16].

Ще в студентські роки Филипович захоплюється віршуванням, поряд із науковими і літературно-критичними публікаціями він вміщує у періодиці ліричні вірші (спочатку російською мовою). Филипович – автор двох поетичних збірок ("Земля і вітер", 1922; "Простір", 1925) і низки творів, що з'явилися на шпальтах часописів ("Музагет", "Шляхи мистецтва", "Життя і революція", "Глобус" тощо). Відгукуючись на видання книги "Земля і вітер", І.Майдан (Д.Загул) писав про автора: "Приємно вражала в нього культура слова, добірного, поетичного". У статті відзначено "супокійливий тон, ясно прозорий настрій".

Поет полюбляє картини природи, його пейзажна лірика позначена чіткістю рисунку і різноманітністю настроєвих відтінків, як і вірші про кохання. Він звертається до історичних тем, варіює античні мотиви. Часто Филипович вдається до філософських роздумів. У вступній статті до мюнхенського (1957) видання "Поезії" П.Филиповича В.Державин писав про нього як про "великого поета-мислителя". Численним взірцям його ліричної творчості притаманна тонка евфонічна організація; звукопис його позбавлений навмисного жонглювання фонічними ефектами та демонстрації версифікаційної вправності, приваблює почуттям міри і художнім тактом. Филипович заявляє про себе також як майстер поетичного перекладу – він відтворив в українському слові зразки поезії Пушкіна, Баратинського, Брюсова, ряд віршів французьких авторів – Бодлера, Беранже, Барб'є, Верлена, Сіоллі-Прюдома та ін. "Переважає більшість перекладів П.Филиповича зберігає не лише історико-літературне, а й актуально-художнє значення", – зазначав Г.Кочур [17].

Филипович брав активну участь у діяльності історико-літературного товариства при ВУАН, у постійній комісії по виданню пам'яток нової української літератури та комісії заходо- і америкознавства, у літературних вечірках і диспутах. Левову частку своєї енергії і снаги він віддає науковій творчості. Друковані праці Филиповича-науковця різножанрові: монографія і рецензія на нову книгу, передмова до видань світової та української класики, панорамний огляд українського літературознавства за десятиріччя, цикл нарисів про українського читача 30-х – 40-х років ХІХ ст., розвідка, присвячена поглибленому висвітленню одного твору... Для вченого неприйнятні поширені на той час течії та тенденції (наприклад, намагання тлумачити в дусі фрейдизму все в літературній творчості або підтримувані "згори" вульгарно-соціологічні схеми). Єдино плідним вважає він такий шлях вивчення історичних і літературних явищ, що спирається на міцні підвалини фактів, систему "наукових студій, опертих на фактичному матеріалі, старанно зібраному і перевіреному" [18].

У передмові до збірки своїх статей "З новітнього українського письменства" (К., 1929) Филипович визнає пріоритет порівняльно-історичного методу в літературній науці. "Порівняльні студії, – зауважує він, – поширюють також наш обрій, виводячи українську літературу з вузьких національних меж і з'єднуючи її з творчістю інших народів". Павло Филипович, як Микола Зеров і Олександр Білецький, Агапій Шамрай і Микола Плевако, розглядає явища вітчизняного письменства у просторовій і часовій перспективі, у зв'язках з іншими літературами світу. Він переконаний: автономних, тим паче герметично ізольованих одна від одної літератур не існує. Процес образного пізнання та відтворення світу і людини, за всієї самотності естетичних уподобань і принципів, національних витоків і пародно-поетичних традицій, не знає непроникних бар'єрів. Природні й закономірні найрозмаїтіші перегуки тем і

мотивів, різноманітні форми взаємозв'язків, впливи і відштовхування. Спроби протиставити одну літературу іншій завжди безплідні, намагання вичленувати її з міжнародного контексту здатні засвідчити хіба що провінційну обмеженість, та аж ніяк не зверхність або вищість. Багато хто з сучасних Філіповичеві науковців вбачав чи не генеральне завдання порівняльного літературознавства у прискіпливій реєстрації реальних або позірних паралелей і аналогій з метою виявити "запозичення". Позиція ж Філіповича незрівнянно благородніша: для нього важливо виявити, чим викликані ті чи ті збіги, в чому полягає відмінність одного твору від іншого, яка його естетична природа.

Шевченкознавство – провідна галузь української науки про літературу. У колі українських шевченкознавців Філіповичеві належить поважне місце. Життя і творча діяльність геніального Кобзаря – у центрі уваги вченого. Він організовує й редагує Шевченківські збірники, публікує наукові повідомлення про перший російський переклад із Шевченка та перші відгуки на його твори, пише про європейське письменство у Шевченковій літературі, рецензує шевченкознавчі праці, зіставляє творчість Шевченка з творчістю Гребінки, друкує фундаментальні роботи "Шевченко і романтизм", "Шевченко і декабристи".

Філіпович досліджує поетичну спадщину Івана Франка, художній світ Лесі Українки, різнобічно висвітлює постать Ольги Кобилянської, оприлюднює докладні огляди нових праць про Котляревського і Марка Вовчка, висловлює свій погляд на Олександра Олеся, аналізує лірику молодого Максима Рильського, викладає власні міркування щодо поезії Михайля Семенка.

Варто бодай найстисліше зупинитися хоча б на декількох зразках науково-критичного доробку вченого.

Невеликий за обсягом етюд Михайла Коцюбинського "Цвіт яблуні" критика сприйняла як шедевр української белетристики. Цій новелі присвячує свою статтю і П.Філіпович. Він враховує міркування І.Франка, М.Грушевського, Л.Старицької-Черняхівської, С.Єфремова, М.Могилянського, А.Шамрая, А.Лебеда й інших, аналізує "психологічну студію", що виявляє руку великого майстра" й "незвичайно тонку обсервацію" (І.Франко).

На початку розвідки "Цвіт яблуні" М.Коцюбинського" Філіпович наводить визнання письменника з його епістолярію початку 1900-х років (листи до С.Єфремова та М.Мочульського): "Тепер особливо починаю цікавитись психологічними темами", "в останні часи мене більше цікавлять психологічні теми". Стаття засвідчує непересічну здатність вченого-філолога до такого проникливого аналізу художнього тексту, завдяки якому перед читачем розкривається виняткова майстерність митця у зображенні найскладніших і найтонших душевних порухів особистості. Зіставляючи з рядом творів західноєвропейського (братів Гонкурів, Мопассана, Золя), російського (Чехова) та українського (О.Маковея, Н.Кобринської) письменств, де розроблено суголосний мотив, Філіпович веде до висновку про самотність художнього втілення того "комплексу думок і образів" у Коцюбинського.

Вчений заперечує спроби поширити на автора новели тезу про "ненізм" (моральну індиферентність) митця (В.Коряк): "Коцюбинський говорить про неминучий для письменника процес спостереження й початкової фіксації життєвих вражень", причому цей процес "зустрічає опір збоку морального почуття письменника".

В художньо-емоційній пам'яті поколінь здавна побутує ряд сюжетів, що збуджували в різні часи в різних літературних творах уяву й давали поштовх до нових інтерпретацій. До них належить сюжет відомої української пісні "Ой не ходи, Грицю". (Порівняно недавно вельми загострила інтерес до цього сюжету Ліна Костенко, внівши до нього нові смислові й моральні акценти та розгорнувши на його основі багатобарвну, позначену вишуканим психологічним рисунком, ритмічною гнучкістю й чудовою звуковою інструментовкою панораму у віршованому романі "Маруся Чурай"). Филипович наводить дані про поширеність пісні, про її популярність, засвідчену творами Т.Шевченка, І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, зауважує, що цю пісню любила Марко Вовчок, її охоче співали в колі сім'ї Лесі Українки. Вчений простежує споріднені сюжетні версії. В дослідженні знаходимо цікаві сторінки про прихильно оцінену колись М.Костомаровим п'єсу маловідомого автора Кирила Тополи "Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских" (М., 1837) і повість "Маруся, Малороссийская Сафо" вельми плодovitого російського письменника й драматурга пушкінської доби князя Шаховського. Подибуємо туг і мелодраму М.Старицького, й інсценівку В.Александрова, і незугарну поему "Маруся Чураївна, бувальщина 1652 року" Катерини Нельговської, і "витвір кустарної драморобії" – епігонську "історичну драму у 7-ми діях з часів Богдана Хмельницького" Д.Куліди під назвою "В чаду кохання. (Сафо України)", і, нарешті, наївну спробу І.Сенченка ("Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", 1923) "осучаснити" сюжет: Грицько – "незаможник, комуніст, Потап – середняк".

Наступні сторінки статті – про повість Ольги Кобилянської – зразок вдумливого філологічного розгляду літературного твору. На тлі попередніх обробок сюжету виразніше постає оригінальність і поетичність оповіді талановитої буковинської письменниці: глибинний психологізм, стилістична довершеність. Незаперечною перевагою статті "Історія одного сюжету" є історико-обсягове осмислення літературознавцем об'єкту дослідження, а також пильна увага його до семантико-емоційного наповнення слова в образній системі митця. Саме ці особливості наукового стилю вченого притаманні всім його кращим роботам.

У серпні 1935 року сорокачотирирічного вченого й поета було безпричинно звинувачено в участі у терористичній організації і ув'язнено. Навесні наступного року – закриті судилище, восени 1937 р. – загибель в одному з Ухто-Печорських таборів суворого режиму. Науковець і митець загинув у розквіті творчих сил.

Для лермонтовської бібліографії, що видавалася у середині 30-х років у Ленінграді, Н.Филипович склав ґрунтовний бібліографічний огляд "Лермонтов в українській літературі". Набраний і видрукуваний текст огляду, проте, не вийшов у світ (у зв'язку з арештом науковця в Києві),

Науково-критична спадщина Филиповича досить велика. Оприлюднена в українській діаспорі бібліографічна довідка, не претендуючи на вичерпний перелік, налічує майже дев'яносто позицій" [19]. Вчений не встиг зробити багато чого із задуманого. Серед нереалізованих планів і нова, ширша праця про лірично-романтичну повість Ольги Кобилянської "У неділю рано зілля копала" ("Детальнішому розглядові всіх обробок цілого сюжету, а також його складових частин, мотивів гадаю присвятити окрему працю", – зазначав Филипович у примітці до розвідки [20]). За свідченням Олександра Филиповича, брат

виношував задум синтетичної роботи, присвяченої творчій діяльності Шевченка, збирався писати статтю про Гоголевого "Тараса Бульбу" [21].

Науковий доробок Павла Филиповича – вагомий внесок у духовний світ читацької громадськості. Його літературна спадщина сприяє вихованню високих етичних і естетичних уподобань. Напрочуд виразно і точно визначив пафос усієї власної творчості сам Филипович: "Будую душі, викликаю гнів,/ Любов і волю вводжу в кожний дім".

Поет і його дочка

Батьківською сердечністю пройняті віршовані рядки Михайла Драй-Хмари у "Листі до Оксани". "Моє ластовенятко", "щобетушко", "Оксаночко" – так звертається він до маленької доні. Освітлена м'якою посмішкою, овіяна добром і людяністю, розмова з дитиною геть позбавлена будь-якого менторства чи моралізування і позначена повагою до маленької адресатки. Батько говорить про засмагле "личко розовеньке", про "волоссячко яскраве золотисте". Він загадує привітати сестричок і бабуню, "що любить нас і світить нам, як сонце" ("Люби ж і ти її, моя хороша,/ ласкою, дитячим ніжним словом/ Плати за все те щире, добре, тепле,/ Що вплива із золотого серця"), і дідуся, "що повіда вам про "життя й науку" і, не зважаючи на свій вік, "в піжмурки десь, певно, з вами грає".

Тато дякує доні за часті листи ("Як радісно уп'яте і вдесьте/ Читать твої листи..."), де вона розповідає про сполоханого трусика і про молоду троянду, і про чорного пса Розбоя, і про пригоду з вишнями та жовтою малиною, коли "це запивать прийшлося "іноземцем", і про інші події, дитячі переживання та враження. Батько розпитує про щоденник доні і про "віршики, обіцяні у травні" ("Ще не дзвенять? Натхнення десь немає?") і ніби розмірковує вголос, про що ж писати: чи про Дністер – "бистрий, запінений – неначе кінь у милі", чи про город, де спіє виноград, "до сонечка, простягаючи грона,/ Мов пальчики дитячі на молитві"), чи про те, як у садку "яблука і груші Вже налились солодким винним соком", чи про вулики, де "бринять, гудуть" бджоли-трудівниці. Він тактовно прилучає дівчинку до художнього мислення, збуджує творчу увагу: обравши "одну цікаву тему", намагайся уздріти, немов живу, своїм "зірким духовним оком", терпляче відшукуй добірне, влучне слово, щоб виразно "віддати мисль чи образ". Яскраво, весело, дотепно говорить про слова, "мов камінці ті різнокольорові", що їх так любила збирати дівчинка на морському узбережжі: "те гостре, те безбарвне, як вода", те лащиться, мов мале цуценя, а те "жалиться, як кропива", "те запашне, неначе кримський персик, А те смердить, як розбовток в ячні". Такий щиросердно ніжний і такий змістовний лист до маленької Оксани завершується зворушливим акордом:

"Прощай, моє ластовенятко любе! Відповідай не барячись. Прощай!" [22].

Мине зовсім небагато років, і зміст і тональність листування батька з дочкою докорінно зміняться. Катастрофічними обставинами життя обумовлені інші теми, інша інтонація. "Напиші мені про мамусю, бо я довго не маю вістки від неї з Белебея, – читала Оксана у листі, надісланому з Колими. – Як вона, бідненька, сумує одна серед башкирських степів. Докладніше пиши про всіх наших і про Київ, бо ж я за ним тужу. Бажаю тобі всіх благ. Учись, будь вимоглива до себе, бо ти сирота. Твоя доля в твоїх руках" [23].

Спливе ще якийсь час, і Оксана заходиться збирати й опрацьовувати врятовану частину батькового архіву, вивчати життєвий і творчий шлях поета і вченого.

Оксана Драй-Хмара-Ашер позначає основні віхи батькового життєпису. Походив із козацької родини. Дитиною (йому не було ще п'яти років) втрачає матір, пам'ять про яку зберіг назавжди, присвячуючи їй щирі поетичні рядки. Вчився у Золотоноші; після закінчення чотирьох класів у Черкаській гімназії вступає за конкурсом до Колегії Павла Галагана, досконало вивчає в цей час французьку, німецьку, грецьку й латинську мови. Учителі, дружнє учнівське оточення сприяють його загальнокультурному і, зосібна, естетичному розвитку. З 1910 р. він – студент Університету Св. Володимира. Працьовитий і здібний юнак уже наступного року друкує свою першу дослідницьку розвідку (про інтермедії першої половини XVIII ст.). Його відряджають за кордон для поглиблення знань у царині слов'янських мов і літератур. Наполегливо працює він у бібліотеках та архівах Львова, Белграда, Загреба та інших міст. Великий нарис молодого науковця з історії хорватського письменства було відзначено золотою медаллю історико-філологічного факультету Київського університету. Після закінчення університетського курсу (1915) він залишений при кафедрі слов'янознавства для підготовки перед отриманням професорського звання. Коли під час першої світової війни Київський університет був евакуйований до Саратова, Драй-Хмара продовжує наукові студії як професорський стипендіат у Петербурзькому університеті під керівництвом визначних учених-мовознавців (Шахматова, Бодуена де Куртене та ін.) і бере активну участь у діяльності української студентської громади.

Повернувшись в Україну, молодий філолог включається в інтенсивну освітню працю, виступаючи з доповідями і лекціями на вчительських курсах у різних містах України, з 1918 року він у Кам'янець-Подільському університеті (професор кафедри славістики, декан факультету гуманітарних наук, редактор "Наукових записок", керівник літературно-лінгвістичної секції Кам'янець-Подільського інституту народної освіти). З переїздом до Києва 1923 року викладає на кафедрах українознавства у ряді вищих навчальних закладів, працює на кафедрі лінгвістики у ВУАН, у комісії для складання словника живої української мови, в історично-літературному товаристві, в науково-дослідному академічному інституті мовознавства. З метою поширення української культури і піднесення національної свідомості у ці ж роки він часто виступає з популярними лекціями перед учителями і робітниками в різних містах України, зокрема на Донбасі, в Запоріжжі, на Дніпрельстані.

Започаткована ще в Колегії Галагана поетична творчість Драй-Хмари продовжується і в кам'янець-подільський період його життя, і в Києві. Він уміщує свої вірші в часописах "Червоний шлях", "Життя і революція", "Всесвіт", "Глобус" та інших. У 1926 році виходить єдина прижиттєва збірка його поезій "Проростень".

Драй-Хмара постійно спілкується з Миколою Зеровим, Павлом Филиповичем, Освальдом Бургардтом, Максимом Рильським, поділяючи основні естетичні принципи неокласиків. У щоденникових нотатках поета, цитованих Оксаною Драй-Хмарою, є чимало цікавого – свідчення, зауваги і роздуми, що відтворюють різні грані суспільного та літературного буття творчої

інтелігенції України 20-х – 30-х років. Так, наприклад, у записі від 28 листопада 1929 р. стосовно одного літературного диспуту: "У мене було таке враження, що диспут цей улаштовано з тактичних міркувань: треба було затушкувати той невідгидний для нас галас, що його зняли закордонні газети у зв'язку з ліквідацією ВАПЛІТЕ, МАРСа тощо. Крім того, була ще й інша мета (це, між іншим, виявилось в Скрипниковій промові) – поставити всякі мистецькі організації на формальний ґрунт, каструючи їх з ідеологічного боку, бо організації у всеукраїнському масштабі надто небезпечні для держави". В одній із нотаток згадано, що у розмовах із Зеровим вони "інколи дозволяли собі кпини з пролетарської поезії як незграбної та кострубатої", в другій – власник щоденника зізнається: "Коли я пробував писати революційні вірші, Зеров писав на них злісні пародії". Іншого разу автор щоденника занотує, як зустрічався з Зеровим у Пролетарському саду: "Я говорив про те, що моя літературна праця зійшла нанівець (не надруковані: 1) "Демон", 2) французи – переклади поезій, 3) збірник віршів 2-й, стаття про Купалу й інше). Що я перебуваю у стані депресії, що навколишній світ мене гнітить, що я знемігся від праці і не бачу для себе перспектив".

У лютому 1933 р. Драй-Хмара був заарештований. Через три місяці його звільнили, але ніде на праці не поновили, а ще й виключили зі спілки наукових робітників, вилучили його праці з бібліотек і заборонили друкуватись. Проте навіть за цих умов він не відмовляється від творчої діяльності – пише вірші, багато перекладає ("Божественну комедію" Данте, дві руни карело-фінського епосу "Калевала", французьку, чеську, російську, білоруську лірику).

У вересні 1935 р. – другий і фатальний арешт. Залякування не зламали його волю. Дочка розповідає, як викликав її матір військовий прокурор і вимагав від неї вплинути на чоловіка, щоб той дав слідчому потрібні зізнання. "На побаченні з дружиною Драй-Хмара сказав їй: "Я пройшов через усе, але не сказав нічого ні на себе, ні на інших" [24]. В останньому листі з Колими він просить дочку: "Напиши мені, що з моїми книжками, а особливо з рукописами. Бережи їх, дорога, як свій зір, бо багато з них не були в друці й якщо пропадуть, то пропадуть безслідно і назавжди" [25]. Віддамо належне дружині й дочці поета: вони доклали чимало зусиль, щоб спадщина Михайла Драй-Хмари не пропала безслідно. Те, що можна було зберегти, вони дбайливо зібрали і потурбувались про публікацію значної частини його художнього спадку, завдяки чому читач дістав можливість познайомитися з багатьма віршами і поетичними перекладами митця.

У Відділі рукописів Інституту літератури ім. Тараса Шевченка (ф.185) зберігається великий зошит оригінальних і перекладних творів поета, подарований його родиною. Це безцінна "одиниця збереження", один з тих раритетів, що прикрашають унікальну колекцію автографів діячів української культури.

Винятковий інтерес становлять аркуші (ф.185, арк.122 зв. – 123, 124), що відображають процес творення уславленого сонету "Лебеді", зосібна корегування підсумкових, узагальнюючих його рядків. На шляху до сповненого зрозумілої поваги і гордості означення "н е з д о л а н і співці" поет відмовився від варіантів, що здатні викликати лише співчуття до гнаних і цькованих поетів: "полонені", "невольники", "полонні кобзарі". Варто додати також, що заключне

"дерзайте", звернуте до побратимів-співців, енергійно вписане в текст червоним олівцем, кардинально змінивши інтонаційний регістр (спершу заключна терцина звучала елегійно: "О лебеді мої..."). Автор сонета насмілився висловити – всупереч офіційним настановам – своє розуміння культурної ситуації в Україні, сміливо визначити власне ставлення до казенного диктату і вкрай заідеологізованих критеріїв у тлумаченні й поцінуванні літературних явищ. Він виявив високу принциповість і несхибну вірність обраному естетичному ідеалу, обстоюючи тавровану правлячими колами "програму" неокласиків, які не зраджували заповітів істинного мистецтва, покликаною прилучати читацький загаль до джерел світової культури, до найвищих надбань художньої думки! [26].

Часто вірш М.Драй-Хмари зіставляли з образно спорідненим віршем Стефана Малларме. Проте за своєю поетичною ідеєю твір Драй-Хмари становить цілком самостійну художню даність. Український поет, "познайомившись з прославленим сонетом Малларме, – твердить Олег Зуєвський, автор одного з українських перекладів французького вірша, – не відтворив його в адекватній віршованій українській версії, а, на базі його змісту, написав власну сонетну композицію – парафраз під назвою "Лебеді" – і присвятив її "своім товаришам" – "п'ятірному гронові" неоклясиків" [27]. Поезія "Лебеді" викликала гучний розголос, її не без підстав називають лебединою піснею митця. "На заклик поета до товаришів, однодумців "не здавати своїх позицій", – зазначав М.Міяковський, – офіційні кола відповіли "рішенням, ще раз і ще раз ствердженням: не давати місця неокласикам в літературі" [28]. Автор вірша був позбавлений можливості друкуватися. Сонет "Лебеді" став для Драй-Хмари, за висловом Віктора Петрова, "декларацією власної поведінки після арешту. Уявлення "нездоланности" володіло ним" [29].

У згаданому автобіографічному зошиті подибуємо й зразки інтимної лірики Драй-Хмари. Зацитуємо рядки хай остаточно не відредагованого автором, але істинно поетичного диптиху, звернувши увагу на те, як майстерно відтворено тут лексично-образними й ритміко-синтаксичними засобами зміну душевного стану "ліричного героя". В одному випадку – розпука, безнадія, відчай, в другому – торжествуючий спалах радості, буяння відродженого життя.

* * *

Не простила... Чи важкий свинець
Перерізав голубині крила!
У листі – нервовий олівець –
"Прощавай навіки". Не простила.

Не простила... Усьому кінець...
Хто це настроїв мене на вила?
Пожовтіло сонне, як мертвець.
Зупинилось серце... Не простила...

22. 10. 28

* * *

Простила, простила!
Розкрилені крила
Чекають блакить.
Хай сонце горить

І очі сліпить.
О любя, о мила,
Невже ти простила?
Простила, простила!
О що це за сила?
В раменах тремтить.
Незрівняна мить,
Хай серце згорить!
Мовчати несила –
Простила, простила... [30]
2 02. 29

Віднаходимо в зошиті також прегарні переклади Драй-Хмари, що ніколи не з'являлися друком. Улюбленим поетом Драй-Хмари завжди був Лермонтов. Відомі поема "Демон" і низка віршів російського митця, майстерно відтворені українською: вірці символіко-пейзажної, філософської та політичної лірики, балади. "Переклади Драй-Хмари з Лермонтова, – твердить з достатньою підставою Оксана Ашер, – мають високу мистецьку вартість і звучать чудово" [31]. Натрапляємо в зошиті на три варіанти перекладу лермонтовського переспіву вірша Гете "Uber alien Gipfein" ("Сині верховини") – перекладений Драй-Хмарою, він досі нікому не відомий. На цій ліричній перлині, мабуть, варто трохи затриматися.

Фахівці-науковці іноді вважають цей вірш явищем перекладацької творчості (так, В.Брюсов вбачав у ній "недосяжно прекрасний переклад"), часом розглядають як цілком самостійний твір, а втім, усі визнають його непроминальну естетичну цінність.

Російська мініатюра, що дістала у Лермонтова назву "З Гете", не надто близька до німецького оригіналу, який дав поштовх до її написання. Єднає їх хіба що споріднена тема, співзвучний початковий пейзажний мікроетюд, причому в російській поезії знаходимо нові, незалежні від німецького прототипу штрихи, а декотрі подробиці останнього (птахи в лісі) не дістали в ній відображення, натомість з'явився новий – дуже лермонтовський – образ дороги. Словесно адекватні два заключні рядки позначені, однак, не однакою настроєм. Якщо в Гетевій "Нічній пісні мандрівця" вислів про бажаний відпочинок "Wane nur, balde ruhest du auch" можна розуміти і в його прямому значенні, то відповідні рядки російської поезії ("Подожди немного, Отдохнешь и ты") – сприймаються швидше у метафоризованому сенсі, як заключний акорд пройнятого сумом лірико-філософського роздуму. Докорінно змінено ритмо-мелодійний лад твору: німецький текст не членується на строфи, віршовій мові його, організованій за схемою дольника, притаманні різкі коливання ритму, переноси (enjambements), тим часом "Горные вершины" складаються з двох симетричних строф тристопного хорею, мають регулярне римування і відзначаються наспівною мелодійністю. Недарма цей текст увійшов до фольклорного репертуару" [32].

Варто відзначити, що до перекладу цієї поезії М.Драй-Хмара повернувся після значної перерви: у рукописі стоять дати – 2.XII. 29 і 26.IV.35. Перша строфа вірша –

Сині верховини
Ніч оповила,
На німі долини
Впала свіжа мла, –

напевне, задовольнила перекладача. Сліди настійливих пошуків бачимо у другій частині вірша. Складається строфа:

Не курить дорога,
Не тремтять листи,
Почекай – затого
Одітхнеш і ти.

На сторінці автографу легко розібрати начерки варіантів: "Тихо на дорозі", "Почекай – невдовзі", "Не курить над (за) яром", "Стій-но, незабаром", "Почекай-но трохи", "Почекай, небого, Так заснеш іти"... (арк. 128–129).

Тут не місце для доскіпливого зіставлення з першотвором та аналізу перекладеного тексту. Поготів ми не знаємо, якому з варіантів надавав перевагу перекладач і чи вважав він роботу над цим перекладом завершеною. Але наведені тут дані вельми показові для М.Драй-Хмари-перекладача і розширюють наше знайомство з його творчістю. Рідкісну сумлінність і вимогливість митця до себе засвідчує і такий факт: на 12 рядків лермонтовського "Паруса" припадає три десятки (!) варіантів перекладача. Пильної уваги заслуговують виправлення перекладів поезій Максима Богдановича. Сторінки, заповнені перекладами французької, австрійської і чеської лірики, містять тексти першоджерела, часто паралельні російські переклади і власні версії (з низкою коректив). Збереглися в зошиті і начерки кількох віршів на суспільно актуальні теми (до річниці Жовтня, про челюскінців тощо). Ці сторінки аж надто рясніють викресленнями і замінами, але тут, без сумніву, маємо справу не з виявом звичайної для Драй-Хмари архівимогливості, а з його марними намаганнями силувати свою особистість, свій талант. Матеріали автографічного зошита, про який ішлося, чекають на всебічне ґрунтовне вивчення.

У поемі Юрія Клена "Попіл імперій" є розповідь про фантастичну зустріч із тіннями замордованих українських вчених і літераторів. Відтворюючи уявну бесіду з автором сонету "Лебеді", Юрій Клен інкрустує скорботний монолог засланого і приреченого митця його поетичними формулами:

І я спитав: "За що марнуєш дні
Ти в пеклі цім і терпиш біль агоній?"

"Лише за те, – він відказав мені, –

що покохав слова я повнодзвонні,
слова п'янки, які глухі віки
пролежали у глибині бездонній.

Я був один із лебедів, які
належали до грона п'ятірного
нездоланих співців. О, дні гіркі!..

...Розбить би лід одчаю і зневіри!
Та тут мене із п'їтьми забуття
вже не веде ясне сузір'я Ліри

в той океан кипучого життя,
де плив я лебедем. Найду розраду
я в океані чорнім небуття" [33].

Про особисту долю і творчість Михайла Драй-Хмари оприлюднено ряд матеріалів у збірниках і часописах української діаспори (Григорія Костюка, Юрія Шереха, Петра Одарченка, Юрія Лавріненка, Емануеля Райса та ін.), а також у пресі України (Максима Рильського, Григорія Кочура, Віктора Іванисенка, Степана Крижанівського, Івана Дзюби та ін.). Особливо вагомий внесок у висвітлення життєвого і творчого шляху поета зробила його дочка Оксана Михайлівна Драй-Хмара-Ашер. Авторка двох ґрунтових монографій і серії статей, вона захистила докторську дисертацію у Сорбонському університеті на тему "Драй-Хмара і школа українських неокласиків".

Ми схилиємо голову перед пам'яттю Михайла Драй-Хмари – вченого, поета, перекладача, Людини. З повагою, симпатією і вдячністю називаємо ім'я його дочки, яка пронесла крізь усе своє свідоме життя любов і шанобу до батька, зробивши чимало для збереження, вивчення і популяризації його творчої спадщини.

Література

1. Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. – Мюнхен, 1959. – С.202.
2. Петров В. Діячі української культури – жертви більшовицького терору. – К., 1992. – С.58.
3. Безсмертні. Збірник спогадів про М.Зерова, П.Филиповича і М.Драй-Хмару. – Мюнхен, 1963. – С.19. (Далі, посилаючись на цей збірник, подаємо в дужках сторінку після цитованого тексту).
4. Зерова С. Спогади про Миколу Зерова // Слово. Збірник 5. – Едмонтон, 1973. – С. 231.
5. Курилова Л. Зустрічі з Миколою Зоровим // Сучасність. – 1987. – №10. – С.94.
6. Там само. – С.109.
7. Цівчинська А. Незабутнє, немеркнуче... Повість-спогади про Миколу Зерова. – Нью-Йорк, 1962. – С.6.
8. Там само. – С.8.
9. Там само. – С. 21, 23, 36.
10. Сучасність. – 1965. – № 12. – С.122.
11. Цівчинська А. Названа праця. – С.58.
12. Зерова С. Названа праця. – С.246
13. Петров В. Названа праця. – С. 61.
14. Орест М. Післямова до вид.: Филипович П. Поезії. – Мюнхен, 1957. – С.141.
15. Осьмачка Т. Павло Филипович // Слово. Збірник 2. – Нью-Йорк, 1964. – С.298.
16. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Книга 1. – Едмонтон, 1987. – С.132.
17. Кочур Г. З неопублікованих перекладів Филиповича // Жовтень. – 1971. – № 9. – С.108.

18. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991. – С.249.
19. Филипович П. Література. Статті, розвідки, огляди. – Нью-Йорк; Мельбурн, 1971. – С.541-547.
20. Филипович П. Літературно-критичні статті. – С.180.
21. Филипович О. Спомини про брата // Безсмертні ... – С.129.
22. Драй-Хмара М. Вибране. – К., 1989. – С.132-135.
23. Сучасність. - 1978. - № 11. - С. 62.
24. Драй-Хмара-Ашер О. Переглядаючи батьків архів... // Безсмертні... – С.149-160.
25. Сучасність. – 1978. – №11. – С.63.
26. Заславський І. "Лебеді" і їх творча історія // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К., 1994. – Кн. 1. – С.507-512.
27. Зуєвський О. Примітки // Малларме. Поезії. – Едмонтон, 1990. – С.185.
28. Порський В. Лебединий спів. – Філадельфія; Київ, 1951. – № 1. – С.61.
29. Петров В. Названа праця. – С.62.
30. Відділ рукописів ІЛ. – Ф. 185., арк. 126, 129.
31. Драй-Хмара М. Поезії. – Нью-Йорк, 1964. – С.14.
32. Федоров А. Лермонтов и литература его времени. – Л., 1967. – С.261, 263.; Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С.183.
33. Клен Юрій. Вибране. – К., 1991. – С.227-228.

Поет, брат поета (М.Орест)

Чи то внаслідок загадкової спадковості, чи даються взнаки інші, невідомі досі нам чинники, окремі родини час од часу дають людству напрочуд обдарованих дітей. Четверо братів Зерових вписали яскраві й змістовні сторінки в історію української (і не лише української) культури. Старший з них, Микола, уславився як визначний поет, літературознавець, перекладач, критик, чудовий лектор. Двоє зажили шаноби як видатні вчені в галузі природничих наук. Про найменшого, Михайла, у материковій Україні впродовж тривалих років відомо було надто мало: літературна творчість Михайла Ореста розгорнулася в діаспорі й здобула там заслужене визнання.

За різних обставин частина талановитих діячів української культури у 20-х роках і пізніше, у зв'язку з подіями 2-ї світової війни, опинилася за межами Батьківщини. Проте в еміграційних умовах їхня творча діяльність не припинилася, вони створили чимало естетичних і наукових цінностей. Тоталітарний режим вживав усіляких заходів, щоб ізолювати українську громадськість од цього процесу, вдаючись до замовчування, дезінформації й одвертого фальшфування. Цілком "закономірно", що в незалежній Українській державі вагомі художні здобутки діаспори стають всенародним надбанням, істотно розширюючи читацькі обрії. Зник штучний поділ на літературу України й української діаспори, нині наше красне письменство постає як єдиний процес.

Прийшов до нас і Михайло Зеров-Орест, якого поруч з Іваном Багряним і Тодосем Осьмачкою діаспорна критика віднесла до найвизначніших поетів "воєнної доби, що пробилися на Захід із Східньої України". Незвичайною видається літературна доля цього митця. Його літературні дебюти належать до юнацьких років. Він згадував (у листі до Олекси Ізарського), як, навчаючись на 2-му чи 3-му курсі Київського університету (тоді ІНО – Інститут народної освіти), наважився показати свої переклади з німецької поезії професору М.Я.Калиновичу. Професор Калинович поставився до спроб молодого інтерпретатора Рільке доброзичливо й вимогливо. "За кілька днів відбув зі мною розмову, – розповідає поет... – Критика була строга і прихильна, моя робота дістала, загально беручи, апробацію від Михайла Яковича, що знав літературу не менше, ніж лінгвістику, і мав вишукані стилістичні принципи" [1]. Так авторитетний учений-мовознавець допоміг молодому літераторові знайти себе. "Перекладна праця моя з Рільке тривала далі, – розповідає Орест, – і на момент свого першого арешту влітку 1929 р. я мав десятків півтора-два його речей... Тільки один з перекладів моїх побачив світло денне, і то завдяки братові (що вмістив його в своїй антології "Сяйво")".

Про свою роботу в ті роки Орест розповів у листі до іншого кореспондента: "... мало що виходило на поверхню, а катастрофа 1938 р. (арешт і т.д.) забрала від мене все написане" [2]. У в'язниці і таборах Михайло Орест сумарно пробув 4 роки, вийшов на волю напередодні війни. "Через гру обставин", як висловився сам поет, після звільнення з вінницького табору полонених він опиняється у Вінниці, згодом у Львові. В ту пору, за свідченням Святослава Гординського (український поет, драматург, художник, перекладач, літературознавець), який тоді спілкувався з Орестом, "він багато читав недоступних йому до того часу книжок, а ще більше сидів годинами, як стовп, думаючи і відтворюючи свої і свого брата вірші". До першої збірки поета "Луни літ", виданої, коли авторові було вже 43 роки, увійшли поезії, створені ним у різний час і відновлені головним чином з пам'яті.

У цитованому листі (лютий 1943 року) Орест зізнається: "Мене турбує справа з літературною спадщиною брата". І впродовж тривалого часу Михайло Орест не шкодував сил, щоб зібрати і оприлюднити художні й наукові твори Миколи Зерова. Він чітко уявляє собі суспільне значення справи збереження творчої спадщини діячів української культури – жертв тоталітарного режиму. "Поруч інших чинників буття нації визначають кількісне й якісне нагромадження і розростання протягом довшого часу культурних і духовних цінностей", – писав у післямові до книги П.Филиповича "Поезія" (Мюнхен, 1957) її редактор Михайло Орест. – Збереження і плекання цих цінностей становить одну з конечних передумов для того, щоб забезпечити дальше існування нації". Завдяки піклуванню Ореста виходять у світ книги віршів і перекладів Миколи Зерова, перша частина історичного нариса "Нове українське письменство", а також згадана збірка поезій Павла Филиповича.

Наполегливо збирає Михайло Орест мемуарні матеріали про брата і його товаришів з "п'ятірного грона", з якими його єднали естетичні уподобання й особиста доля. Він ретельно вивчає ці матеріали, дбаючи про їхню максимальну історичну достовірність. Так, ознайомившись з рукописом Алли Цівчинської, Орест пише авторці: "Прочитав одним духом, вважаю їх (спогади. – І.З.)

безумовно вдалими з багатьох поглядів. Вони мають свою емоційну атмосферу, а точності Вашої пам'яті можна позаздрити" [3]. Він упорядковує збірник "Безсмертні", але йому не судилося побачити книжку надрукованою – вона вийшла вже після смерті Михайла Ореста із вступною статтею Івана Кошелівця, в якій розповів про історію її створення та про її упорядника й редактора.

З мемуарних начерків дізнаємося про особисту вдачу Михайла Ореста й прикметні риси його творчої робітні. За свідченням Ігоря Качуровського, він "відзначався пересадною скромністю: не влаштовував літературних вечорів, не виступав із публічними доповідями, не брав участі (за двома чи трьома винятками) у журнальній полеміці" [4]. Орест унікав галасливого гурту, надаючи перевагу роботі за письмовим столом та обмінові враженнями й думками з тими, з ким його зближували літературні та наукові інтереси.

"Оповідач з Михайла Костьовича був надзвичайний, – згадує І. Кошелівець. – Крім того, у товаришуванні з ним багато було приємності з його невинних захоплень. якими він, видно, скрашував свою самотність: філателія, збирання пікантних друкарських помилок і чудернацьких прізвищ" [5]. Розповідають про його феноменальну пам'ять, чим відзначалися всі Зерови, і про виняткову культуру його праці ("методичність, доведена до вершка досконалості").

Кількісно літературний доробок Михайла Ореста порівняно скромний. Це п'ять невеликих збірок оригінальних поезій (остання "Пізні вруна" – посмертна, видана Ігорем Качуровським у Мюнхені 1965 р.), а також книжки перекладів з німецької й французької, англійської й іспанської, італійської й португальської, російської та польської мов. Його творчі здобутки дістали у літературному та науковому середовищі української діаспори заслужено високе поцінування. "Поезія глибини і рівноваги" – під такою назвою видрукував Євген Маланюк свій відгук на першу поетичну збірку Ореста. "Як поет, Михайло Орест не поступається старшому братові" – така думка утвердилася у критиці. "До Ореста я маю глибоченну пошану, може, найглибшу з усіх пошан до моїх сучасників", – зізнавався Ігор Костецький [6].

Гідне визнання здобула і майстерність Михайла Ореста-перекладача. "Переклади Ореста були завжди бездоганні", – зазначає Іван Кошелівець [7].

Катастрофічні колізії життя, втрачені надії, тяжкі розчарування – таке підґрунтя для сумних настроїв поета. Тож не дивно, що у ліриці Ореста часто бринять тужливі ноти. Трагічна доля брата і його сподвижників. Власний гіркий досвід, згодом щемливі спогади про полтавську говірку, про зелені пагорби й золоті бані Києва. Невідступні думки про Україну і вболівання за її долю.

Поет складає "подяку ревну" "скупій на радості, сувороокій" чужині, де він знайшов друзів. Але думки його знову й знову линуць до отчої землі. Його переслідує питання: "В краях чужих як довго ти, ізгоє, Лічити будеш дні свої тужбою?"

У вірші, датованому 1948 роком, він звертається до «землі батьків» з проникливими словами:

Чи я побачу знов тебе, отчинний краю?
Непевність, самота і болі тлять мене,
Коротшає мій вік, без радості, зникає
Безлюбим маревом буття моє смутне.

Як зойк зраненого серця, звучить поезія, створена п'ятьма роками пізніше, – "Душа заблукала в полоні дощу". У посмертно виданій книжці поета суголосою, перейнятий розпачем вірш, написаний 1961 року:

... Я в місті цім прожив п'ятнадцять літ.
Чи в ньому я знайду вокзал магічний,
Де б від минулого я міг втекти
І від майбутнього?

Трагізм світовідчуття віддають й окремі, часом побіжні в русі ліричної теми образні формули поета, згадки, уподібнення ("Забути бран Проклятих літ і невігойних ран", "По днях утрат, негод і неспокою Я прагну синяви і тишини", "Прийдешнє – пуца вся німа... Ти йдеш: навколо тьма і тьма", "Бездомний вітер б'є в вікно", "Життя гнітить, мов книга беззмістовна" і т.ін.).

Але діапазон життєвих сприйнять особистості, надто талановитого і чуйного художника, не може залишатися у герметично замкнутому просторі трагічних почуттів і настроїв. У доробку Михайла Ореста є прегарні взірці інтимної лірики, і не завжди вони овіяні смутком і зажурою. Так, в одній з чудових мініатюр, стилізованих під перську поезію, поет закликає: "Любові ляμπο, приязна, світи!" Він знаходить прекрасні барви, змальовуючи щедрий осінній ужинок ("Вересневі терцини", 1948); у цьому образно-емоційному ключі набувають значущого змісту рядки:

Дорід

І я зберу з дерев душі погідних
І до тієї, що її привіт
Колись гасив скорботу і тривогу,
Любові спілої скерую літ.

Є в Ореста і пружні "формули", що звучать як заприсягання:
В боротьбі догробній
Я всупереч життю і смерті злобній,
Як вежу. в небо піднесу любов.

Тема природи – одна з "вічних" тем мистецтва. Проте у кожного митця вона набуває нового звучання. "Ви самі знаєте, як багато значить для мене літо, нормальне літо, і перебування серед природи, коли вона добра і творча, – писав Орест Олексі Ізарському. – Я заздрив Вам, читаючи опис Вашої подорожі по озерах і лісах: від Ваших рядків пахло сонцем, теплом і свободою" [8]. Прозоре небо, кучеряві оболони, луки і поля, гаї, квіти, трави, сині води – джерело радісних вражень і почуттів.

Не екзотичні рослини і птахи, не грізні урвища й верховини, а повсякденне довкілля з такими, здається, звичними краєвидами вабить поета, спонукає до роздумів і збуджує у серці читача суголосою настрої. Перше опале листя, за висловом поета, розточує "смутний і чистий запах, запах-смуток, він – лагідний, але і владний він скорботи перехожого гасити..."

Світ дерев – "бірюзовий дах", "зелений храм" – для нього не лише об'єкт захопленого споглядання. Дерева в Ореста – одушевлені, мислячі істоти, спілкування з ними духовно збагачує особистість, робить її шляхетнішою, людянішою. Поет говорить про "лісів обличчя добрі і владичні", вшановує й вітає "діброви приязні", "благосні бори"; дерева в лісі – то "легенди миру", "боговита родина, "служитель добра і віри". Каштани, друзі поета, прийшли у

місто як послі "речей неявлених", допомагаючи збагнути "людини горну суть". Берези і дуби, ялини й буки не лише прикрашають землю. Вони "зглибили нашу мову й мислі". Поет обстоює думку про єдність людини й природи:

І небо, далеч, легіт, шепти віт
Говорять чуйному – буття єдине...

У художньому мисленні Ореста вибудовується ряд: людина – природа – всесвіт – історія.

У ритміці й строфіці Орест тяжів до класичних традицій, але не цурався й новацій. Іноді він вдається до вільного вірша. Одну з таких поезій "Камінь" знаходимо у книжці "Душа і доля". Могутня брила – чи це "камінь-жертвник", чи "камінь-капище"? Сповнений загадковості, німий свідок історичних потрясінь. А біля підніжжя колосальної гранітної скелі – "мала проліска синя", і над ними весняне "небо предобре, як проліска, синє". Чудова весняна квітка проросла "біля стін материнських камінного велета". Вірш завершується сонячним акордом;

Як солодко липою думати себе, липою,
Що росте на гранітній брилі.

Так втілено в поезії "Камінь" улюблений Орестів мотив: прекрасна, мудра і велична природа – животворне джерело повноти відчужань і душевної рівноваги особистості. Людина – не безпорадна порошок, загублена у безмірі простору і часу, у фантастичному огроми всесвіту. Людина – органічна частка цього всесвіту.

Одна з поетичних збірок Михайла Ореста має назву "Держава слова". Думку про покликання й вагомість художнього слова у житті людському, про громадянську відповідальність митця, що володіє словом, про моральний потенціал слова поет розвиває у численних творах. Якби треба було укласти хрестоматію з кращих творів словесного мистецтва, в яких втілена ця ідея, напевно, поруч із геніальними ліричними свідченнями Тараса Шевченка і Лесі Українки знайшли б своє гідне місце Орестові сонет "Стогнала ніч вітрами і грозою", вірші "Магія слів", "Українська мова", "Пізні вруна".

Порівняно зрідка бринять в Ореста гумористичні ноти. Але, не зраджуючи своїй урівноваженості й коректності, поет уміє дати негативному явищу відповідну оцінку, вдаючись до іронії або сатири. Обмежимося одним прикладом:

Сповнений злоби до людського роду,
вагався диявол
В виборі зуби йому: голод, чума чи війна?
Але по пильній надумі згадав про четверте,
найкраще:
Вкинув у доли земні в'язку догматиків він.

Декому Орестові вірші можуть видатися надто складними. Справді, на відміну від частівки, від заримованих "загальників", від фотографічно точних пейзажних шкіців ця поезія вимагає від читача певної інтелектуальної напруги. Але, осягаючи художню ідею митця, ми дістаємо справжню естетичну насолоду: краса образного слова, вишукано граціозне втілення поетичної думки, художня довершеність віршового мовлення – усе це духовно збагачує, владно прилучає до світу прекрасного.

Образна структура, стильова система Михайла Ореста неповторно індивідуальна. "У своїх творах він хоче ключами символів відкрити тайни буття, інтуїтивно зрозуміти глибини, що їх не можна пояснити інтелектом", – твердять укладачі й автори літературно-критичних начерків в антології "Координати" Богдан Бойчук і Богдан Тиміш Рубчак (1969. – №2. – С.29). Справді, в поезії Михайла Ореста відчутна символіка. Проте сумнівною видається теза про "ключі символів" як єдиний або визначальний Орестів засіб художнього відтворення світу. Слушніше, мабуть, зважити на взаємодію у палітрі митця елементів поезики символізму, а також тенденцій, що подекуди нагадують про імажиністську поезику, а часом тяжіють до експресіоністичних принципів. Найістотніше, що усі такі тенденції і традиції аж ніяк не становлять тут якоїсь еклектичної мозаїки: в Ореста вони переплавляються, породжують нову естетичну якість.

Читач, що має певний досвід спілкування з мистецтвом поезії і дістає задоволення в процесі такого спілкування, потрапляє в особливу образно-емоційну атмосферу. Його заворожують власний Орестів стиль, власні принципи слововживання й образотворення, філігранна довершеність поетичного мовлення. Ця атмосфера втягує читача у силове поле поета, робить його співучасником творчого процесу.

Віршова мова Ореста не знає штампів, вільна від "ширвжитку", звучить напрочуд гарно й свіжо, віддаючи поетичну думку митця в усіх її нюансах і відтінках, приносячи читачеві незрівнянну естетичну насолоду й засвідчуючи ще й ще невичерпні смислові й емоційні ресурси українського слова. Орестова мова потребує докладного професійного вивчення, Її самобутність відзначають автори усіх орестознавчих праць, розмірковуючи про її витoki і прикметні риси. "Я зовсім не черпаю "обома пригоршнями з ставка слов'янщини", – зауважував поет в одному з листів. – Але те, що має бути взятим, я беру". "Поетова лексика може служити вдячним матеріалом для широких досліджень одності нашої мови щонайменше протягом останньої тисячі років, – твердить Яр Славутич. – Із плевелів словесного вороху правіків вилуцує поет снаговиті зерна, дбайливо засіває їх на сучасний ґрунт української мови, і вони, проростаючи, цвітуть і розливають оту "блаженну прянь", без якої не може бути справжньої поезії" [9].

Поет систематично й старанно нотував незаслужено призабуті українські лексеми, залюбки користувався рідко вживаними словами, надаючи їм нового семантичного й емоційного забарвлення. Звичайні іменники несподівано вжиті тут у незвичній для них формі множини або окличного звертання: "А туги дощами плывуть по землі", "Утом камінний в'юк", "Душе, що блукаєш між млами вночі?" Тут трохи видозмінені дієслова і прислівники ("огніє", "новітньо"). Тут складні прикметники, що суттєво підвищує їх епітетотворний потенціал: "дзвінкусті прагнення", "співолубий ранок", "вітання синьокриле", "плід міднозвучних і суворих істин", "уділ смутнооких збагнень", "люті слуги злобоможні" і т.ін.

У згадуваній антології "Координати" (Т.2., с.29) під креслено "почуття міри", властиве Орестовій алітерації (звичайно, мається на увазі комплекс засобів звукової інструментовки. – І.З.): "вона завжди прихована і збалансована". Справді, чудово володіючи усіма засобами евфонічного урізноманітнення, поет ніде не втрачає такту, ніколи не спокушається

продемонструвати свою віртуозність, інколи він вдається до стриманого звуконаслідування ("Ріс рик і гуркіт. Буря клекотіла..."). Розмаїті різновиди звукових зв'язків надають віршовій мові поета виняткової вражальності і мелодійності. Маємо тут, здавалося б, невичерпне варіювання алітерацій та асонансів (на початку і в кінці поетичних рядків і слів у рядку, у суміжних складах і через склад, у суміжних рядках і через рядок, симетричні конструкції з повторенням окремих лексем чи словосполучень і т. ін.). Часто засоби звукової виразності створюють фонічний курсив, потрібний авторові: у рядку "Бродить круг дому, бродить бездомний", "прошитому" наголошеними складами "ОД" – "ДО" і зцементованому дублюючим "ДОМ" – "ДОМ", логічний акцент висуває на перший план означення "бездомний". В іншому випадку – "Місяць в німотності ночі – яка невимовна самотність" – евфоніка сфокусовує увагу на понятті "самотність", часто вона поглиблює плин поетичної думки: "Минули біди і минули будні... Виходь зі мною на путі безтрудні, Виходь на свято світла і тепла".

Донедавна в Україні цього вельми талановитого й самобутнього поета майже не знали. Лише у поточному десятилітті почали з'являтися друком окремі добірки його віршів і поодинокі начерки про автора. І ось 1995 року нарешті Майстер прийшов до українського читача, і прийшов у такому виданні, якого досі не було: в одному капітальному томі об'єднані усі п'ять збірок його поезій і весь масив його поетичних перекладів під назвою "Держава слова".

Том відкривається змістовною передмовою Соломії Павличко (вона ж і упорядник книжки). Тут ідеться про новаторську суть творчості Михайла Ореста ("новий, вищий рівень філософської й естетичної зрілості" української поезії і, ширше, всієї української культури), про трансформування у його творчості художньо-теоретичного досвіду "парнасців" (Леконт де Ліль), неокласиків (Микола Зеров), символістів. Зосереджуючись на образі лісу в Ореста, авторка переднього слова підкреслює сталість пантеїстичного струменю в європейській літературі, говорить про різновиди символіки лісу в поезії різних часів (від Гете і Фрідріха Гельдерліна до Бодлера, Рільке та сучасників Ореста Томаса Стернза Елоста і Вільяма Батлера Єйтса). Таким чином наголошується дуже важливий аспект вивчення естетичної програми й поетики Михайла Ореста у зв'язках з європейською традицією. Може, варто було зважити й на відображені у науковій літературі міркування про значення європейського образотворчого мистецтва у художньому світі Ореста. До речі, трохи дивує, що у передмові не згадані оприлюднені свого часу в пресі діаспори ґрунтовні праці про поета хоча б таких авторів, як, наприклад, Ігор Качуровський, Володимир Д. (справжнє ім'я Роман Кухар) та деякі інші.

Слушно відзначено у статті, що окремі вірші Ореста занадто раціоналістичні. Влучно атестує С.Павличко перекладацьку творчість Ореста, визнаючи не лише мистецький рівень і вишуканий смак перекладача, а й органічну співзвучність його оригінальних і перекладних творів.

На жаль, менше, ніж бажано, мовиться у вступній статті про своєрідність Орестового словника, про самобутність форми його віршів. Варто було конкретизувати судження щодо стилю поета, наприклад, хоча б побіжно згадати про притаманну йому афористичність. Висловлена у статті теза щодо філігранності, довершеності поезій Ореста не підтверджена (так, віршеснавчий

аспект поцінування поетичного тексту тут тільки ледь намічений). Тим часом художній доробок Михайла Ореста становить напрочуд вдячне джерело для естетичного виховання, він передбачає культуру читання і здатний дієво підносити цю культуру. Такі можливості слід якнайповніше реалізувати у молодіжній аудиторії, зокрема у середовищі студентів-філологів, у колі старшокласників гуманітарних шкіл та ліцеїв.

Шкода, що видання, в якому поетична спадщина Михайла Ореста репрезентована так фундаментально, геть чисто позбавлене довідково-інформаційного апарату. У книжці є лише переклад іншомовних епіграфів та назв. Мабуть, не завадило б пояснити деякі лексеми (напр., окремі рідкісні у звичайному вжитку слова або історичні й міфологічні поняття). Варто було також дати бодай найлапідарніші довідки про осіб, яким присвячено ті чи ті поезії. Книжку збагатила б бодай вибіркова бібліографія науково-критичної літератури про Михайла Ореста.

Але, це видання – безперечно, цінний здобуток української культури, і його появу на книжковій полиці маємо гаряче вітати.

Література

1. Сучасність. – 1964. – №4. – С.70.
2. Сучасність. – 1964. – №3. – С.51.
3. Цівчинська Алла. Незабутнє, немеркнуче... Повість-спогади про Миколу Зерова. – Нью-Йорк, 1962. – С.6
4. Науковий збірник Українського Вільного університету. – Мюнхен, 1992. – С.147.
5. Сучасність. – 1963. – №10. – С.36.
6. Сучасність. – 1961. – №12. – С.48.
7. Збірник спогадів про М.Зерова, П.Филиповича і М.Драй-Хмару. – Мюнхен, 1963. – Безсмертні. – С.13.
8. Сучасність. – 1964. – №4. – С.74.
9. На пошану Р.Смаль-Стоцького // Записки НТШ. – Нью-Йорк, 1963. – Т.177. – С.195-196.

“Мислі й чуття небуденні...”

(Поезія Михайла Ореста)

Ім'я Миколи Зерова – поета і вченого – добре знане українській (і не лише українській) громадськості. Менш відоме, на жаль, ім'я його молодшого брата Михайла Ореста*, також щедро обдарованого художника слова, людини такої ж трагічної долі. Його двічі ув'язнювали, в тюрмах і таборах він провів чотири роки. Все написане до війни йому згодом довелося поновлювати з пам'яті. Перша збірка поета "Луни літ" вийшла, коли автору було 43 роки. Книга явила читачам зрілого митця. Після її появи, згадує сучасник, "критика зауважила, що

* *Історія української літератури: У 3 книгах. – К., 1996.*

як поет Михайло Орест не поступається старшому братові – Миколі Зерову" (І. Качуровський). "Поезія глибини і рівноваги" – статтю під такою назвою привітав появу згаданої збірки Ореста Євген Маланюк. "Про книгу Михайла Ореста будуть говорити, писати і сперечатись як про твір, що відкриває нові обрії, як про віще слово, створене під знаком невмирущого буття", – твердив рецензент збірки "Душа і доля" М. Глобенко, атестуючи її автора як "мудрого і мрійного шукача гармонії" [1]. "До Ореста я маю глибоку пошану, може, найглибшу з усіх пошан до моїх сучасників", – зізнавався І. Костецький, високо поцінуючи автора "найстрункіших віршів української поезії" [2]. Кількість співзвучних відгуків легко помножити. Навіть критики, котрі недоброзичливо ставляться до Ореста, як, наприклад, Юрій Шерех (він і не приховує своєї антипатії, безперечно, пов'язаної з тортями, що призвели свого часу до конфлікту і розколу в МУРІ), що, попри зневажливі і вкрай необ'єктивні оцінки ("чистенькі поезії Орестові", Орестове письмо – "Дрібне, плекане, дуже чітке, майже каліграфія, рівне й вимірне"), змушений визнати "високий щабель культурності й філігранності", притаманний цій поезії, "точеній і заглибленій в себе" [3]. В критичній літературі діаспори ім'я Михайла Ореста називають серед найвизначніших поетів "воєнної доби, що пробилися на Захід із Східної України" [4].

На жаль, у працях, присвячених Михайлові Оресту, замало конкретних спостережень і міркувань щодо його поезики. Але ж дістати реальне уявлення про художника, про те, що вирізняє його голос і надає йому самотнього чару, не можна, не зацікавившись системою його виражальних засобів, притаманними йому особливостями слововживання і словотворення, принципами ефонічного збагачення віршової мови та її ритміко-інтонаційної організації. Спробуємо торкнутися саме цих питань.

Мудра лексична стислість, зумовлена передусім винятковою смисловою емоційною насиченістю кожного слова, – визначальна риса Орестової поезики. В його лексиконі немає приблизних або випадкових слів. Унікає він і лексичного "ширвжитку" – девальвованої, стертої лексики, словесних кліше і "загальників".

До слова Михайло Орест завжди ставиться дбайливо і поважливо, милуючись його смисловою багатозначністю і фонічною привабливістю. Високою мірою йому було притаманне почуття живої мови. "Кожне гарне слово, що в надто вузькому оточенні давно забулося і раптом виринало в розмові, він, – розповідає Іван Кошелівець, – негайно собі занотовував" [5]. За свідченням того ж мемуариста, Орест багато писав листів, "і чи не кожний другий мав на кінці запитничко стосовно лексики, синтакси чи стилістики".

Автори мемуарних і критичних матеріалів про Ореста наголошують на його винятковій мовній самотності. "А слова в Ореста – магичні", – читаємо в начерку з другого тому антології "Координати" (1969).

Михайло Орест охоче вдається до архаїзмів та лексичних новотворів. Про його неологізми кажуть – "м'які", "обережні", "дуже обережні". Поет найчастіше йде шляхом мовби незначної трансформації звичайних лексем, змінюючи префікси чи суфікси, вдаючись навіть до незвичних форм слововживання (несподіване використання окличної форми або множини). "Душе душі і світло очей!"; "Туги дощами пливуть по землі", "І добра їм заберуть і кинуть їм святощі в бруд".

Своєрідна й епітетика Орестова. Для відображення складних явищ поет знаходить нові, часто складні означення: "дзвінкоусту дяку приношати", "світлозвучні голоси дітей", "шепоти каштанів *яснодумних*", "янтарність *святна*", "зусилля богівите" тощо. Поруч із пластичними, "матеріально" відчутними знаходимо й суто емоційні епітети ("вітання *синьокриле*", "світлоокі удачі"), й побудовані на зіставленні різних семантичних рядів: "синя тишина", "біла урочистість".

Розмаїття звукової інструментовки надає Орестовим поезіям виняткової вражальності й мелодійності. Ось один з безлічі прикладів: у рядку "Бродить круг дому, бродить бездомний", "прошитому" наголошеними складами од – до і зцементованому дублюючим *дом-дом*, логічний акцент висуває на передній план означення "*бездомний*". В іншому випадку – відлуння окремих звукокомплексів відтворює певний настрій:

"Місяць в німотності ночі – яка невимовна самотність" – перегук фонічних елементів підсилює зв'язок між поняттями "німотність" і "самотність".

У творчому набутку Ореста порівняно мало великих за обсягом віршів, його поезії мудрою лапідарністю вислову і змістовою концентрованістю часто нагадують написи, викарбувані на мідній дошці. Є у поета й окрема добірка "Афоризмів". Та афористичність взагалі притаманна його стилю. Згустки мислі і чуття, щасливо кристалізовані в місткому слові, подибуємо на різних сторінках його книжок: "Про розкоші весняного зела Ми забуваємо в понурім грудні"; "Посій зерно – і виростуть жита, З життя бажання розбуєє радість"; "Прудко набезвість ідуть наші дні і короткі години, Зрана до ночі гуде колесо темних турбот".

Подеколи в Орестовій поетичній оповіді кожна "теза" дістає такої смислової насиченості й завершеності, що вірш розгортається як ряд значних роздумів, втілених в афористичні "крилаті" вислови:

Дорога свобідна і путь під яремна
Ніколи не зійдуться в дружнім вузлі:
Всі радості вічність бере понадземна,
А туги дощами пливуть по землі.

В листуванні поета подекуди бринять украй безвідраді ноти – "Якби це було можливо, я не хотів би приходити у цей світ" (Сучасність. – 1961. – № 12. – С.44), – для цього було досить підстав. Трагічне світовідчуття відбито в низці Орестових поезій. Серед ранніх творів, видрукуваних у першій збірці, є щемливі рядки:

Замети, глибокі замети,
Снігами завіяна даль,
Снігами повиті, поете,
Мовчання твоє і печаль.

Може, найглибше втілено розпач у вірші з посмертно виданої його книжки "Пізнi вруна". Типовий для Орестової поетики, він, сподіваємося, дасть читачеві гарну можливість відчути аромат цієї лірики з її привабністю й чарівливістю. Спроби переповісти "зміст" ліричної сповіді, як відомо, – марні і безплідні. Образна мисль Ореста часто дістає метафоричного втілення, не піддається "розшифровці", та й не потребує її: читач "включається" в "силове поле" її настроїв:

Душа виблукала в полоні дощу.
З полону дощу як ти вийдеш, душе?
Для чого підносиш в туманах свічу?
Свічу ту лиш чудо тобі збереже.
Як доля – цей дощ. Він безжальні бичі
Вганяє в тумани, нічні і сліпі.
Душе, що блукаєш між млами вночі,
Якої потіхи діждатись тобі,
Тобі, що несеш найотрутнішу з мук,
Що мусиш нести найпідступніше зло:
Розлуку, яка є найтяжча з розлук,
Розлуку з усім, що з тобою було.

"Непевність, самота і біль" "глять" поета, відірваного від "землі батьків". В його уяві постають буйні заметілі: "В них зникли далекість і образ отчизни, І спогад, і луни днедавньої тризни".

Та поетичний виднокруг Михайла Ореста не вичерпується трагічними мотивами. В його доробку є прегарні взірці інтимної лірики, не завжди пройняті журбою. Поет умів виразити і щастя поділеного почуття, і його всеохоплюючу стихію та життєдайну силу: "Любови лямпе, приязна, світи! Не дай душі блідій спізнати вечір".

Неповторно своє, орестівське, звучання дістає й така "вічна" тема мистецтва, як тема природи. Прекрасні його пейзажі, особливо лісові краєвиди. Світ дерев найчастіше для нього не лише об'єкт захопленого споглядання. Щиро, схвильовано, залюблено змальовує він "бірюзовий дах" і "зелений храм". Липи і каштани для нього – джерело невимовної втіхи й радості. Він оповідає про "лісів обличчя добрі і владичні", вшановує "діброви приязні", "благосні бори" дерева в лісі – "легенди миру", "старі дуби – як херувимів рать", "вечірні бори – боговита родина". "В побожному мовчанні" він схиляє голову перед гаями, вслухаючись в їхні голоси. В його сприйнятті "беріз сім'я", лагідно укрита дахом сосон", – то "служителі добра і віри". Берези і ялини "зглибили нашу мову й мислі, Зглибили наші чин і сни дерева". Поет обстоює думку про єдність людини й природи: "І небо, далеч, легіт, шепти віт Говорять чуйному – буття єдине".

Одна з поетичних збірок Михайла Ореста має промовисту назву: "Держава слова". Думку про покликання і значення художнього слова в житті людському, про громадську відповідальність володаря слова Орест втілює у віршах різних років.

Є в Ореста сонет, котрому передує рядок із "Слова о полку Ігоревім": "Нощь, стонуци ему грозою, птиць убуди". Розвиваючи мотив епіграфа, поет передає своє бачення події, воскрешає її драматичну атмосферу. Сповнений експресії перший катрен сонета; зорові і слухові прикмети надають динамічному описові особливої емоційності:

Стогнала ніч вітрами і грозою –
І птиць пробуджених тривожний крик,
І страхом мученого звіра рик,
Лунали в серці провістю лихою...

У наведеному уступові алітераційно підкреслюється семантичний ряд: *грозою – тривожний – страхом*; в оточенні суголосних фонічних елементів (*вітрами, крик, звіра рик*), весь уривок дістає потрібне митцеві емоційне забарвлення. В другому катрені –

Загинула чесна рать на полі бою
І порох тіл і діл жорстоко зник,
Лишився подвиг твору – і повік
Він житиме нетлінною явою –

центральне ядро становить словосполучення "подвиг твору", акцентоване "дзеркальним" звуковим перегуком наголошених складів: *одв-тво*. Строфа насичена асонансами в суміжному лексичному просторі: полі, бою – порох, тіл і діл. У заключному рядку, алітерованому на *п* і *м*, немає жодного "важкого" складу; врівноважене чергування голосівок і приголосних надає віршовій мові вільного дихання.

Друга частина сонета містить роздуми про невблаганний рух літ, долю й покликання шедеврів словесного мистецтва. Певна урочистість інтонації постає внаслідок взаємодії кількох чинників – засобів образності ("брила часу"), дещо архаїзованої фразеології ("наші брані"), синтаксичних форм (інверсоване "уділ наш") та елементів фоніки (повторення не лише окремих наголошених звуків – "також", "наш", але й цілих слів: "гнів наш", "наші брані"). В останньому терцеті, як і годиться, синтезується тема сонета, головна поетична ідея твору. Здавалось би, "холодний час" засипле геть усе – "гнів наш і біль, надії, наші брані". Та "Слів магія торкнулась їх: вони Зостануться, всякчас повторні сні В мистецтві: в синій, неопвітній рані".

Так у сонеті з вишуканим артистизмом втілено безсумнівну для Ореста істину: в повноцінному художньому слові зостаються нетлінними для прийдешнього, для духовного світу нащадків і катаклізма історії, й людські долі, досвід поколінь і душевний досвід особистості – завжди неповторний у пошуках, здобутках, сумнівах і сподіваннях.

Суголосний мотив виразно бринить і в іншому Орестовому вірші. Ореста подеколи гудили як поета, мовби безнадійно скутого традиційними формами. Перед нами три катрени без римових співзвуч, поєднані за кільцевою схемою. Мелодійний рисунок обумовлений трискладовою основою вірша, яка часом зазнає вібрування: скорочуються ненаголошені склади (зокрема на початку рядка), з'являються непередбачені метричною системою склади наголошені, внаслідок чого виникає дольник:

Пізні вруна (їх гноблять
Тумани, морози і сніг)
В полум'ї літа благім
Житом розкішним житимуть.
Пізні слова (як важко
Рости їм крізь лід і біль)
В обіймах слів молодих,
Повних любови, житимуть...

Як бачимо, плин ліричної оповіді розривають вставні речення, щоразу акцентуючи драматичне начало: "гноблять", "важко", "мучить". Симетрично йдуть контрастні пари: "тумани, морози і сніг" – "благе літо", "лід і біль" – обійми "слів молодих, повних любови". У вірші багато лексичних повторень, зокрема й послідовно проведене повторення слів на початку кожного чотиривірша: "пізні вруна", "пізні слова", "пізні душі". Особливу роль виконує повторення поняття, що замикає кожну строфу – "житимуть" (дактилічне закінчення вирізняє його): змістовий і емоційний акцент цілком переконливий. Так естетичне кредо Михайла Ореста знаходить нове художнє втілення: саме "пізньому" – виношеному, дозрілому, вистражданому слову суджено нетлінне життя в серці прийдешніх поколінь.

Часто натрапляємо в Орестовій поезії на словосполучення "магія слів" – воно належить до "константних", наскрізних, сказати б, вічних для митця формул – відсилаємо статті Соломії Павличко до однієї з небагатьох публікацій про Михайла Ореста, що з'явилася друком в Україні; тоді як преса діаспори налічує низку рецензій, розвідок і начерків про поета [6].

"Все, де високий артизм, є і значливість ідеї", – твердить поет. "Високий артизм" і високу моральність Орест вважав за непроминальні, надчасові норми і закони мистецтва. Що ж є необхідною умовою і запорукою "магічних" властивостей слова? В мініатюрі з циклу "Ars poetica" автор "насмілюється" дати співцям "довічно нову" істину: "Люблять слова, щоб про них думали пильно співці"; у слово належить "вживатися", "промкнутися", "збрататись тепло" – тоді "стане воно знаком твоєї душі".

У рядках: "Ми є життя будівничі. Зі зла і добра ми сумуєм. Стій, роздивися: котру в руки цеглину береш" – промовистою є згадка про "цеглину". В "Українській мові" прекрасно відображено авторське уявлення про "технологію" словесного мистецтва:

Вам, о поети, буде вона довго чорнозем м'якенький.

Глибше погляньте: під ним камінь лежить і руда.

Оранку киньте, навчіться тесати, різьбити, кувати:

Тішить у камені грань, радує звоном метал!

Образний ряд, що постає тут (камінь – руда – тесати – різьбити – кувати – грані каменю – дзвін металу), не потребує розлогих коментарів – Орест у власній творчості прагне дотримуватися цих принципів. Проте хибно було б однобічно освітлювати постать поета. В критиці часом згадується (не без підстав) і понадмірна раціоналістичність ("холодність") декотрих віршів, і "мрійницька самозамкненість" тощо. Діапазон життєвих сприйнять і поетичних ідей Михайла Ореста не був надто просторим. А втім, на своєму мистецькому терені він сказав власне самобутнє й талановите слово.

На жаль, в Україні цього вельми талановитого митця майже зовсім не знали. Лише останнім часом почали з'являтися окремі публікації творів і ще рідкіші начерки про нього. Нещодавно видавництво "Основи" випустило солідний поетичний том, підготований Соломією Павличко (її ж змістовна передмова).

Прилучення до таких животворних мистецьких джерел винятково важливе та своєчасне.

Література

1. Київ, Філадельфія. – 1951. – № 1. – С.39.
2. Сучасність. – 1961. – № 12. – С.48.
3. Шерех Юрій. Третя сторожа. – Балтимор-Торонто, 1991. – С.189.
4. Альманах "Слово". – Книга 2. – 1961. – С.289.
5. Сучасність. – 1963. – № 10. – С.30.
6. Слово і час. – 1991. – №11.

Невідома праця про поезію Павла Тичини

Серед численних матеріалів, зосереджених у рукописному відділі Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАНУ, заслуговує на увагу неопублікована праця про Павла Тичину. Ця "одиниця зберігання" являє собою машинописний текст на тонкому ("цигарковому") папері обсягом 38 сторінок з авторськими виправленнями, у двох примірниках. На титульній сторінці зазначено: "Ів.Капустянський. Тичина Павло. 31.VII.1928. Здати 9.VIII.28". На 1-й с.: "До видавництва "Український робітник". Іван Капустянський. Павло Тичина. Критичний нарис" [1]. Що відомо про автора? Досить навести деякі дані з життєпису Івана Капустянського, щоб переконатися в тому, що це був філолог за покликанням. Народився 18 вересня 1894 р. у с.Рокити на Полтавщині в родині дяка місцевої церкви. Навчався в Лубенській духовній школі, а згодом у Полтавській семінарії. Залишивши семінарію, вступив до Ніжинського історико-філологічного інституту, по його закінченні в 1916 р. – в армії на Південно-Західному фронті. Після демобілізації в 1919 р. затверджений професорським стипендіатом при кафедрі українського мовознавства Державного Українського університету в Києві (у проф.І.Огієнка). Читає лекційні курси з української літератури, мови й методики викладання для вчителів Черкащини. У 1919 році веде курс українського письменства в народному університеті в Прилуках. "Там же, – пише він в автобіографії, – завідувач повітовим Комітетом охорони пам'яток мистецтва і старовини, також ним заснованим Повітовим музеєм Прилуччини. Тоді ж організував музей у селі Сокиринці у колишньому маєтку гр.Ламсдорфа-Галагана" [2].

Викладає методику української мови на вчительських курсах Прилуччини, працює у жіночій і чоловічій гімназіях. Керує кабінетом фольклору й мови при Центральному пролетарському музеї в Полтаві, "що його ж і організував". У 1921 р. – голова губернського Комітету охорони пам'яток мистецтва, старовини і природи на Полтавщині. У 1922 р. викладає українську мову й українське письменство в Інституті народної освіти, на учительських курсах, на робітфаку та в інших навчальних закладах.

"Крім педагогічної роботи. – пише далі І.Капустянський у своїй автобіографії, – весь час вів і наукову, громадську, журналістичну". Почав друкуватися він у 1913 році (стаття про І.Котляревського в часописі "Нежинский Голос"). Поміж інших його тогочасних публікацій – стаття "Українські книгозбірні в Києві". У 1915-1916 роках подав до Історико-філологічного інституту як кандидатську працю "Описание говора крестьянского населения

с.Рокит Полтавской губернии Хорольского уезда с приложением песен и сказок". Вона дістала схвальну оцінку і була рекомендована до друку, але згоріла разом з архівом інституту.

Іван Капустянський активно друкується в "Пролетарській освіті", полтавських "Вістях" та в інших газетах і журналах. Виступає з доповідями про вивчення архівів, про збирання діалектних і фольклорних матеріалів. У репертуарі його наукових і науково-популярних виступів теми: "Про рукописи Гоголя в Полтаві", "Гумор і комічне в школі", "Метод вивчення мови письменника", "Українська журналістика в 1925-му році", "Сучасна українська мова" та інші. Він звертається до спадщини Григорія Сковороди і Пантелеймона Куліша, готує передмову й покажчики до видання творів Т.Шевченка, упорядковує і редагує (разом з М.Плеваком) видання творів Леоніда Глібова. Пише й видає книжки "Соціальна пісня на українському ґрунті" (1924), "Учительство в українській літературі", "Валер'ян Поліщук" (обидві 1925), "Плужанська творчість" (1926), "Лекції з історії української літератури" (1929). Вміщує передмови до низки книг, рецензує прозу Петра Панча, Якова Качури, Архипа Тесленка, Івана Сенченка. Пише про Івана Микитенка, Миколу Куліша, Василя Еллана, Дмитра Загула та інших. Робить бібліографічні огляди, наприклад "Література про гумор", "Опис рукописних матеріалів, що зберігаються в Чернігівському державному музеї української старовини ім.В.Тарновського". Співробітничав з часописами "Червоний шлях", "Плужанин", "Красное слово", "Народний учитель", "Шлях освіти" та ін.

З 1930 р. науковий співробітник Інституту ім.Тараса Шевченка в Харкові. Наукові відрядження до Чернігова, Херсона, Миколаєва, Одеси, Києва, Москви, Ленінграда. Праця в бібліотеках і архівах, копіювання рукописів Шевченка й Глібова. Участь у різноманітних наукових засіданнях. З його доповідей і повідомлень на семінарах назвемо хоча б теми: "Старовинна техніка книжної й друкарської справи", "Внутрішня симетрія орнаментовки старовинних рукописів" тощо.

У 1931 і 1932 роках Капустянський як екскурсовод у Каневі бере участь в оформленні музею при могилі Тараса Шевченка. Сучасний автор, який мав можливість ознайомитися з матеріалами архіву МВС, наводить дані про те, як розгорталася пошуки криміналу проти Івана Капустянського. Офіційна комісія знімає експозицію, звинувачуючи причетних до її створення в "біографізмі на шкоду соціальним моментам", а також у використанні оцінок великого Кобзаря "Грушевським та іншими націоналістами". Червень 1933-го. Капустянського звільняють з інституту "как сына дядя и ничего общего с марксизмом не имеющего". У грудні 1933 р. Івана Капустянського заарештовують. Його звинувачують у причетності до терористичної організації. У "справі" Капустянського автор згаданої публікації віднайшов також "злочинні", з офіційного погляду, приклади, наведені у його праці "Соціальна пісня на українському ґрунті" на кшталт

Як був у нас Микола дурачок,
Було хліба хунт п'ятачок,
А тепер комуністи,
Нема чого їсти...

Або:

Раньше были мужички
Хліборобчики,
А тепер позгинались,
Як горобчики.

Уповноважений харківського облуправління НКВС робить висновок: "Аналогичное националистическое к-р содержание имеется и в других местах указанного произведения Капустянского. Кроме того, Капустянский Иван в журнале "Плуг" № 56 за 1928 год расхваливает деятельность Остапа Вишни – члена "УВО" (міфічне "Українське військове об'єднання", сфабриковане НКВС), осужденного к 10 годам концлагеря".

Розповідь про Капустянського Івана Назаровича в "Енциклопедії українознавства" завершується таким акордом: "1934 р. засланий, дальша доля невідома" [3]. "Українська Літературна Енциклопедія" твердить: "Репресований 1939. Реабілітований посмертно" [4].

Про те, як закінчилося життя Івана Капустянського, на підставі документальних джерел розповів Василь Граб. 3 червня 1935 р. І.Капустянський рішенням "Особливої Наради при Наркоматі Внутрішніх Справ СРСР" перебував у таборах Караганди, а з середини грудня 1935-го в Ухто-Печерському таборі, де працював чорноробом, лісорубом, дорожнім робітником. Тут захворів і помер "від грипу, пневмонії і виснаження" в лазареті табірному пункту Ронча-5. Зацитований В.Грабом акт від 25 листопада 1937 р., підписаний завгоспом лазарету, черговим лікпомом і возієм, справляє моторошне враження, нагадуючи про страхітливі злочини тоталітарного режиму. В документі з Архіву МВС Комі АРСР (архівна справа № 510 - П - 37 - АО ув'язненого Капустянського І.Н., с.30) буденною "діловою" мовою засвідчено, що завгосп лазарету І.Худобишев, черговий лікпом Косгін Д., возій Вишев С. здійснили поховання трупа умерлого з/к Капустянського Івана Назаровича, труп у сосновій домовині заритий у могилу головою на схід на 2 метри глибиною вздовж тракту Усть-Вим-Чиб'ю, на відстані 800 метрів праворуч від тракту. До лівої ноги прив'язано бірку з написом "КІН., 43 років" [5].

Так склалася доля автора рукопису про Павла Тичину Івана Назаровича Капустянського, філолога широкого профілю, "непересічного фахівця в галузі української мови, ерудованого літературознавця й допитливого критика, фольклориста й невтомного трудівника української культури.

Чим прикметний його критичний нарис? Насамперед відзначимо доброзичливе, сповнене поваги ставлення критика до митця, щире бажання уважно розглянути його творчість. Слід мати на увазі, що на той час уже мали місце спроби скомпрометувати поета, знецінити його художні здобутки. Ще в 1924 році Микола Хвильовий в одному з листів до М.Зерова писав: "Дещо і мені не подобається з його останніх поезій, особливо не подобаються ті місця, де пахне агіткою, але – я гадаю – це тимчасове явище в його творчості. Нам же треба підходити до нього обережніш. <...> Тичина з тих людей, на яких невдача сильно впливає. Я гадаю, що Ви немалу б послугу для нашої літератури зробили, коли б придержали трохи Осьмачку й Косинку (у Харкові ходять чутки, що названі товариші всюди підривають Тичинин авторитет)" [6]. У 1925 році з'являється друком різко негативна публікація В.Гадзінського під назвою "Поет

перебільшеної слави", наступного року В.Поліщук виступає у зб. "Авангард" з агресивною статтею "Дутий кумир".

І.Капустянський у своєму нарисі наводить судження іншого плану, цитує В.Коряка: "По силі вислову, по глибині відчуття, по змістовності й технічній досконалості Тичина не має собі рівного в радянській поезії України", посилається на О.Білецького, який порівнював українського поета з Верленом і Рембо.

Щоправда, на деяких сторінках нарису Івана Капустянського відбився гіпнотичний вплив популярної на той час соціологізаторської схеми щодо ідейних підвалин творчості поета. Автор нарису солідаризується з В.Юринцем, який у своїй книжці про Тичину висловив сподівання, що "при всіх своїх початкових збоченнях" поет "випрямляється в наближенні до радянської сучасності". Відгомони спрощених уявлень і хибних оцінок вряди-годи даються взнаки і в тексті критичного нарису. То в одному місці автор дорікає поетові, що йому бракує "матеріалістичної мови", то в другому – що в нього панує "ідеалістична мова", то бідкається, що "процес формування революційного тичининського обличчя", еволюція поета від "селянського світогляду" до "марксівсько-пролетарського" відбувається надто повільно: "Заслуга Тичини в тому, що він перейшов до змалювання соціалістичної революції, хоч поет сам ще й не здобув явної пролетарської ідеології". На карб поетові ставляться "відгуки релігійного ідеалізму": "його символи врастають корінням у дореволюційну поезію з її Мадоннами, Господом, соборами і т.п., уникаючи образів колективу, бунту, молота, праці і т.д.". Критик подеколи схильний картати поета за "афоризми непротилежного духу" і нагадувати про його "ідеологічну неусталеність". Однак не в цьому ключі витримано нарис Івана Капустянського. Критик визнає могутній оригінальний таланти поета.

Головна особливість (і значення) нарису Капустянського в ґрунтовному розгляді поетичної майстерності Тичини. Саме висвітленню художньої своєрідності його творчості надається в нарисі пріоритетна роль. Про це свідчить уже композиція нарису. У його вступній частині мовиться про особливості лірики, підкреслюється, що вона "дбає передати особисті настрої творця в милозвучній, красивій формі, образовій, ритмовій... Не дбаючи про зовнішній світ і речі, як епічна творчість, чи людські співвідносини, виявлені діалогом у драмі, вона дає змогу найглибше пізнати природу кохання, складну галузь суспільних переживань людини, її пориви".

Істотні деякі узагальнюючі роздуми автора нарису: "Бути поетом сучасним не така проста річ, як могло би здатися. Од нього вимагається досконала техніка, що вела б його вперед, порівнюючи з попередніми часами і народами. В міру своєї чутливості він одбиває й здобутки філософської думки, науки, культури і різні фази соціальної боротьби, являючися ніби чутливим радіоприймачем сучасності".

Роздумування автора нарису щодо ідеологічних засад і спонук творчості Тичини виявилися неоригінальними і малоплідними. Натомість його зауваги й міркування щодо естетичної природи творів митця позначені свіжістю й переконливістю. Автор нарису шукає й знаходить шляхи розгляду поезій Тичини як явища художньої мислі. Він веде мову про окремі образи у віршах поета, його алегорії та метафори. Звертається до його епітетики, докладно і влучно аналізує вірш Тичини, здійснюючи цей аналіз на різних рівнях.

Українська література на той час уже мала в своєму активі неабиякий віршознавчий доробок. Варто назвати хоча б книжки Б.Якубського "Наука віршування" (К., 1922), Д.Загула "Поетика" (К., 1923), Б.Навроцького "Мова та поезія" (Х., 1925). Форму художнього твору високо ставили неокласики, даючи прекрасні взірці її аналізу й поцінування. Іван Капустянський висвітлює принципи організації віршової мови Павла Тичини, пильно аналізуючи її виражальні засоби. Він описує різновиди словесних і звукових повторів, заглиблюється у сферу ритмічної побудови Тичининою вірша, зокрема розкриває продуктивність версифікаційних новацій поета в галузі довільного силабо-тонічного віршування, коли внаслідок поєднання різних метричних структур віршова мова набуває виняткової енергії, гнучкості й художньої виразності.

Разом з автором критичного нарису читач милується поетичними рядками:

Пробіг зайчик.
Дивиться –
Світанок:
Сидить; грається,
Ромашкам очі розтуля...

Критик коментує: "Що мова йде не про справжнього зайчика, а про сонячного, читач здогадується лише із згадки про сонце на передкінці віршу". Критик цитує вірш "Дощ":

А на воді в чийсь руці
Гадюки пнуться –

і пояснює: "Під гадюками слід розуміти кола від вітру при його поривах перед зливою, під "пшоном" краплини дощу, під "горобцями" – бульбашки і т.ін." В поезії "Вітри лежать, вітри на арфу грають" прекрасно поданий образ громовиці, що надвигається перед завмерлою природою в тиші й тінях".

Критик пише про "синтетичне поєднання зорового враження зі звуковим" і робить висновок: "Малюнки природи у Тичини надзвичайно сильні й цілковито передають повноту сприймання дійсності, створюючи відповідний настрій". "У поезії "Світає", де "хмарки поспішають на битву і схід сонця ранить ніч", ми можемо відчутти і вплив Гомерових образів, і відгуки сучасності, і особливу, навіть болячу чутливість до вражень од природи. Він ніби пізнає природу в своїх особистих настроях і шукає разом нових форм для її втілення... Він змальовує її радощі, байдужість..."

У доборі епітетів Тичина, на думку Капустянського, часто буває не надто винахідливим, вживаючи "досить бліді" означення. Критик наводить приклад з епітетом "золотий", улюбленим і Сосюрою: виявляється, в самих "Сонячних кларнетах" "його вжито 14 разів". Поет полюбляє, зауважує критик, народні епітети: "*сизокрилим* голубками", "у *сирій* землі" і т.ін. Особливо поширені в поетичному словнику Тичини складні епітети, "утворені з відомих коренів": арфами "самодзвонними", думами "ніжнотонними" тощо. Тичина, зауважує автор нарису, "вживає досить часто епітетів, що мають у своєму змісті означення дзвону: "дзвонні", "дзвінкий". "Це, як і часті згадки про дзвони, дзвіночки, дзвінницю і т.п. В.Поліщук односить на карб загального "церковного" тону поезії Тичини".

Капустянський відзначає у Тичини виразні метафори. "Так, туман йому уявляється, як ворон сизий, що над болотом *пряде молоком*". Нешаблонна алегорія ночі, що уявляється поетові як бабуся: "Укрийте мене, укрийте. – Я ніч стара нездужаю". Рядок "Собори брови підняли", зауважує автор нарису, викликає уявлення про орнаменти.

З підвищеною увагою придивляється Іван Капустянський до питомих особливостей тичинівського вірша. Цікаві його міркування про риму, ритмометричний лад, евфоніку.

У нарисі Капустянського розглядаються різновиди повторів у Тичини. Поет вживає їх у "найрізноманітніших комбінаціях трьох головних типів". Улюблена в нього – анафора, "повтор початкових рядків, слова або групи слів". У нарисі наводяться приклади:

Яка весна.

Яка природа.

"Плуг"

Один за одним – все на конях,

Один за одним – ще й співають.

"Вітер з України"

Такого ж типу анафоричні повторення констатує критик у поезіях "За чорними хмарами", "На майдані коло церкви", "Не дивися так привітно" та ін.

У нарисі наведено низку прикладів вживання епіфори, "тобто повторення кінцевих слів чи їхніх груп, як у рядку, так і в строфах":

Надо мною, підо мною

Горять світи, біжать світи.

"Соняшні кларнети"

Або у вірші "Хор лісових дзвіночків":

Ми дзвіночки,

Лісові дзвіночки.

"Оригінальну форму епіфори" знаходить автор критичного нарису в циклі "Псалом залізу". "Чотири вірші, що його складають, мають споріднену епіфору":

І з криком в небо устає

Новий псалом залізу.

Червоно в небо устає

Новий псалом залізу.

"Улюблений у Тичини також повтор, що зветься "коло" (рос. "кольцо"), Він полягає в тому, що однакове слово або строфа починає поезію чи рядок і закінчує її". У нарисі наведено приклади:

Укрийте мене, укрийте.

"Соняшні кларнети"

Край степовий. Ой та й дикий же край.

"Вітер з України"

Маємо приклад кола строфи:

Сліпучі тони й дика воля.

Ой, хтось заплакав посеред поля.

Зловісна доля, коротка доля.

Здаля сміялась струнка тополя.

Сліпучі тони й смутні волошки...

Напевне, кожний, хто мав на меті об'єктивно й неупереджено поцінувати поезію Павла Тичини, писав про її фонічне багатство. Відзначається її виняткова музичність, розмаїтість ритміки, органічний синтез надбань символічного та імпресіоністичного мистецтва з народно-пісенними джерелами. У передмові до збірки вибраних віршів поета у російському перекладі (1927) О.Білецький твердить: "Чупринчині "дзеньки-бреньки" видались просто балалайкою перед згуками то величної, то ніжної арфи, до якої доторкнувся молодий автор". Може, згадка про Чупринку тут не виправдано гостра, але судження про Тичину безсумнівно справедливе.

Про музичність Тичини Іван Капустянський говорить неодноразово. "Він музику поставив найвище, ставши на шлях уявлення звуками своїх почуттів і думок, – читаємо в одному місці розвідки. – Може, тут і можна йому знайти попередників, як Олесь, Чупринка, Бальмонт і ін., але його поезія набрала недосяжної для попередників витонченості". В іншому місці: "Автор – музичний і в оформленні своїх поезій, і навіть у змісті, у світосприйнятті й піснях природи", "передає свої думки музикою, співом". На іншій сторінці розвідки: "Уже сама назва його збірки – "Соняшні кларнети" (вийшла вперше 1918 р., вдруге 1920 і втретє в 1925 р.) свідчить за те, що поет навіть у соняшному промені ладен убачати музичний інструмент". Наведемо ще одне аналогічне висловлювання автора нарису: "Витонченість його звукова не передається в жодній мові. Його музичність проникає все, про що він пише – і життя, і природу, і кохання... У нього ліс сумує в чорному акорді, стежка співає, тополі вигравають мінорну гаму, верба перебирає струни вічності".

Як відомо, українська мова назагал відзначається винятковою милозвучністю; притаманне їй гармонійне співвідношення голосних і приголосних звуків відкриває необмежені можливості словесної оркестровки. Капустянський спиняється на особливостях римування. "Дієслівна рима в сучасній поезії, – пише він, – уникається за винятком випадків, коли поет умисне дає стилізацію народності чи хоче показати повторність якоїсь дії. Це особливо слід сказати про Тичину, що він на кожному кроці прагне музичності". Далі цитується вірш "Ми дзвіночки":

Ми співаєм,
Дзвоном зустрічаєм
День,
День.

"Думка про радість у літній природі з повтором "день", – зауважує автор розвідки, – нагадує ніби передзвін".

Виклавши свої міркування про жіночу і чоловічу рими в Тичини, Капустянський, звертаючись до дактилічних закінчень, цитує поета:

А справжня муза неомузена
Там десь на фронті в ніч суху
Лежить запльована, залузана
На українському шляху, –

при цьому підкреслюється особливе значення останніх слів у рядках.

Цікаві зауваги Капустянського щодо ритмо-метричної виразності Тичининої поезії. У роботі відзначаються випадки, коли поет "користується хорейми, що можуть мати різну кількість стоп, од 2 до 6, чи навіть 8, що дає змогу ними створювати музичні ефекти". Наводиться приклад:

Думами, думами,
Наче море кораблями, переповнилась блакить
Ніжнотонними.

У нарисі коментується: "Тут перший рядок складається з двостопних дактилів, другий – з 8-стопного хорею й третій з 2-стопного урізаного анапесту. Як і в багатьох інших випадках, Тичина перемішує тут різні види рим (помилково вжите Капустянським означення: мовиться не про рими, а про *ритмічні* вібрації. – І.З.), передаючи ними ті чи інші явища природи, в даному разі ніби рух хмаринок на весняному небі". У розвідці наведено також ще такий приклад "перемішування" різних метричних форм:

Арфами, арфами
Золотими, голосними, обізвалися гаї
Самодзвонними.

Звернуто увагу також на часті випадки "розбивки рядка на два, щоб підкреслити думку замедленням темпу", наприклад:

Підійшов вечір,
Засвітив зорі,
Прослав на травах тумани,
І на уста поклавши палець,
Посередині ліг.

Згадано також випадки, коли сполучаються рядки з різною кількістю слів, наприклад:

На майдані пил спадає,
Замовкає річ.
Вечір.
Ніч.

Автор нарису коментує: "Стихло життя села, воно заснуло, і це передано зовнішньою формою й ритмом вірша". "Цей же засіб скорочення рядка допомагає виокремити слова чи вислови, що їм поет надає особливого значення".

Майстрові малих поетичних форм Тичині, за спостереженнями Капустянського, менше вдаються поеми. Не оминає автор критичної розвідки випадків експериментаторства поета. У вірші "Вулиця Кузнечна" поет вдається до переносів частин слова в другий рядок і скороченням слів:

На Омарах хмуре сон
Це знов осінній ві...

Тут "розбито слово "сонце" і скорочено слово "вітер". У розвідці висвітлюється роль алітерацій та асонансів у поезії Тичини, показано, як плідно і з яким тактом послуговується поет цим здавна поширеним у словесному мистецтві засобом підсилення емоційного (і смислового) потенціалу виразу. Слушно відзначається, що "народні пісні теж .знають цей засіб": "Віють вітри, віють буйні". Уривок з вірша "Вітер":

Над житами йде з медами,
Хилить келихами,
День біжить, дзвенить, сміється,
Перегулюється –

супроводжується коментарем: "Тут і повтори схожі (*хил - лих*), і дієслівна рима з переливчатим ритмом передають ніби справжнє хвилювання жита під вітерком".

Торкаючись асонансів у віршах Тичини, Капустянський принагідно заперечує тим, хто ладен надавати окремим звукам якогось сталого змістового сенсу. Реальне смислове й емоційне наповнення звука виявляється лише в контексті. Один і той самий звук "с", пише Капустянський, може означувати й сум (у Тичини), й зиму – "З стріхи сиплеться сніг" (у Сосюри)".

Розвідка Івана Капустянского не закінчена (як, до речі, не закінчений і текст його лекції про Павла Тичину, призначений для курсів підвищення кваліфікації викладачів, що зберігається також у фондах рукописного відділу Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка), обривається на 38 сторінці. Незважаючи на це, вона, без сумніву, має посісти своє місце у тичинознавчій літературі.

Література

1. Рукописний відділ Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.Ш, № 74.
2. Інститут рукопису Центральної Наукової бібліотеки України ім.В.І.Вернадського НАН України. - Ф.ХХУІІ, № 939.
3. Енциклопедія Українознавства. – К., 1996. – Т.3. – С.95
4. Українська Літературна Енциклопедія: У 5 т. – К., 1990. – Т.2. – С.406.
5. Граб В. Невідомий "К.И.Н." // Книжник. – 1992. – № 4. – С.10-13.
6. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1991. – Т.2. – С.843-844.

Поезія вогненних літ

Час лине невинно. Одні колізії, події, переживання, враження змінюються іншими, тьмяніє пам'ять. Але й спогади, що вкарбувалися у свідомість навечно, і роки не в силі їх стерти, вони супроводжують тебе до останнього подиху. Саме такими є для учасників і свідків Вітчизняної війни епізоди, пов'язані з тим лихоліттям [1].

У кожного вони становлять власний, суто особистісний світ картин і асоціацій. Одному назавжди запам'ятався перший день, коли тисячі киян, що збиралися на святкове відкриття нового стадіону, з'юрмившись навколо вуличних гучномовців, приголомшено слухали промову Молотова. Іншому – переправа на Дунаї під гримотіння бомб і снарядів. Ще комусь – радіопередачі "В останню годину" і перші переможні салюти...

Автор цих рядків і нині відчуває потрясіння, викликане стислим офіційним повідомленням: "Після тривалих жорстоких боїв наші війська залишили Київ". І два роки по тому – ніби зараз бачу довжелезну колону полонених під Сталінградом гітлерівців, ретельно вишикувані, неодмінно з старшим попереду кожного підрозділу, пов'язані ковдрами, на ногах солом'яні боти. І ще один спогад. Осінь 1943-го. Наші війська навально звільняють Донбас. Проїздимо вздовж паркану, за котрим височіють зігнуті обгорілі металеві рейки і вежі, а над брамою акуратно вимальована вивіска Kuppelwerka – завойовники квапились "приватизувати". Не забути день, коли черговий радист зумів встановити зв'язок і по радіо попередити авіаескадрилью у повітрі, що "квадрат", по котрому мав

бути нанесений удар, щойно заняла своя мотопехота і бомбити слід "запасні" цілі. Чітко постає в пам'яті ще один епізод. Друге травня. Стоїмо на угаро-австрійському кордоні. Польовий аеродром. З наших офіційних джерел ще нічого не відомо, тим часом союзники передають про капітуляцію вермахту. Ніч. Напівроздягнуті бійці навколо фургону з радіостанцією. Слухаємо, затамувавши подих. Такий вистражданий і довгочеканий кінець війни. Сльози радості, обійми.

Звичайно, у кожного свої спогади, свої незабутні враження. Та, напевно, заповітних душевних струн переважної більшості воїнів заторкувала фронтова пісня і фронтова поезія.

Зупинимось трохи на поезії тих днів. Вірші друкувала подеколи центральна преса. Але систематично, майже день у день вони з'являлись на шпальтах фронтових і армійських часописів, у дивізійних багатотиражках, у газетах військово-повітряних, морських, танкових з'єднань. У штатах газетних редакцій тієї пори була навіть посада "письменник".

У перший день війни Павло Тичина на мітингу у Києві промовив: "Ми докладемо усіх зусиль, щоб знищити нашого лютішого ворога. Як ніколи ми будемо одностайні і мужні" [2]. Українські письменники пліч-о-пліч з бійцями день у день ділили труднощі, небезпеки, випробування вогнем і ратним трудом. Вони віддавали і свій хист, і часто своє життя. На фронті й у підпіллі загинули талановиті митці Кость Герасименко і Микола Шпак, Леонід Зимний і Євген Фомін, Давид Каневський і Юрій Черкаський. Полягли смертю хоробрих молоді обдаровані поети Петро Артеменко, Володимир Булаєнко, Леонід Левицький, Пилип Рудь... Літераторів старшого віку зобов'язали працювати в тилу, та усіма своїми думами і почуттями вони були на передньому краї. Час від часу вони виїздили у прифронтову смугу, у бойові частини, їх голос звучав в ефірі, в центральних газетах і журналах.

Мабуть, ніколи раніше образно-емоційне слово не набувало такого розголосу і не викликало такого відгомону, як у ті трагічні і героїчні дні.

Центральною темою поезії тієї пори була тема України. Вона дістає різноманітного втілення. Мужньою, вольовою інтонацією пройнята "Клятва" Миколи Бажана:

В нас клятва єдина і воля єдина,
Єдиний в нас клич і порив:
Ніколи, ніколи не буде Вкраїна
Рабою німецьких катів.
...Чекає на ката ганьба й домовина,
Де б чоботом він не ступив,
Ніколи, ніколи не буде Вкраїна
Рабою німецьких катів [3].

Суголосна нота – пристрасний заклик до витримки, палке утвердження правоти захисників Вітчизни, несхитна віра у майбутню перемогу над хижим ворогом – яскраво бриніла у багатьох віршах.

Іван Іван Гончаренко писав:

Тануть сніги на великих руїнах,
Хмари весняні пливуть,

Муки і сльози твої, Україно,
Серце нам гнівом печуть, –
писав на початку 1942 р. Кость Герасименко. "Борись, Україно!" – вірш під такою назвою друкує у травні того ж року Іван Нехода:

Й весна – не весна, як на серці імла
І чужинець, як ворон, над днем твоїм каркає...
...Б'є помста у дзвін
В Франкових Карпатах, в Шевченкових Моринцях.
Не впала Вкраїна моя до колін, –
Живе вона, гострить сокиру і бореться!

До тебе, рідна Україно,
До тебе, милий краю мій,
Ми спішимо, – стверджує Іван Гончаренко.

"Ми не стерпимо наруги", – запрягається автор іншого вірша Сергій Воскресенко:

Ми привітні і добрі до добрих людей,
Ми нещадні й страшні для злодюги.
Задля тебе, Вкраїно, і наших дітей
Умремо, а не стерпимо глузу наруги.

В одній з фронтових газет у липні 1944 р. був на друкований вірш "Думи про Батьківщину", підписаний "Гвардії червоноармієць".

Це був вірш мінометника Олесья Гончара. Автор звіряє свої найглибші почуття Україні:

Пишуть додому солдати,
Аж сумно став мені.
Не маю кому я писати,
Немає у мене рідні,
Той – мамі, а той дружині.
Той сестрам, а той – братам,
А я напишу – Україні!

Ніжністю і суворою напругою пройнята "Пісня про мою Україну" Сави Голованівського:

Я вірив, що ворог тебе не поборе,
і ворог тебе не зборов, –
він ще відповість за гірке твоє горе
і кров'ю заплатить за кров.
І слава твоя оживе неодмінно,
і доля розквітне ясна,
моя Україно,
жива Україно,
блакитна моя сторона.

"Ніколи не забуду, – згадував Борис Палійчук, – з яким натхненням виконав пісню ("Пісню про Дніпро") фронтовий ансамбль у нетопленому, холодному приміщенні воронезького цирку. Цирк переповнений. Більшість – поранені, у пов'язках, на милицях; по суворих солдатських обличчях течуть сльози..." Пісня взагалі широко побутувала у фронтовому житті, на сторінках армійської преси вона з'являлась іноді як текст, призначений для співу, іноді як

жанровий різновид літературного твору. Обидва варіанти несуть особливий, притаманний саме пісні емоційний заряд, викликаючи відповідні образні уявлення та настрої. Іноді чітко розмірені рядки, здатні естетично надихати колону на марші й організовувати ритм і темп її руху. Іноді лірико-проникливі, часом сатиричні, жартівливі. Часом фронтовий поет спирається на зальновідому народну пісню, як наприклад, Леонід Левицький:

Отака житуха
В мене бойова:
Кулемет, гранати,
Росяна трава,
Та цигарки дим
В ноги послався.
Запитала б мати,
Коли ще жива:
– Де ж ти, сину,
Нічку ночував,
Що й не розувався?... –
Каска та шинеля –
Вся моя постеля,
Заспіваєм, хлопці,
Пісню про Кармеля,
Про Дніпро, про скелі,
Про Україну-неньку...
Ой хмелю, мій хмелю,
Хмелю зелененький.

Пісенність притаманна низці творів Платона Воронька. Цікавим зразком творчого засвоєння фольклорних джерел може правити й вірш Олекси Гуреїва - тут улюблені народні виразні засоби: повторення, використання паралельних фразеологічних форм, наприклад, шляхи-дороги, змія-гадюка, елементи образності, що тяжіють до народно-поетичної стихії (про онуку, яку німці виганяли на примусові роботи до Німеччини: "І до серця мого, Мов та чайка, з квилинням припала"):

Ви заходьте, синочки,
До нашої горниці-хати.
Хліба-солі поїжте,
Попийте з криниці води...

Елементами фольклорної казки пронизана "Правда про фашистську Біду", підпасена трьома авторами – Сергієм Воскрекасенком, Андрієм Малишком та Анатолієм Шияном. У сатиричній оповіді ідеться про те, як Гітлер виряджає на схід Біду: "На Україну б ти чухрала Та хапнула б хліба й сала..." Як на Україні зустрічають Біду, дізнаємося з подальшого розвитку казки, автори котрої гротескно втілюють думку про загальнонародний спротив фашистському загарбникові:

Зайшла Біда до Уласа,
Дулю взяла замість м'яса.
Закотилась до Дем'яна –
Вийшла звідти наче п'яна,

Завернула до Параски
Позбулася Біда каски,
Забіга Біда доТеклі –
Стало гірш Біді, як в пеклі.
Наздогнав Біду Микола –
Біда боки поколола...
З дрюком вийшов дід Улас:
– Ну, то як тобі у нас?

У фіналі голодна, босонога, з вибитими зубами Біда, повернувшись з безславного походу, доповідає фюреру: "На Україні добре б'ють, Б'ють і плакати не дають".

Часто наводилися у фронтовій пресі суворі й справедливі Шевченкові слова, що звучали надзвичайно гостро й актуально:

І вражою злою кров'ю
Волю окропите ...

і чудові рядки, пройняті незламною вірою у торжество справедливості і людяності:

... А буде син, і буде мати,
І будуть люди на землі.

Значного поширення набула тоді документальна лірика – портретні зображення окремих конкретних героїв ратного подвигу. Можна послатися, наприклад, на вірші Леоніда Первомайського "Партизан Вернигора", Павла Усенка "Про славного кулеметника Миколу Позднякова та його вірного друга Ляшенка", Миколи Шеремета "Ковпак на Прип'яті" тощо.

Уже з перших місяців війни у пресі з'являються твори, в яких агітаційно-публіцистичне начало поєднується з повнокровним образно-емоційним наповненням. З процесом художнього змужніння фронтової поезії поглиблюються її аналітичні якості, її проникнення у світ моральних чинників і душевних порухів особистості. Тяжкі незгоди воєнного лихоліття, здавалося би, анітрохи не сприяли появі "м'яких", лагідних тонів у літературі. Тим часом з газетних сторінок, які доносять до нас подих жорстоких, боїв, дуже часто звучать рядки, овіяні найглибшою теплою та сердечністю.

Так, Микола Упенік у привабливому образі "Золотої криниці" втілює ідеї життя, радості, творення. Лихо сповнило квітучий край печаллю і смутком. Та поет впевнений:

Ми повернемось додому
З дальнього походу,
Діти в глечичку простому
Піднесуть нам воду, –
У веселому краю,
У зеленому гаю.

У літературі тих днів такі "вічні" теми поезії, як тема кохання, не втрачаючи глибинних якостей, властивих інтимній ліриці, набувають нового забарвлення. Задумливий спогад і смуток, мрія про особисте щастя збагачуються потужним вольовим імпульсом, непохитною рішучістю воїна. Якою зворушливою ніжністю позначені катрени Володимира Булаєнка, поета, що поліг на фронті влітку 1944-го:

Не оспівана, сіроокая,
Через гори і сині ліси
Принеси мені в серці спокою
І любов на устах принеси.

... Не розпізнана, не розгадана,
Принеси мені тишини
І любов мою нерозкрадену
По розбитих дорогах війни.

Мабуть, у серці кожного воїна знаходили відгомін зажурені рядки "Матінко рідна, матусю ласкава" Олександра Левади. У "Листі до матері за Дніпро" поет пише:

Вранці виходиш у степ, на долину,
Де похилилися верби на шлях,
Згадуєш, як попрощалася з сином,
Щастя йому побажавши в боях.

Ведучи мову про українську літературу років війни, треба виокремити творчість Андрія Малишка. Вона ніби сконцентрувала у собі основні теми і художні особливості фронтової поезії, надавши їм найдовершенішого втілення. Варто навести хоча б назви декотрих віршів поета: "Україно моя!", "Огнем і залізом", "Партизанська пісня", "Тарасу Шевченкові", "Був у мене друг хороший", "До Дніпра", "Воля твоя, Україно!", "Катів поведуть на страту".

Такі вірші не могли залишити байдужим, вони протоптували вірну стежку до серця кожного, збуджуючи чисті й сильні почуття, гартуючи волю. Прості і такі проникливі, пройняті високою людяністю і ніжністю слова, були звернуті до України:

Вставай, моя рідна, розлуки доволі.
Які ми з тобою ще будем багаті:
Веселкою в небі, барвінком у полі,
Розплатою – люттю при спаленій хаті.

Тут знаходимо сповнені любові, поваги і довіри звертання до співвітчизників:

Далекі мої, дорогі помарнілі!
Далекі мої, дорогі і хороші,
Я чую ваш поклик: до кари! До кари!

Тут і значущі роздуми про заповідані предками традиції:

У димному полі встає Наливайко,
І тінь його віща, в залізній закові,
Випростує плечі під хмари невмиті...

Народно-пісенне начало втілене і у "Партизанській пісні":

Там, де Ятрань круто в'ється,
Від пожару в'ється дим,
Партизан з чужинцем б'ється.
З чорним ворогом лихим.

У Малишкових рядках поетизується образ Дніпра, що символізує єство України, непохитну її волелюбність і душевну міць:

Заграй, сивий Дніпре, вітрами подми,
Щоб бачили ми твої хвилі ревучі,
Батьків непідкорених, доли і кручі,
Стежки і дороги, де вирости ми.

Поет присвячує вірш геніальному українському Кобзареві:

На славі Канівщині давній,
В долині, збитій і печальній,
В ромашковій, де отчий дім.
Де від гармат гуляє грім,
Де від танкеток чорна туча
Ляга на сиві ковилі.
Слідом Тараса тінь могуча
Бреде по скривдженій землі.

Поет закликає співвітчизника ("Товаришу мій і брате") чути, як стогне Україна, нагадує про невичерпні її життєві сили, про її незбориме прагнення до миру і щастя:

Вишнева зоря у небі пливе за танковим громом,
А за бійцями в полі – тополі та шум-трава.
То воля твоя, Україно, черпає з Дону шоломом
Така ж, як і ти, многострадна, така й, як і ти, – жива!

Поет не має сумніву: "Катів поведуть на страту, на нашу святу розплату".

Овіяні ліризмом, позначені емоційністю, фронтові поезії Андрія Малишка надихали фронтовиків на подвиги. Вони і нині здатні жити високі громадянські почуття.

Думи про Україну, палке прагнення до її свободи і незалежності дістали своє втілення й у тогочасній поезії українського націоналістичного опору. Насамперед тут треба назвати імена Олени Теліги та Олега Ольжича. Олена Теліга – найбільша після Лесі Українки жіноча постать в українській літературі, талановита поетеса і публіцист, національна героїня, що загинула, борючись за вільну Україну. Це була, як можна судити з світлин і за свідченням сучасників, напрочуд чарівлива молода жінка (народилася 1907 року). Вона ніби випромінювала життєствердження і життєрадісність. Висока, струнка красуня, темно-каштанове волосся, зеленкаві очі, неперевершена у танці. Здавалося, природа створила її для радості і щастя. У першому оприлюдненому юною поеткою вірші (Літературно-науковий вісник. – 1928. – №11) буяє світле, мажорне чуття:

Розцвітають кущі жасмину,
Грає сонце в височині!
Чи зустріну, чи не зустріну?
Чи побачу тебе, чи ні?

Але не ніжні, зворушливі мотиви і настрої визначили зміст і реєстр її поезії. У творчості й у долі цієї прекрасної особистості визначальним чинником стала домінанта мужності, душевної зібраності, готовість до самопожертви в ім'я України. У вірші "Сучасникам" вона щиро звиряється:

Вітрами й сонцем Бог мій шлях намітив,
Та там, де треба, – я тверда й сувора.
О краю мій, моїх ясних привітів
Не діставав від мене жодний ворог.

В іншому вірші Олени Теліги, написаному напередодні війни, є такі енергійні рядки:

Придушу свій невпинний спогад,
Буду радість давати й сміх,
Тільки тим дана перемога.
Хто й у болі сміятись зміг!

Вірш поетеси "Мужчинам" завершується акордом:

Гойдайте ж кличний дзвін! Крешіть вогонь і з кремнів!
Ми ж, радістю життя вас напоївши вщерть –
Без металевих слів і без зітхань даремних
По ваших же слідах підемо хоч на смерть!

Вірші Олени Теліги, як і все її коротке життя, пройняті поривом до майбутнього, її душі чужа будь-яка пасивність й утихомиреність. Рішуче відкидає вона квієтизм, споглядальність:

Усе – лише не це! Не ці спокійні дні,
Де всі слова у барвах однакових.
Думки, мов нероздмухані вогні,
Бажання – в запорошених оковах
Якогось вітру, сміху чи злоби!
Щоб рвались душі крізь іржаві ґрати,
Щоб крикнув хтось: ненавидь і люби –
І варто буде жити і вмирати!

У "Листі", присвяченому Л.Мосендзові, поетеса розкриває своє кредо:

Ти б дивувався: дощ і пізня ніч,
А в мене світло і вікно наростіж,
І знов думки і серце у вогні,
І гостра туга у невпиннім зрості.
... І в павутинні перехресних барв
Я палко мрію до самого рання.
Щоб Бог зіслав мені найбільший дар:
Гарячу смерть – не зимне умирання.

Олені Телізі і справді судилася "гаряча смерть", а не "зимне умирання": вона відважно боролася у підпіллі за Україну, гітлерівці розстріляли її у лютому 1942 року.

Поезія високої душевної напруги вимагала і відповідної форми: більша частина віршів Олени Теліги позначена енергійними ритмами, мужньою інтонацією. Поетеса полюбляє лаконічний словесно конденсований вислів, часто створює афористично ємкі формули на кшталт:

Лише по спеці гряне жданий грім.
І з хмар сковзне багнетом блискавиця.
...І йти крізь січні в теплі квітні.
Крізь біль розлук – у радість стріч.

Олег Ольжич (О.Кандиба), син Олександра Олеся, талановитий науковець – філософ і археолог, знавець 9 європейських мов, обдарований оригінальний поет, з кінця 30-х років брав діяльну участь у національно-визвольному русі. Ідея жертвності заради України проймає його поетичні твори і його публіцистику.

"Затрата серед керівної верхівки України почуття беззглядності власних ідеалів і постулатів та їх вищого посвячення чи не найтяжче налягла на Україну в XVIII-XIX ст. Але національна стихія відшукала їх уже 1918 року і крізь 20-тиліття великого зусилля жертв і боротьби несе як величний прапор України у майбутнє", – писав Ольжич у праці "Українська історична свідомість". У різдвяній відозві 1943 року він твердить; "Жива віра, віра, що не спиняється перед жертвами, – та, що перемагає. То ж в найчорніший блюзнірський час не покидає нас певність нашого остаточного тріумфу". Олег Ольжич був замордований фашистами у 1944 у концентраційному таборі.

Ідея української державності, потужне прагнення до вільного розвитку України проймали поетичний доробок Ольжича, кількісно нечисленний, але етично та естетично високовартісний. Як бадьоро, заклично звучать рядки поета:

Нащо слова? Ми діло несемо.
Ніщо мистецтво і мана теорій.
Бо ж нам дано знайти життя само
В красі неповторимій і суворій.
...Ось сходить, виростає, розцвіта
Благословеніє не форми – суті.
Одвага. Непохитність. Чистота.
Милується! Беріть! І будьте, будьте!...

Співзвучні ноти бринять й у строфах збірника "Вежі", – що вийшов у світ п'ятьма роками пізніше – у 1940 році;

Дорога пряма і одверта,
І твердо іде легіон.
Там втрат не буває, де жертва –
Здобутий в огні бастион!
Хто має уши – хай слуха!
Хто має серце – люби!
Встає цитадель духа –
Десятки літ боротьби.

У поемі "Незнаному воякові", з котрої узято зацитовані рядки, є й такий катрен:

Державу не твориться в будучині,
Державу будується нині.
Це люди на сталь перекуті в огні,
Це люди, як брили каміння.

Є у цьому творі й пройняте любов'ю і болем звертання:

О Націє, дужа і вічна, як Бог, –
Не це покоління холопів...

Різноманітні явища, котрі колись видавались незабутніми, з часом втрачають свої обриси, ніби розчиняються у потоці днів і років. Цей процес аж ніяк не стосується до подвигу народу у Великій визвольній війні. В естетичній пам'яті поколінь залишається і вірці тогочасної поезії, що правдиво відтворила духовний світ, мрії, думи і сподівання людини, яка беззавітно відстоювала свою гідність і свободу.

Література

1. Слово, которое вело в бой. – К.: Киев.гос.ун-т, 1971. – С.13-46; Слово, которое вело в бой. – К.: Изд-во при Киев.гос.ун-те “Вища школа”, 1975. – С.11-42; Слово, которое вело в бой. – К.: Изд-во при Киев.гос.ун-те “Вища школа”, 1980. – С.5-25; Слово, которое вело в бой. – К.: Изд-во при Киев.гос.ун-те “Вища школа”, 1985. – С.3-5.
2. Літературна газета. – 1941. – 28 червня.
3. Слово і подвиг. Велика Вітчизняна війна в художньо-документальній творчості письменників Радянської України 1941-1945 років. – К.: Рад.пис., 1965. – С.15.

Наукове видання

Література та культура Полісся

ВИПУСК 22

Відп.ред. і упорядник: *Самойленко Григорій Васильович*

Технічний редактор: *Лисенко М.М.*

Верстка та макетування: *Приходько Н.О.*

Літературний редактор: *канд. філол. наук, доц. Остапенко Л.М.*

Підписано до друку 25.02.04. Формат 60x84/16 Папір офсетний
Гарнітура Computer Modern Ум.друк.арк. 13,0 Тираж 100 пр.
Замовлення № 256



Видавництво
Ніжинського державного педагогічного університету
імені Миколи Гоголя,
м.Ніжин, Кропив'янського, 2.



8 (04631) 2-22-37

E-mail: ndpu@nezhin.ukrsat.com