

ПРОБЛЕМИ  
СЛОВ'ЯНОЗНАВСТВА

ISSN 0203-9494

25

1982

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ  
СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР  
ЛЬВІВСЬКИЙ ОРДЕНА ЛЕНІНА ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ім. І. ФРАНКА

# ПРОБЛЕМИ СЛОВ'ЯНОЗНАВСТВА

ВИПУСК 25

ЛІТЕРАТУРА, МОВА ТА КУЛЬТУРА  
ЗАРУБІЖНИХ  
СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МІЖВІДОМЧИЙ  
НАУКОВИЙ ЗБІРНИК

Видається з 1970 року

Л Ь В І В  
ВИДАВНИЦТВО ПРИ ЛЬВІВСЬКОМУ  
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ  
ВИДАВНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ «ВИЩА ШКОЛА»  
1982

ББК 80  
П78

У статтях збірника висвітлюються питання історії слов'янських літератур, розвитку сучасних літератур слов'янських народів, слов'янського мовознавства. Публікується стаття, присвячена 100-й річниці з дня народження вождя болгарських комуністів, пролетарського борця-інтернаціоналіста Георгія Дмитрова.

Взаємозв'язки образотворчого мистецтва і художньої літератури, історія чесько-українських музичних взаємни досліджуються у статтях з питань мистецтва.

Читач ознайомиться з неопублікованими листами Елізи Ожешко до історика літератури, редактора журналу «Ateneum» Петра Хмельовського.

Для філологів, учителів, істориків.

В статтях збірника освещаются вопросы истории славянских литератур, развития современной литературы славянских народов, славянского языкознания. Публикуется статья, посвященная 100-й годовщине со дня рождения вождя болгарских коммунистов, пролетарского борца-интернационалиста Георгия Дмитрова.

Взаимосвязи изобразительного искусства и художественной литературы, история чешко-украинских музыкальных взаимосвязей исследуются в статьях по истории искусства.

Читатель познакомится с неопубликованными письмами Элизы Ожешко к историку литературы, редактору журнала «Ateneum» Петру Хмельовскому.

Для филологов, учителей, историков.

*Редакційна колегія:* проф., д-р іст. наук В. П. Чугайов (*відп. ред.*), доц., канд. іст. наук В. П. Чорній (*заст. відп. ред.*), проф., д-р філол. наук К. К. Трофимович (*заст. відп. ред.*), доц., канд. іст. наук М. Г. Крикун (*заст. відп. ред.*), доц., канд. філол. наук О. І. Грибовська (*відп. секр.*), проф., д-р іст. наук О. С. Бейліс, член-кор. АН УРСР, проф., д-р філол. наук Г. Д. Вєрвєс, проф., д-р іст. наук І. М. Гранчак, проф., д-р іст. наук А. Ф. Кізчєнко, доц., канд. філол. наук В. А. Моторний, проф., д-р іст. наук І. М. Теодорович, проф., д-р філол. наук П. П. Чучка.

*Адреса редакційної колегії:*

290000, Львів, вул. Університетська, 1, держуніверситет, кафедра історії південних і західних слов'ян, тел. 79-73-29.

Редакція історико-філологічної літератури  
Зав. редакцією Г. Я. Луцка

П 70202—051 527—82 460100000 © Видавниче об'єднання  
М225(04)—82 «Вища школа», 1982

## СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА

---

*О. І. ГРИБОВСЬКА, доц.,  
Львівський університет*

### **ОБРАЗ ГЕОРГІЯ ДИМИТРОВА В ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ХУДОЖНИЙ ПРОЗИ КАМЕНА КАЛЧЕВА**

Аналізуючи розвиток радянської літератури в останні роки, на XXVI з'їзді КПРС Генеральний секретар ЦК КПРС товариш Л. І. Брежнев відзначив: «У творчості наших майстрів, як і раніше, звучать високі революційні мотиви. Образи Маркса, Енгельса, Леніна, багатьох полум'яних революціонерів, героїчна історія Батьківщини надихають їх на створення нових цікавих робіт у найрізноманітніших видах мистецтва» [2, с. 74]. Високий художній рівень сучасної історичної прози [21, с. 2], не лише радянської, а й літератур інших слов'янських народів, став притаманною рисою творів на історичну тему, стимулював і продовжує стимулювати досить інтенсивний розвиток історичної прози, зокрема жанру документального роману.

Твори документально-біографічного жанру не раз були предметом цікавих літературних дискусій, вони постійно перебувають у центрі уваги критиків та дослідників літератури. Серед праць, у яких автори намагалися підвести підсумки дискусій, слід відзначити монографію Е. Ф. Морозової «Пафос сучасності», присвячену лепінській темі в сучасній історико-революційній прозі. У ній не лише коротко розглядаються певні етапи дискусій про історико-біографічний жанр радянської прози, а й ведеться полеміка з авторами досліджень на цю тему, висувуються оригінальні концепції [22, с. 5—6].

Перед автором історико-біографічного роману, присвяченого діяльності тієї чи іншої історичної особи, стоїть, на наш погляд, особливо відповідальне й складне завдання. Воно полягає не лише в дослідженні важливих проблем історичного плану, осмисленні подій та висвітленні їх з персодових ідейних позицій, вмiлому використанні документального матеріалу, а й у вмiнні залишитись при цьому художником, не втратити художньої образності, не перетворитись в історика. Історико-біографічному роману однаковою мірою необхідні як художня документальність, так і образна переконливість відтворюваного характеру.

На різновидності сучасного роману звернув увагу М. Т. Федоренко: «...ми говоримо: роман історичний, історико-революційний, роман психологічний, драматичний, біографічний, ліричний

ний, робітничий, сільський, детективний, воєнний... В останній час помітно ведеться розмова про роман політичний» [26, с. 39—40].

Розвиток жанру історичного роману та його різновидностей зазначено також у болгарській літературі. Наголошено на тому, що сучасна література соціалістичного реалізму, якій властиві широкі горизонти, висока ідейна зрілість, вносить у літературу нове трактування людини, героя нашого часу [24].

Звернення до історичної теми, до зображення політичного діяча в літературному творі стало, отже, важливим явищем. В. І. Ленін писав, що «історія вся складається саме з дій осіб, що безперечно являють собою діячів» [1, т. I, с. 184].

Романи болгарського письменника Камена Калчева про Георгія Димитрова можна називати політичними, але це визначення не вичерпує змісту його творів, присвячених вождеві болгарських комуністів.

Камен Калчев належить до покоління таких болгарських письменників, як Георгій Караславов, Павло Вежинов, Андрей Гуляшки, Богомил Райнов, чий літературний талант мужнів у горнилах класових битв 30-х років нашого століття. Петро Мітев Калчев (таке справжнє ім'я письменника) народився у 1914 р. У 21 рік він був уже політичним в'язнем, комуністом. У 1938 р. дебютував під псевдонімом Камен Калчев повістю «Мандрівник з гір» (Пътник от планината). Виходець з незаможної селянської родини, Калчев змолоду став на шлях соціальної боротьби, навчаючись у Софійській гімназії, брав активну участь у антифашистському русі [9, с. 91].

З 1944 р. в Народній Болгарії Камен Калчев разом з Асе-ном Босевим очолює видання журналу «Септемврійче». У 1962—1964 рр. він — голова Спілки болгарських письменників, а з 1972 р. — заступник голови.

Творчість цього видатного болгарського прозаїка порівняно мало досліджена радянськими літературознавцями, хоч його художні твори добре відомі радянському читачеві в російських та українських перекладах. Романи Камена Калчева приваблюють глибоким проникненням в суть соціальних явищ, всебічним розкриттям людських характерів, докладним, майже науковим висвітленням складних політичних подій, детальним дослідженням проблем сучасності. Водночас митцеві властиві своєрідна романтичність, ліризм, почуття м'якого гумору. Калчев — письменник дуже поліфонічний. Творча палітра автора романів «Двое в новому місті», «Родина ткачів», «Генеральна перевірка», «Дзеркало» надзвичайно багата і барвиста. Як не-схожий Камен Калчев, автор документальної діалогії «Генеральна перевірка», на Камена Калчева, що створив повні своєрідного ліричного гумору «Софійські оповідання». Деякі з них увійшли в добірку «Сучасна болгарська новела»\* в числі пер-

\* Див. рецензію: Грибовська О. З братньої болгарської ниви. — Вітчизна, 1978, № 9, с. 200.

лин малої болгарської прози. У всіх своїх творах Камен Калчев проявив себе як великий майстер художнього слова, допитливий і вимогливий письменник-громадянин, комуніст, митець, що постійно перебуває у творчому пошуку, для якого мистецтво є засобом ідейного комуністичного виховання читача. У книгах, де значна увага приділяється Г. Дмитрову, письменник вдало «відтворює об'єктивні закономірності розвитку світової історії, людини та її місця у світі» [4, с. 378—379].

Роль Калчева в болгарській культурі велика. «Повпокровне духовне життя народу, — говорив на XXVI з'їзді Компартії України тов. В. В. Щербицький, — великою мірою визначається й тим, яку участь бере в ньому художня інтелігенція, які ідейні позиції відстоюють майстри культури, як осмислюють вони й відображають у своїх творах нашу героїчну епоху, неминущі цінності соціалізму, великі революційні ідеали» [3, с. 5].

У даній статті автор не ставить перед собою мету здійснити вичерпний аналіз творчості письменника, завдання полягає в тому, щоб поставити питання про вирішення теми Георгія Дмитрова в творах Камена Калчева, показати його внесок у розвиток жанру документальної біографічної прози.

У різноманітному доробку Камена Калчева тема Георгія Дмитрова, великого сина болгарського народу, послідовного й безстрашного борця за справу пролетаріату, посідає значне місце.

Ще за життя Дмитрова, у 1947 р., болгарська Спілка Народної Молоді звернулася до комуніста Калчева з проханням написати популярну біографію Дмитрова. Так тема Дмитрова увійшла в творчість письменника. Камен Калчев писав про це: «Коли у 1947 році Спілка Народної Молоді доручила мені написати популярну художню біографію Георгія Дмитрова, я сприйняв це як почесний обов'язок. На той час матеріалів про життя й діяльність Дмитрова було зовсім мало (біографічний нарис Стели Благоевої і документи Лейпцігського процесу). Треба було збирати спогади для конкретної характеристики як самого Дмитрова, так і епохи, в яку він жив і працював. Тут мені стали в пригоді усні розповіді його близьких, матері — старої Парашкеви...» [12, с. 4].

Камен Калчев наполегливо збирає матеріали, сумлінно вивчає все, що стосується Дмитрова, особливо його боротьби проти буржуазії і фашизму. Замість невеликої популярної біографії Дмитрова народжується романізована біографія, документальний роман під назвою «Син робітничого класу» (перше видання здійснене у 1949 р., шосте — у 1972 р.). У Радянському Союзі роман вийшов російською мовою в серії «Жизнь замечательных людей» (1962).

З кожним наступним виданням розширювався фактичний матеріал, яким тонко й тактовно оперував автор. Використані документи, архівні дані, спогади, приватні листи дали змогу автору створити, за визначенням болгарського літературознав-

ця П. Зарева, твір, що звучав як «цілісна духовна характеристика великого болгарина і великого комуніста» [9, с. 126].

Своєю роботою над образом Георгія Дмитрова Камен Калчев здійснив великий внесок у болгарську літературу, в якій до нього романізований біографічний жанр, художньо-документальна проза були мало розроблені.

Героїчне життя вождя болгарських комуністів, над художнім втіленням якого Камен Калчев працював у 1947—1949 рр., зумовило його інтерес до теми борців минулого. Не випадково видається поява повісті про національного героя Василя Левського, соратника Христо Ботева, прозваного «Левським» — за левину відвагу і «апостолом» — за пропаганду ідей революційної боротьби проти турецького рабства. За доносом попа Левський був схоплений і повішений на околиці Софії. Сьогодні на місці страти борця в Софії споруджено пам'ятник.

Повість про Левського — «Василь Левський. Повість про його життя» написана у 1949 р. («Васил Левски. Повест за живота му»). Вона певною мірою була етапом у створенні героїчної «родословної героя», яким став для романіста Дмитров.

В пошуках джерел становлення характеру Дмитрова письменник визначає дві вирішальні сили, що мали вплив на формування його світогляду. Це, з одного боку, героїчне минуле болгарського народу, в традиціях якого виховувала сипа незламна болгарка Парашкева, приклади Ботева й Левського, а з другого — передова російська література, яку високо цинив Дмитров і яка мала неабияке значення й для Камена Калчева. Про сім'ю, з якої вийшов Дмитров, не раз писали його сучасники. Сам Дмитров згадував у своїх листах про великий вплив робітничих традицій сім'ї, особливо матері, для становлення його переконань [18, с. 24].

Болгарська дослідниця В. Кунева звернула увагу, що перша спроба художньої трактовки образу Г. Дмитрова належить радянському журналісту Михайлові Кольцову [20, с. 153]. Посправжньому героїчна поведінка Дмитрова на Лейпцігському процесі знайшла у радянського письменника і публіциста палке схвалення, висловлене у відкритому листі до Г. Дмитрова, надрукованому в «Литературной газете» від 28 лютого 1934 р., підписаному Вс. Вишневським, М. Погодіним та ін.

У книгах Калчева про Дмитрова важливе місце відводиться фашистському судилищу — Лейпцігському процесу. Монолітна постать комуніста Дмитрова на весь богатирський зріст піднімається зі сторінок документальної прози Калчева, немов підтверджуючи свій кровний зв'язок з безстрашними попередниками, вірними сипами болгарського народу, які боролись за свободу.

Варто нагадати, що сам Георгій Дмитров надавав великого значення передовій російській літературі у становленні свого революційного характеру. У 1935 р. Дмитров написав

передмову до видання роману М. Чернишевського «Що робити?» під назвою «До молодого читача», в якій підкреслив величезне виховне значення роману Чернишевського: «Роман «Що робити?» ще 35 років тому справив на мене особисто як на молодого робітника, що робив тоді перші кроки в революційному русі Болгарії, незвичайно глибоке враження. І повинен сказати, що ні раніше, ні пізніше не було жодного літературного твору, який би так сильно вплинув на моє революційне виховання, як роман Чернишевського. Протягом місяця я буквально жив з героями Чернишевського. Моїм улюбленцем був Рахметов. Я поставив собі за мету бути твердим, витриманим, безстрашним, самозреченим, гартувати у боротьбі з трудящими свою волю і характер, підкорювати своє особисте життя інтересам великої справи робітничого класу, словом бути таким, яким мені здався цей бездоганний герой Чернишевського. І для мене немає ніякого сумніву, що саме цей благородний вплив моєї юності дуже багато допоміг у моєму вихованні як пролетарського революціонера і знайшов свій вираз у моїй революційній боротьбі і на Лейпцігському процесі» [8, с. 17]. Ці слова можуть служити своєрідним ключем до сприйняття художніх творів Камена Калчева про Димитрова — сина робітничого класу, пролетарського інтернаціоналіста.

Важливо, на наш погляд, зазначити, що проблема документальної прози пов'язана певною мірою з питанням про героїчне в літературі. Болгарський учений В. Колевський, аналізуючи тенденцію буржуазного літературознавства до дегероїзації літератури, звертає увагу на образи історичних діячів в сучасній документальній художній прозі, що є живим запереченням цієї тенденції. «Основною рисою в характерах В. Леніна, Г. Димитрова, борців-комуністів нового типу є повсякденний героїзм у житті, в боротьбі за торжество комуністичних ідеалів» [19, с. 14]. В. Колевський цитує слова англійського письменника Джеймса Олдріджа про те, що дехто захоплюється образом «антигероя», але самого його завжди вабили героїчні характери і тому він зберігає в пам'яті два героїчні образи — Прометей і Леніна. В. Колевський нагадує, що в 30-ті роки Димитров у розмові з Г. Бакаловим закликав болгарських письменників, що боролись проти фашизму, зображувати героїчне в житті, як це свого часу робив Максим Горький в романі «Мати» [19, с. 14].

Тема Димитрова лежить і в основі драми Калчева «Повернення» («Завръщане», 1971) та великого документально-публіцистичного нариса, в якому крок за кроком автор простежує життя й діяльність Георгія Димитрова в таких розділах, як «Доки розвидниться», «Війни», «Перемога», «Будівничий соціалістичної Болгарії». Всі ці розділи об'єднані образом Димитрова і можуть бути названі дослідженням про епоху, тому що життя й діяльність керівника болгарського пролетаріату виходили за межі Болгарії, ставали інтернаціональним явищем.



Неважко помітити, що праця Камена Калчева над нарисом проектувала тематичні контури майбутніх художніх творів письменника «Вогненне літо» та «Повстання», що з часом вирости у величну дилогію про підготовку й вибух першого в світі антифашистського повстання в Болгарії у вересні 1923 р. У ній показана роль Димитрова і Василя Коларова у підготовці й керівництві повстанням, розкриті трагізм і велич самого повстання, яке тогочасний монархо-фашистський уряд жорстоко задушив й потопив у народній крові. Ці два романи у формі дилогії під назвою «Генеральна перевірка» вийшли у 1976 р. Перекладена українською мовою у Львові Марією Вакалюк-Дорошенко та Катериною Марушак, дилогія вийшла у видавництві «Каменяр» у 1977 р. Окремо роман «Вогненне літо» вийшов у Болгарії у 1973 р., а «Повстання» — у 1975 р.

У романі «Вогненне літо» на повний голос звучить тема Димитрова. Як справедливо зауважує П. Зарев, «жанр цього твору особливий: роман, в якому героями є політичні особи, для котрих основною є політика. Такого специфічного способу зображення епохи, без інтимно людського, велика література уникала» [9, с. 127]. Ці слова вже вкотре підтверджують, з якими труднощами зіткнувся письменник, приступаючи до здійснення своїх творчих задумів, свідчать про його новаторство як в організації фактичного матеріалу, так і в поетиці заголовків. Називаючи свою дилогію «Генеральною перевіркою», письменник тим самим мислить глибоко історично, показує перспективи розвитку політичних подій, їх глибинні зв'язки.

Перед митцем стояло складне завдання — художньо інтерпретувати те, що раніше було лише предметом історії та політики. І йому вдалося це зробити. У творі, де йдеться про переворот 9 червня та підготовку Вересневого антифашистського повстання 1923 р., представлена широка панорама жорстокої класової боротьби, створена ціла галерея історичних діячів як найпередовішого, так і найреакційнішого напрямів, художньо інтерпретована історична тема.

У романі показано також конкретні стосунки між комуністами та членами Землеробської Спілки, між Димитровим та Олександром Стамболійським. Калчев проявив себе як талановитий майстер композиції. Слід відзначити вдало використану манеру розповіді від першої особи (від імені Журналіста). Таке розмаїття оповідної манери оживляє історико-політичний матеріал, нагадуючи, наприклад, манеру талановитого радянського письменника О. Чаковського, в якій написані його романи «Блокада» та «Перемога». У Калчева на політичній арені у тривожній атмосфері відбувається конфронтація політичних діячів протилежних полюсів — з одного боку, Димитрова і Стамболійського і з другого — їхніх запеклих ворогів — Цанкова, царя Бориса III та ін.

Звертаючись до історичних фактів, Калчев вирішує складне завдання — оживити величезний історичний матеріал засобами

художньої прози. Письменник показує тяжке становище болгарського народу в 20-ті роки після першої світової війни. В Болгарії панує голод і безробіття, що зумовлює активізацію революційного робітничого руху. В цей час болгарська буржуазія передає владу Землеробській Народній Спілці на чолі з Стамболійським, який проводив непослідовну політику: Стамболійський не прийняв пропозиції Радянського уряду про встановлення дипломатичних відносин, дав притулок залишкам військ Врангеля. Але разом з тим він не чинив перешкод діяльності Комуністичної партії, все більше схилився до співпраці з Димитровим, що не пройшло непоміченим для фашистського уряду. За намовою царя Бориса, який прагнув залишитись на боці з «чистими» руками, Стамболійський був убитий предстванництвом фашистсько-буржуазної верхівки.

Друга частина масштабної діалогії висвітлює хід повстання. Роман розкриває зростання пролетарської свідомості, показує керівну роль комуністів, які готували й очолили повстання. Калчев-реаліст не зловживає патетичними тонами, говорячи про трагізм поразки. Він вдумливо шукає причин її. Саме тут яскраво проявляється марксистська позиція письменника, правильне розуміння історичного процесу. Повстання стало революційним гартуванням народних мас, «генеральною перевіркою» перед рішучою битвою з буржуазією і фашизмом. Справжніми лєнінцями показані Г. Димитров, В. Коларов, Г. Генев. У відкритому листі Димитрова і Коларова до болгарських комуністів та болгарського народу після поразки повстання підведено підсумки і дана оцінка Вересневих подій 1923 р. [6, с. 16—17].

У творах, присвячених Димитрову, Калчев не деталізує портретні зарисовки, однак в основних рисах портрет головного героя створює. В діалогії «Генеральна перевірка» читаємо: «Хтось промовляв, здалеку впізнав голос Димитрова — депутата від тісних соціалістів» [13, с. 19]. «Димитров повільно зійшов з трибуни. Ступав, трохи нахилившись. Мав чорне, зачесане назад волосся. Борода видавалася вперед. Йому вже минуло сорок років» [13, с. 22]. Народжений у 1882 р., Димитров під час підготовки Вересневого повстання 1923 р. був у розквіті сил. Він мав вже чималий досвід революційної боротьби. Після розгрому Вересневого повстання Димитрову довелося більше двадцяти років провести в еміграції [25, с. 114]. У 1933 р. німецький фашизм зробить ганебну спробу звинуватити комуніста Димитрова у підпаленні Берлінського рейхстагу. Лейпцігський політичний процес, на якому арештованим 9 березня 1933 р. Георгію Димитрову, Борису Попову, Василю Таневу та ін. фашисти намагались інкримінувати цей злочин, став двобоєм комуніста Димитрова з фашизмом, привернув увагу всього світу [25, с. 146—153].

Розкриваючи секрети своєї творчої лабораторії, Камен Калчев зазначав, що діалогію він будував на документальній осно-

ві. Письменник зізнався, що його завданням було організувати величезний історичний матеріал, зібраний з різних сторін барикади, оживити недалеке минуле, використовуючи закони художньої прози. «Ці закони, — пише Камен Калчев, — полягають перш за все у точній відповідності фактів і в свободі художньої інтерпретації. Я намагався бути якнайсумліннішим у характеристиці героїв, виходячи з їх власних слів і діл. Я вирішив не вказувати в тексті книг і номерів сторінок використаного мною історичного матеріалу, але всюди текст документів виділяв лапками з зазначенням джерела. Мені не хотілось обтяжувати оповідь зайвими назвами і позначеннями, оскільки це все-таки документальна художня проза, а не науковий історичний труд. Для мене більш важливим було воскресити дух і характер епохи шляхом художньої інтерпретації, ніж навести сухі історичні факти» [14, с. 219].

Цим методом письменник користувався також при написанні роману «Люба» (Софія, 1980), присвяченого першій дружині Димитрова Любі Івошевич-Димитровій. З Любою читач зустрічається вже раніше на сторінках творів про Димитрова (дилогія «Генеральна перевірка»). Роман «Люба» вийшов до 100-ї роковини з дня народження сміливої революціонерки, соратниці Димитрова, пролетарської поетеси, сербки за національністю, робітниці-швей Люби Івошевич, що до кінця свого недовгого життя була вірною помічницею Димитрова. Про неї Димитров писав словами, сповненими глибокого почуття: «Протягом чверті віку вона пройшла зі мною тернистим шляхом пролетарського революціонера, до того ж з виключною твердістю і витривалістю, з непохитною вірою у правоту справи соціалізму, впевненістю у перемогу цієї великої справи» [12, с. 53].

З великим тактом, тонко й лірично показує Камен Калчев знайомство й зародження великого кохання молодого болгарського робітника Георгія Димитрова і сербської робітниці Люби Івошевич, яких єднало не лише почуття любові, а й спільність світоглядів, політичних інтересів. Люба і Георгій показані в середовищі своїх однодумців, у сутичках з противниками, у клопотах родинного життя, що було невіддільне від боротьби. Використовуючи епістолярну спадщину, листи дружини до Димитрова з різних часів їх подружнього життя й революційної боротьби, автор створив переконливі художні картини.

Ще до появи роману уривки з нього під заголовком «Листи з чорної джамії» друкувались у болгарському літературному тижневику «Антени» 28 травня 1980 р. Листи, про які йдеться, мають свою історію. В липні 1912 р. Димитрова було арештовано в Софії за образу якогось Мутафова — фальсифікатора й поліцейського агента. В'язниця, де перебував Димитров, раніше була мечеттю, по-болгарськи (з турецького) — джамія. Народ назвав її чорною джамією. Як лише радянський історик П. Сохань, чорною її називали тому, що вона славилась своїми безчинствами, знущанням над в'язнями, своїми антисанітар-

ними умовами. Про це розповідав Димитров в листах до дружини та в трьох листах до газети «Работнически вестник», показуючи, що в'язниця стала «злочинним породженням існуючого капіталістичного ладу, яке буде знищене лише разом із знищенням влади капіталу» [15, с. 6].

Люба стійко переносила розлуку з чоловіком. Вона пише в камеру в'язниці оптимістичні листи, сповнені палкої віри в сили робітничого класу. Ця тендітна жінка знаходить у собі велику силу для боротьби з незгодами, для підтримки Георгія. В одному з листів вона пише про любов та пошану робітників до нього: «Досить появись мені у клубі, як відразу вони оточують мене з тисячею запитань: як Георгій, чи бадьорій, як він там? — і просять докладно розповісти про тебе. Ти розумієш, милий Жорж, як ця атмосфера впливає на мене! Ти розумієш, якими дорогими для мене є всі, хто тебе любить» [15, с. 6].

Листи Димитрова з в'язниці стали актом обвинувачення буржуазно-монархічного ладу. Поліція попередила Любу, що заарештує і її, якщо вона й надалі розповсюджуватиме відомості, передані Димитровим з в'язниці. Але це не злякало сміливу революціонерку.

Розповідаючи у своїх листах правду про в'язницю, Димитров розвінчував увесь механізм корупції, підкупу, лицемірства й жорстокості, що характеризували стиль правління царя Фердинанда, а згодом і його сина — царя Бориса III. З нищівною іронією Димитров писав: «Великі злочинці і розбійники, справжні злочинці і вбивці знаходяться далеко від «чорної джамії». Вони — у вищих буржуазних і аристократичних колах, вони — в міністерських канцеляріях і люксових салонах під ласкавою опікою і захистом царського двору. В «чорній джамії» можете знайти дрібних урядовців, засуджених на декілька років ув'язнення за зловживання 100-200 левами, в той час, коли великі державні злочинці, колишні й теперішні міністри й високопоставлені бюрократи, які зловживали сотнями тисяч і мільйонами левів, не лише знаходяться на волі, а й мають владу, почесні і славу. Тут лежить один нещасний, що вкрав лише 10 левів, в той час, коли Гешев, який пограбував Евлогієві мільйони, є прем'єр-міністром Болгарії» [15, с. 6].

Вміло вплітаючи в текст роману «Люба» епістолярні рядки, Калчев знаходить шляхи для характеристики владі Димитрова, його публіцистичної манери, яка відбилась у листуванні.

Творче використання спогадів, листів, художня трансформація історичного матеріалу з метою посилення ймовірності зображення особистого й громадського в житті Димитрова дали змогу письменнику творити переконливі художні твори, в центрі яких образ Георгія Димитрова — видатного діяча робітничого руху в Болгарії.

Список літератури: І. *Ленін В. І.* Повне зібрання творів. 2. *Брежнєв Л. І.* Звіт Центрального Комітету КПРС XXVI з'їздові Комуністичної партії Радянського Союзу і чергові завдання партії в галузі внутрішньої і зов-

нішньої політики. — К., 1982. 3. *Щербицький В. В.* Звіт Центрального Комітету Компартії України XXVI з'їзду Комуністичної партії України. — Вільна Україна, 1981, 11 лютого. 4. *Вервес Г. Д.* Комуністична партійність і деякі питання розвитку літератури країн соціалістичної співдружності. — У кн.: Партія і література. К., 1975. 5. Вопросы литературы. 1978, № 5. 6. *Грибовська О.* Болгарська проза на сучасному етапі. — Проблеми слов'язнознавства, 1979, вип. 19. 7. Документальное и художественное в современной художественной литературе. — М., 1975. 8. *Дымищиц А. Г.* Георгий Димитров об искусстве и литературе. — Знамя, 1952, № 1. 9. *Зарев П.* Литературни портрети. — София, 1974. 10. *Захаржевська В. О.* Мужній характер сучасника (образ комуніста в сучасній болгарській прозі). — Слов'янське літературознавство і фольклористика, 1975, вип. 10. 11. *Калчев К.* Син рабочего класса. — М., 1962 (серія «ЖЗЛ»). 12. *Калчев К.* Син робітничого класу: Романізована біографія. — К., 1964. 13. *Калчев К.* Генеральна перевірка. — Львів, 1977. 14. *Калчев К.* Восстание. — София, 1978. 15. *Калчев К.* Писма от черната джамия. — Антени, 1980, 28 мая. 16. *Камен Калчев.* Люба. — София, 1980. 17. *Кожевников Ю.* Герой в классике социалистического реализма. — В кн.: Герой художественной прозы: Социалистические страны Европы. М., 1975. 18. *Колева М.* Люба Ивошевич — сьратничка и другарка на Георги Димитров. — Славяни, 1980, № 7. 19. *Колевски В.* Ленин и някой проблеми на литературознанието. — Литературна мисъл, 1980, № 5. 20. *Кунева В.* Публицистиката на М. Кольцов за Георги Димитров (1933—1935). — Литературна мисъл, 1980, № 8. 21. Литературная газета, 1981, 21 января. 22. *Морозова Э. Ф.* Пафос современности: Ленинская тема в современной историко-революционной прозе. — Львов, 1980. 23. *Озеров В.* Коммунист наших дней в жизни и литературе. — М., 1978. 24. *Пенчев Г.* Съвременникът и концепцията за личността в литературата. — Литературна мисъл, 1980, № 10. 25. *Сохань П. С.* Пламенный революционер: Жизнь и революционная деятельность Г. Димитрова. — К., 1970. 26. *Федоренко Н. Т.* Роман в движении: Заметки о творчестве Саввы Дангулова. — Вопросы литературы, 1980, № 8. 27. *Филиппов В.* Проблемы документализма в художественной литературе. — Русская литература, 1978, № 1.

#### Краткое содержание

Героическая жизнь великого сына болгарского народа Г. Димитрова (1882—1949) привлекает внимание публицистов и писателей как болгарской, так и советской литературы. Документальная болгарская проза, в центре которой находится образ Димитрова и его соратников Васила Коларова, Любы Ивошевич, стала одной из основных в творчестве талантливого болгарского писателя Камена Калчева. Писатель-коммунист, тонкий психолог, мастер лаконичного и емкого литературного портрета, Калчев написал популярную биографию Димитрова (1947), положившую начало целому ряду документально-художественных произведений, посвященных вождю болгарских коммунистов, — романзированной биографии Димитрова «Сын рабочего класса» (1949), романам «Огненное лето» (1973) и «Восстание» (1975), составившим дилогию «Генеральная проверка» (1976), роману «Люба» (1980).

Стаття надійшла до редколегії 9 лютого 1981 р.

### **ТВОРЧИСТЬ ГЕЗИ ВЧЕЛІЧКИ В ОЦІНЦІ ПРОГРЕСИВНОЇ ЧЕХОСЛОВАЦЬКОЇ КРИТИКИ 30-х РОКІВ**

Роман з історії робітничого руху в чеській літературі сягає своїм корінням творчості таких письменників, як Іван Ольбрахт, Йозеф Гора, Марія Майєрова, Турек Сватоплук та інші, які яскраво відобразили в своїх творах боротьбу чеського робітничого класу за свої права. Серед тих літераторів, хто вніс значний вклад у розробку цієї важливої проблеми, хто стояв біля джерел соціалістичного реалізму в чеській літературі, почесне місце займає видатний художник слова Геза Вчелічка (Антонін-Едуард Вчелічка) (1901—1966).

Як публіцист та автор репортажів Геза Вчелічка писав про робітничий рух, про переслідування, яких зазнавали борці за світле майбутнє своєї країни, свого народу — за соціалізм [24, 25]. Як романіст він вніс тему робітничого класу в свої романи, вона стала основною в таких його найбільш значних і фундаментальних творах, як роман «Кав'ярня на головній вулиці» (1932) та, особливо, в романі «Поліцейська година» (1937), що увійшов до класичного фонду чеської соціалістичної літератури.

Творчість Гези Вчелічки постійно привертала до себе увагу критиків. Серед авторів статей і нарисів, присвячених цьому письменнику, імена Іржі Гайка [11], Яна Коларжа [12], Мирослава Петричка [20]. Письменницька і публіцистична діяльність Вчелічки була предметом вивчення і радянських дослідників Інни Бернштейн [1], Раїси Кузнецової [4], Володимира Моторного [7; 8; 9], Романа Лубківського [5]. В усіх працях відзначається неабиякий талант Вчелічки як поета, романіста, репортера, висока ідейна спрямованість його творів.

У даній статті об'єктом вивчення є ті рецензії, присвячені Вчелічці, що друкувались на сторінках комуністичної преси Чехословаччини в 30-ті роки. Сьогодні ці матеріали маловідомі, а між тим відгуки тогочасної марксистської критики про творчість письменника містять не лише цікаві спостереження над окремими творами Вчелічки, а й вказують на те важливе місце, яке займали книги письменника в розвитку літератури соціалістичного реалізму в країні.

Ім'я заслуженого митця ЧССР Гези Вчелічки відоме й українському читачеві. Львівська обласна газета «Вільна Україна» надрукувала у 1958 р. цікаву добірку його поезій [2], двічі (у 1961 та у 1972 рр.) в Києві у видавництві «Дніпро» виходив його роман «Поліцейська година» [3].

Геза Вчелічка належав до тих письменників, чие життя і творча біографія є нерозривним цілим. Син майстра-золотаря, якого безробіття змусило стати кельнером однієї з празьких

кав'ярень, Вчелічка і сам працював спочатку офіціантом, а пізніше — дрібним клерком на фабриці. Тому й вибір ним провідної теми для своїх творів не був чимось несподіваним.

Хоча початок письменницької діяльності Вчелічки припадає на першу половину 20-х років, літературне визнання принесли йому романи і поетичні збірки, написані в 30-ті роки.

На рубежі 20-х і 30-х років він починає активно співробітничати в комуністичній пресі. Разом з ним працюють Егон Ервін Кіш, Юліус Фучік — люди, що мали величезний вплив на формування життєвого і творчого світогляду письменника.

У 1934 р. Ю. Фучік, П. Ілемницький, В. Незвал, Г. Вчелічка були гостями I Всесоюзного з'їзду радянських письменників. Тоді митець познайомився з першою в світі країною соціалізму. Про неї, про країну своїх мрій, і написав Гега Вчелічка книгу репортажів «Два міста на землі» (1935) — книгу про Москву і Ленінград, про життя і працю радянських людей. У ній виразно виявилось класове переконання пролетарського художника слова, позиція, на якій він впевнено стоїть, з якої сприймає навколишній світ.

Оцінюючи цей твір, видатний чеський письменник і літературознавець Йозеф Рибак, який очолює спілку письменників ЧССР, у травні 1935 р. в газеті «Налó povípu» писав: «Вчелічка вміє гострим оком охопити найголовніше, найцікавіше і створити живий образ радянського життя, наповнений радісним збудженням, трудовою енергією, простим робочим героїзмом, впевненістю і сміливістю молоді. Ця книга — своєрідний ланцюг фактів, що свідчать про переможну путь, якою іде революційний пролетаріат Радянського Союзу» [22].

«Книга про працю, хліб та свободу». Під таким заголовком газета «Rudé právo» вмістила 18 серпня 1935 р. велику статтю Ф. Урбана-Юнгмана про новий твір Вчелічки. «З першої до останньої сторінки, в кожному реченні, — писав критик, — ми бачимо, як дивиться на Країну Рад уважний і зацікавлений погляд пролетарського письменника, незалежно від того, про що йдеться: чи про будівництво метро в Москві, чи про тренування льотчиків на підмосковному аеродромі, чи про виступ артистів цирку.

Автор дуже пластично змальовує радісні обличчя робітників, руки, що працюють, і не просто працюють, а творять. Вчелічка пізнає найбільший скарб, здобутий в бою радянськими братами, — свободу, працю, вільну від тенет експлуататорів, радість нового життя. Письменник, який знав і бачив голодних та знедолених у Чехословаччині й Німеччині, Алжирі та Франції, друг всіх бідняків світу, знаходить раптом багатих друзів.

Образи, намальовані Вчелічкою, настільки рельєфні, що перед очима читача немовби оживає метушня московських вулиць, передзвін трамваїв, гудіння заводських верстатів.

Бачене в Радянському Союзі справило на автора незгладне враження, воно захопило письменника, значно збагатило його творчий досвід.

Цього року Вчелічка дав нам найкращий твір чеської пролетарської літератури» [26].

«Два міста на землі» — це книга-правда про країну, що будує соціалізм, правда про країну, де завтрашній день країн капіталу став уже вчорашнім днем. «Ця правда, розказана в країні приреченого ладу, де ніхто не відчував впевненості у майбутньому, ця правда, справжня і чиста, не може не діяти тенденційно, повинна впливати, як запальний приклад: «За вами, до вас, до життя!» [10, с. 368].

У 1932 р. побачив світ перший великий твір Гези Вчелічки «Кав'ярня на головній вулиці», створений за порадою видатного діяча КПЧ Яна Крейчі, що був у той час редактором газети «Rudé Právo». Роман одразу привернув до себе увагу як критики, так і широких читацьких кіл.

«Кав'ярня на головній вулиці» — твір автобіографічний. Аджеж, як ми вже згадували, робоча біографія письменника починалась в одному з ресторанів Праги, де він спочатку три роки вчився, а потім працював кельнером. У романі зображено «закулісне» життя кав'ярень, показані тяжкі умови праці учнів, що вчилися ремеслу кельнера, це «навчання» тривало по шістнадцять—сімнадцять годин на добу. «Раби у фраках» — так назвав їх Вчелічка у своїй книзі.

Таку ж назву мала і критична стаття відомого чеського публіциста і редактора газети «Rudé Právo» Франтішка Немца, опублікована у вересневому номері цієї газети. У ній відзначалось, що це «добра і сильна книга». Взявши незвичайний для нас матеріал, Вчелічка зформував з нього цілий ряд життєвих образів, через які він наглядно продемонстрував, як живуть і працюють ті, хто обслуговує нас у кав'ярнях та ресторанах. Вчелічка хороший оповідач і може коротко та ясно виразити свою думку. Чітко і яскраво накреслені образи подружжя господарів кав'ярні, учнів, прислуги. Вдало змальовано автором моральне падіння метрдотеля Соукупа...» [18].

Продовжуючи аналіз твору в публікації, вміщеній у газеті «Rudý večerník», Ф. Немец писав, що «Кав'ярня на головній вулиці» — це величезний крок уперед у творчості Гези Вчелічки. Ця книга є на сьогоднішній день найкращою з всіх тих, що видали молоді прогресивні письменники» [17].

Інший рецензент, К. Морстадт, у великій статті, присвяченій роману «Кав'ярня на головній вулиці», зауважував, що «це є книжка жива, наступальна та немилосердна. Вона відкриває завісу над споживчим життям верхівки суспільства. А, головне, — це книга, яка знає шлях з пекла кав'ярні і вказує на нього не тільки автору та його друзям, а й читачам» [15].

На цю ж особливість роману вказував у вересні 1932 р. на сторінках газети «Rudé právo» публіцист і критик, редактор



цієї газети Йозеф Моурек, зазначивши, що поруч з людьми, які вже втратили надії на краще життя і сліпо підкорилися долі, сподіваючись лише, що все з часом зміниться само по собі на краще, є в романі ті, «хто розуміє: не сам час зрівняє всіх за соціальним становищем та переможе кривду, якої зазнають ці раби у фраках. Буде смертельний бій проти всього того, що несе відбиток сьогоднішніх порядків» [16].

Журнал «*Naše cesta*», високо оцінюючи роман, писав у листопаді 1932 р.: «Вчелічка вміє ненавидіти і любити. Його проза досконала, а сам роман є одним з кращих вірців чехословацької пролетарської літератури» [19].

Ян Крейчі, за порадою якого було написано цей твір, у газеті «*Naló povípu*» писав, що «Вчелічка виріс в письменника, що дуже уважно придивляється до навколишнього світу, якому близьке життя трудового народу і який ненавидить міщан та фабрикантів не тільки як класових ворогів. Він ненавидить цілий спосіб їхнього життя, їхні смаки, бажання та звички» [14].

Якщо в «*Кав'ярні на головній вулиці*» Вчелічка ще проявляє себе як репортер-професіонал, то про другий його роман — «*Поліцейська година*» цього сказати не можна. Ця книга є найбільшим творчим досягненням письменника. Вона написана рукою зрілого, досвідченого майстра, справжнього художника слова.

«Багато з того, що зображено в моєму романі «*Поліцейська година*», я пережив сам ще малим хлопцем за часів старої Австрії. Я намагався показати сьогоднішньому читачеві розвиток чеського пролетаря, переростання його в свідомого борця, соціаліста 90-х років XIX сторіччя; я намагався показати його як попередника робітничого класу наших днів, як давнього співбудівника нашого майбутнього. Мені хотілось розказати і про те, що прагнення уярмлених до свободи невгасиме і непереможне» [3, с. 5]. Так починається передмова Гези Вчелічки «До моїх українських читачів», написана для першого видання роману «*Поліцейська година*» на Україні.

Цікаво зазначити, що, з'явившись на книжкових полицях у 1937 р., роман до сьомого (але далеко не останнього) видання, яке було здійснене у 1961 р., сім разів перероблявся, його обсяг зріс більше ніж удвічі.

Одразу ж після виходу в світ роман прикував до себе увагу критики.

«Я був в Празі в 1876—1877 рр. Геза Вчелічка в «*Поліцейській годині*» добре змалював стару Прагу. Книга захоплює читача!» — говорив про цей твір один з найбільших чеських поетів XX століття Петр Безруч. Ці слова вміщені на суперобкладинці книги Вчелічка «*Světoběžníci a robinsoni*», яка вийшла в Празі у 1949 р.

Видатний діяч Комуністичної партії Чехословаччини, відомий критик і літературознавець, закатований гітлерівцями під час

війни в концтаборі Освенцім, Бедржіх Вацлавек, який уважно стежив за літературним процесом у Чехії 20-х—30-х років, відразу відгукнувся на нову роботу Вчелічки, відзначивши, що роман «Поліцейська година» є творчо щаслива, дуже своєрідна та багатообіцяюча поетична розповідь. Люмпен-пролетарське життя, яке Вчелічка так добре знає, поєднано тут в правильній історичній перспективі з пролетарським, і ми бачимо, як народжується справжній пролетаріат. З надзвичайною точністю показує Вчелічка глибокі суперечності, що хвилюють міщанський світ, одночасно монументалізуючи його у великий типовий образ, який нам настільки близький, ніби автор подає картину сьогодення. Разом з тим письменник вдало і правильно малює перед читачем типовий колорит тієї доби, мало того, робить його важливою складовою частиною свого твору. Мова роману — це також своєрідний документ тієї епохи. Вона насичена архаїзмами, арготизмами, дуже своєрідними, живими виразами, поширеними серед празької бідноти періоду, що описує Вчелічка.

«Поліцейська година» — самотній роман, ідейно зрілий за своїм змістом, з специфічним поетичним присмаком» [23].

На надзвичайне вміння письменника передати образ доби наголошував на сторінках «*Rudé právo*» і Йозеф Рибак, говорячи, що «Вчелічці дуже добре вдалося накреслити характер епохи, змалювати життя бідняцьких районів Праги з типовими образами їх жителів. Взагалі, що у Вчелічки заслуговує на особливу увагу, — так це вміння показати читачеві якісь особливі чи загальні риси епохи через характери персонажів та їх долі. Ці персонажі не є паперові, вони об'ємні, автор яскраво малює нам їх психологічні портрети» [21].

Ще одну цікаву особливість роману «Поліцейська година» підмітив визначний діяч КПЧ, критик і публіцист К. Конрад, на думку котрого Вчелічка, який є чудовим знавцем Праги, «показав нам деякі риси культурної історії тих років, про які ми нічого не знали. В книзі добре зображений складний шлях, яким іде людина, звичайний робітник пекарні. Цей шлях не простий і не прямий, а з усіма його зупинками, хитаннями, поворотами. І все це на фоні чудово змалюваного образу минулого. «Поліцейська година» є хороша книга, вона примушує читача подивитись на Прагу іншими очима, на ту Прагу, яку ми, мабуть, і не знаємо» [13].

Не пройшов новий роман Вчелічки і повз увагу видатної чеської письменниці Марії Майерової. Виступаючи у 1937 р. по чехословацькому радію, вона говорила: «Дія роману жорстока, але правдива, викладена метафористичним стилем, повним оригінальних виразів і образів. Діалоги в творі подані з документальною точністю, що ще більше підкреслює основну його ідею.

Цю книгу потрібно прочитати! Скільки нового вона приносить, така смілива і серйозна! Скільки в ній цікавих особли-

востей, яка вона правдива! В книзі є новий погляд на світ, вона має свій власний світогляд. «Поліцейська година» — це нове слово в чеській прозі. І так радісно стає на душі за великий талант її автора!» [6].

Таким чином, чеська марксистська критика 30-х років захоплює зустрівши появу нових творів Вчелічки, високо оцінюючи як їхню ідейну спрямованість, так і значний художній рівень.

**Список літератури:** 1. *Вчелічка Г.* Кафе на главной улице. — М., 1958. 2. *Вчелічка Г.* Поезії. — Вільна Україна, 1958, 12 грудня. 3. *Вчелічка Г.* Поліцейська година. — К., 1972. 4. *Кузнецова Р. Р.* Роман 70-х годов в Чехословакии. — М., 1980. 5. *Лубківський Р. М.* Друг нашої країни: До 60-річчя Гези Вчелічки. — Ленінська молодь, 1961, 10 травня. 6. *Маїєрова М.* Виступ по чехословацькому радіо у 1937 р. — У кн.: *Včelička G.* Policejní hodina. Praha, 1954. 7. *Моторний В. А.* Геза Вчелічка. — У кн.: Сучасні письменники Чехословакиї. К., 1963. 8. *Моторний В. А.* Геза Вчелічка. — Післямова до кн.: Геза Вчелічка. Поліцейська година. К., 1961. 9. *Моторний В. А.* Геза Вчелічка — письменник чеського робітничого класу. — У кн.: Питання слов'янської філології. Вип. I. Львів, 1960. 10. *Фучик Ю.* Избранное. — М., 1955. 11. *Hájek J.* Dílo Gézy Včeličky. Doslov ke knize Policejní hodina. — Praha, 1957. 12. *Kotař J.* Gěza Včelička — novinář. Novinářský sborník, 1961, N 2. 13. *Konrad K.* Včeličkova Policejní hodina. Haló noviny, 1936, 26 června. 14. *Krejčí J.* Haló noviny, 1933, 3 února. 15. *Morstadt K.* Kavárna na hlavní třídě. Trn, 1932, 14 října. 16. *Maupek J.* Gěza Včelička. Kavárna na hlavní třídě. Rudé právo, 1932, 9 září. 17. *Němec F.* Gěza Včelička: Kavárna na hlavní třídě Rudy večerník, 1932, 9 září. 18. *Němec F.* Otroci ve Iraku. Rudé právo, 1932, 28 září. 19. *Pekárek V.* Kavárna na hlavní třídě. Naše cesta, 1932, N 7—8. 20. *Petříček M.* Dvě živé knihy minulosti. Nový život, 1956, N 2. 21. *Rybák J.* Policejní hodina. Rudé právo, 1937, 18 července. 22. *Rybák J.* Včeličky Dvě města na světě. Haló noviny, 1935, N 3. 23. *Václavěk B.* Gěza Včelička. Policejní hodina. Blok. 1937, N 3. 24. *Včelička G.* Cerná píseň. — Praha 1958. 25. *Včelička G.* Několik prokletých. — Praha, 1934. 26. *Urban-Jungman F.* Kniha o práci, chlebu a svobodě! Rudé právo, 1935, 18 srpna.

#### Краткое содержание

В статье сделан краткий обзор творчества выдающегося чешского писателя и публициста Гезы Вчелічки в оценке ряда прогрессивных чехословацких писателей и критиков 30-х годов, освещены их мнения о трех его основных произведениях этих лет: сборнике репортажей «Два гор да на земте» и романах «Кафе на главной улице», «Поліцейський час».

Стаття надійшла до редакції 27 листопада 1981 р.

## ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ І МІЖСЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ

---

*О. Г. ОЛЕКСЮК, доц.,  
Львівський університет*

### ВАСИЛЬ БОБИНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКА ПРОЛЕТАРСЬКА ЛІТЕРАТУРА

На початку 20-х років ХХ ст., з зародженням і становленням пролетарської літератури на західноукраїнських землях, передові її представники підняли лозунг інтернаціонального єднання з радянським мистецтвом і пролетарським мистецтвом капіталістичного світу. На сторінках перших громадсько-політичних і літературних журналів, що видавалися Комуністичною партією Західної України або під її безпосереднім керівництвом, друкувалися твори представників передової пролетарської літератури Польщі, Чехословаччини, Німеччини, Болгарії, Югославії та інших країн.

Першим пролетарським журналом, який поставив перед собою завдання систематично ознайомлювати трудящих Західної України з новою пролетарською літературою як Радянського Союзу, так і капіталістичних країн, був журнал «Вікна» (1927—1932). Уже в передовій статті першого номеру, написаній засновником і редактором журналу В. Бобинським, зазначалося, що «Вікна» популяризуватимуть кращі досягнення світової пролетарської літератури, широко відкриють «вікна», якими на західноукраїнській землі подує свіже повітря нового, бадьорого пролетарського письменства. «Більше сонця, більше барви, більше світу, більше повітря... більше людей, живих великих у своїх змаганнях, великих у своїх думках, великих у своїх почуттях... Прорубуймо вікна, великі, високі, багато, тримаймо їх відкритими навстіж і вбираймо у себе все дуже, все здорове, що дає нам природа, наша праця й наше змагання до великої мети» [3, 1927, № 1, с. 1].

Протягом усіх років існування «Вікна» постійно пам'ятали про це завдання — популяризувати прогресивне мистецтво різних народів. Особливо велика увага на сторінках журналу «Вікна» приділялась популяризації польської пролетарської літератури.

У шостому номері журналу В. Бобинський вмістив статтю «Вікна зі Сходу і Заходу», в якій докладно проаналізував молоді польську поезію після 1918 р. Український письменник критикував нерозуміння цілим рядом польських поетів молод-

шого покоління завдань і цілей поезії в громадському житті, відхід ряду поетів від найпекучіших соціальних і політичних проблем. Причину подібного становища В. Бобинський вбачав у «браку почуття відповідальності перед життям у поетів», в «дуже слабкій вразливості на його суперечності, на його болячки і через те глядання своєї мети не там, де її можна знайти» [3, 1928, № 6, с. 1]. Автор переконливо доводив, що майбутнє за тими поетами, які «йдуть у перших рядах пролетаріату у боротьбі за право творення такої культури і таких умов її повстання, які відповідатимуть інтересам майбутнього безкласового суспільства» [3, 1928, №6, с. 1]. В. Бобинський відзначав, що в польській післявоєнній літературі є вже поети, які усвідомлюють необхідність зв'язку поезії з життям, трактують пролетаріат як клас майбутнього і своє перо ставлять на службу інтересам пролетаріату. Тут у першу чергу В. Бобинський мав на увазі авторів відомої збірки «Три сальви» — В. Броневського, В. Вандурського і С. Станде. Заслужують на увагу міркування В. Бобинського про створення польськими пролетарськими письменниками прозових творів малих форм, зокрема оповідань: «Годі ж припустити, щоб польський пролетаріат чув тільки потребу поезії, а не мав тяги до оповідання чи повісті, що мали, мають і матимуть все характер масового літературного продукту, чого про поезію сказати не можна. Виникнення оригінальної пролетарської прози могло б причинитися до більшої масовості літературно-мистецького органу польських пролетарських письменників «Дзвігня», на якому тепер надто тяжить характер пристосування до потреб і рівня інтелігенції» [3, 1928, № 6, с. 2].

З метою ознайомлення читачів «Вікон» з творами польських пролетарських поетів у цьому ж номері журналу під рубрикою «З польської пролетарської поезії» друкуються вірші В. Броневського («Ці кутки», «Шпіцель») та С. Станде («Руки в руки», «Інваліди») в перекладі В. Бобинського.

У середині 1930 р. редколегія журналу дійшла висновку, що популяризацію пролетарських літератур слов'янських народів потрібно підняти на вищий рівень. З цією метою була схвалена ідея видання окремих номерів «Вікон», повністю присвячених пролетарському мистецтву окремих слов'янських народів. Першим таким номером став дев'ятий номер журналу за 1930 р., присвячений польським пролетарським письменникам. Номер був відредагований під гаслом: «Західноукраїнським працюючим масам — польські пролетарські письменники». «Цим хочемо, — писалося у журналі, — започаткувати організований соціобмін літературної творчості із іншими пролетарськими літературними організаціями й журналами, вважаючи, що цей соціобмін буде першим плановим кроком до взаємного ознайомлення працюючих мас із доробком цілого пролетарського фронту. А для літературних організацій, журналів і письменників соціобмін дасть можливість нав'язати тіснішу співпрацю, яка посилить спаяність

літературних лав у боротьбі з буржуазною літературою» [3, 1930, № 9, с. 3].

Польські пролетарські письменники сердечно вітали цей важливий почин журналу. С. Станде у статті «Трохи самокритики» писав, що лозунг «Вікон» — «Лицем до мас! — Лицем до дійсності!» — слід уважати основним лозунгом всієї пролетарської літератури в Польщі. Польський пролетарський письменник зазначає, що зближення слов'янських пролетарських літератур «виринає із завдань історичної хвилини, що її зараз переживаємо» [3, 1930, № 9, с. 5]. Він закликає до інтернаціональної єдності всіх братніх пролетарських літератур, пропонує обмінюватися матеріалами з журналом «Вікна», закликає до організаційного об'єднання польських та українських пролетарських письменників. «Ми мусимо налагодити діяльну співпрацю, тривкий зв'язок, обмін статтями, літературними творами, спільне ставлення проблем та їх спільну розв'язку, — одним словом — мусимо узгодити план співпраці. Опісля треба буде подумати про організаційне об'єднання всіх пролетарських письменників, про створення Спілки пролетарських письменників у Польщі» [3, 1930, № 9, с. 8].

У журналі була вміщена також стаття, присвячена органу польських пролетарських письменників «Miesięcznik Literacki». У наступних номерах під рубрикою «За пролетарськими журналами» «Вікна» систематично вміщували нотатки про окремі номери цього пролетарського польського органу.

Журнал «Miesięcznik Literacki» виходив в 1929—1931 рр. спочатку у Варшаві, а пізніше — у Львові. Ця обставина мала велике значення для тіснішого співробітництва польських та українських письменників.

Дружба між журналами зростала в міру розгортання революційної боротьби трудящих західноукраїнських земель. Вона стала прикладом творчої солідарності з трудящими усього світу, зразком ідейної і творчої спільності двох братніх літератур. Редактор цього польського журналу О. Ват згадує: «В 1929—1930 рр. я був редактором революційного журналу «Miesięcznik Literacki». Фашистська цензура давалася нам добре взнаки, через кожні пару місяців ми друкувалися в іншому місці, треба було також змінювати офіційне місцеперебування редакції та відповідального редактора. Переписуючись з українськими письменниками, що групувалися навколо організації «Горно», я одержав від них запрошення до Львова. Вони допомогли мені також знайти друкарню, яка наспеціалізувалася на фортелях з цензурою» [2].

Ідейно-творчі зв'язки між «Вікнами» на «Miesięcznikom Literackim» базувалися на спільній програмі журналів: популяризації досягнень Країни Рад та нового пролетарського мистецтва, засудженні ворогів пролетаріату — фашизму, українського буржуазного націоналізму і клерикалізму і боротьбі з ними.

У дев'ятому номері журналу «Вікна», присвяченому польській пролетарській літературі, публікувалися кращі твори Б. Ясенського («Слово про Якуба Шеллю»), В. Броневського (уривки з поеми «Паризька Комуна» і «Елегія на смерть Людвіга Варинського»), В. Вандурського («Столярство» і «Агітатор») та ін. Тут же були надруковані фотографії цих польських поетів і додані до них короткі біографічні довідки про них.

Поему Б. Ясенського «Слово про Якуба Шеллю» цензура повністю конфіскувала, але відбиток титульного листка книги в перекладі українською мовою, що вийшла у Державному видавництві України, та згадка про це видання неначе закликали читачів прочитати цю поему в книжці. Конфісковані були також вірші С. Станде.

На смерть польського письменника С. Пшибишевського В. Бобинський вмістив у «Вікнах» некролог, в якому правильно оцінив реакційний характер творчості цього польського письменника, його силкування скерувати свою творчість проти демократичного народного мистецтва. «Поривав з минулим, — писав В. Бобинський, — в ім'я ідеї «голої душі». Аж прийшла вона, ця «гола душа» до диктаторського голосу, і його «Міцні люди» погнали батогами свого брутального хамства мільйони відірваних від праці людей на різню за свої інтереси, за інтереси «Міцних людей» [3, 1927, № 2, с. 10].

Систематична і спланована діяльність «Вікон», поряд з популяризацією кращих зразків пролетарського мистецтва народів Радянського Союзу, в першу чергу російського і українського, як і пролетарського мистецтва інших народів, підняла значення «Вікон», розширила їхній вплив за межами західно-українських земель.

Популяризація і пропаганда «Вікнами» пролетарських літератур мала винятково важливе значення для зміцнення інтернаціональної єдності світової пролетарської літератури.

Слід сказати, що у формуванні В. Бобинського — пролетарського поета, поряд з російською, почесна роль належить і польській пролетарській літературі. В. Бобинський цікавився польською літературою як критик, дослідник літератури, перекладач, популяризатор її кращих досягнень, як її друг. Особливо близькою для нього була творчість В. Броневського — одного з зачинателів нової пролетарської польської літератури.

У 1926 р. В. Бобинський стає на захист групи польських пролетарських письменників — Броневського, Вандурського, Станде, яких у тижневику «Wiadomości Literackie» було названо реакціонерами. В їх обороні В. Бобинський виступив з статтею, в якій відкидає ці необгрунтовані закиди. Письменник з пристрасстю доводить приналежність цих польських поетів до лівого крила польської літератури, і як доказ цьому наводить їх слова з передмови до збірки їх віршів «Три сальви»: «В безжалісній боротьбі пролетаріату з буржуазією стоїмо рідуче на лівому боці барикади. Гнів, віра в перемогу і ра-

дість — радість боротьби — велять нам писати. Нехай наші слова впадуть як сальви на вулиці середмістя, нехай відгукнуться луною в фабричних кварталах. Боремося за новий суспільний лад. Ця боротьба — це найвищий зміст нашої творчості» [4, 1926, 4. I].

Далі В. Бобинський підкреслив, що вся творчість перелічених польських пролетарських поетів — це приклад вірного служіння робітничим масам. Про це свідчить вся їхня творчість. «Свіжі вони (вірші) й безпосередні, як ті нові носії думки розвитку людства, котрих молоді поети вважають своїми товаришами — чорноробочі пролетарі, сильні й переконуючі як непереможна воля пролетаріату до створення нової історії людства, переповнені святим обуренням на нехтування святих прав людини до однакової для всіх справедливості, як серця людей, яких уділом є кривда й нехтування» [4, 1926, 4. I].

І для підтвердження тези про належність цих поетів до грона пролетарських письменників В. Бобинський тут же публікує свій переклад вірша В. Броневського «Шпіцель». Переклад вдалий, у ньому В. Бобинський зберігає навіть розмір і ритм оригіналу. Для прикладу наведемо першу строфу:

У В. Броневського:

Sprójezyjcie w okno: szpicel chodzi po ulicy,  
Od ósmej tu czatuje, jak zmora, jak wizja,  
Za chwilę we drzwiach stanie z oddziałem policji:  
„Ręce do hóry! Mileżeć! Stać w miejscu! Rewizja!”  
[1, с. 64].

У Бобинського:

Гляньте в вікна: Там ходить вулицею шпіцель,  
Од восьмої чатує, мов мара, мов візія.  
Ось стане на порозі з відділом поліції:  
— Руки вверх! Ані слова! Ні з місця! Ревізія!

Вибір В. Бобинським для перекладу твору В. Броневського не випадковий. Вірш «Шпіцель» представив яскраву картину поліцейського режиму у тодішній Польщі, малював безправ'я трудящих і підніс питання про неминучість боротьби за свободу. Після перекладеного вірша В. Бобинський писав: «Як бачимо, картина вирвана живцем з сірих буднів життя міського пролетаріату, відчуття глибоко наболілим серцем щирого співця робітничої долі і робітничої боротьби за людське достоїнство. І такі, як цей, всі прочі вірші збірки. Всі вони близькі й зрозумілі пролетаріатові. Годилося б присвоїти їх українській літературі» [4, 1926, 4. I].

В. Бобинський проводив велику роботу по популяризації польської пролетарської літератури: перекладав твори, писав статті, висвітлював польське громадське, наукове і літературне життя на сторінках газети «Світло» та журналу «Вікна», які очолював.

Найбільше В. Бобинський пропагував революційну поезію В. Броневського, сповнену закликів до боротьби проти існую-



чих буржуазно-поміщицьких відносин у тодішній Польщі, закликів до революційної боротьби. Переконав В. Броневського в необхідності створення пролетарського мистецтва великого ідейного змісту, активної участі поета в революційній боротьбі зближувало його з пролетарськими письменниками Західної України, зокрема з В. Бобинським.

В. Бобинський в західноукраїнській і В. Броневський в польській літературі належать до визначних представників пролетарського мистецтва 20—30-х років ХХ ст. У літературі вони виступили майже одночасно. У цих революційних письменників, які основне завдання своєї поезії вбачали в служінні революції, є багато спільного у викритті протиріч суспільного життя буржуазної Польщі, у відображенні типових сторін життя трудящих, їх визвольної боротьби, тим більше, що матеріалом для їхніх творів часто служили одні і ті ж події.

Так, у 1927 р. обидва поети відгукнулися на подію, яка схвилювала все прогресивне людство — страту в Америці двох робітників: Сакко і Ванцетті — (В. Бобинський «Баладою про дві гіпсові маски», В. Броневський віршем «Законодавці»). У 1930 р. польський поет створив гнівний памфлет, спрямований на захист жертв польської дефензиви «Поліцейські пси у Луцьку» (присвячений Ніні Матулівні). На цю ж тему український поет написав велику публіцистичну статтю «Пам'ятайте про Луцьк», в якій не тільки засуджував звірства польського уряду, а й закликав західноукраїнських трудящих до боротьби за звільнення і воз'єднання з Радянською Україною.

У творчості обох поетів постає основна, магістральна тема — тема викриття протиріч буржуазної Польщі і капіталістичного світу загалом і утвердження революційної боротьби трудящих. Їх поезію ріднить і те, що вони одночасно звернулися до змалювання головного героя епохи — представника робітничого класу — свідомого революціонера, який жертвує всім в ім'я революції (В. Бобинський — «Ходить привид», В. Броневський — «Піонерам»).

Беручи безпосередню участь у революційній боротьбі трудящих, правильно розуміючи принцип партійності літератури, В. Бобинський і В. Броневський своїми творами стверджували поетичний ідеал — поезія повинна служити народові в його боротьбі за свободу (В. Бобинський — «Слова», В. Броневський — «Поезія»).

Обидва поети, втілюючи в образах реальну картину революційної боротьби трудящих, не відмовлялись від образів романтичного плану. Ці образи органічно входять в реалістичну тканину віршів і надають їм того революційного пафосу, завдяки якому твори мають оптимістичний характер. А поєднання реалізму з романтизмом свідчило про появу в їхній ранній творчості рис соціалістичного реалізму.

Тематика творів В. Бобинського та В. Броневського в 30-х роках не обмежується викриттям протиріч буржуазно-помі-

щицької Польщі і показом революційного руху в країні. У творах революційних письменників звучить тема боротьби проти міжнародного імперіалізму, проти фашизму (В. Бобинський — «Маршал», В. Броневський — «Легка атлетика»). Цій темі В. Бобинський присвятив збірник «Повернути штики на катів», який він упорядкував і видав у 1932 р. в Полтаві. До збірника ввійшли твори пролетарських письменників різних країн. У них викривались страхіття імперіалістичної війни, загроза якої нависла в той час над світом. З польської пролетарської літератури В. Бобинський переклав для збірника твори В. Броневського «Легка атлетика» та С. Станде «Інваліди». Назву для збірника В. Бобинський узяв із вірша В. Броневського «Легка атлетика». У вірші змальовувалась атмосфера підготовки нової війни і виражалась ненависть до капіталістів, які заради наживи посилали одягнену у мундири молодь на смерть.

По трупах братів поколотих  
підете — ледве дорослі! —  
по ринки збуту, по золото,  
до колоній, в Росію, наосліп!

В. Броневський закликав трудящих, поки їх не послали на війну, повернути штики проти тих, хто цю війну готує.

Зближує поетів і те, що у своїй діяльності вони орієнтувалися на Країну Рад, успіхи якої в соціалістичному будівництві надихали В. Бобинського і В. Броневського на створення творів, в яких вони виражали віру в перемогу соціалізму (В. Бобинський — «Кайданницький аркан», В. Броневський — «Товаришу по камері»).

Близькість тематики, а головне — аналогічний суспільний фон, в якому діють герої, спричиняються до подібності ситуацій, сюжетних колізій, окремих деталей і т. п. Основне, що їх об'єднувало, — це революційна боротьба проти капіталізму, клерикалізму, фашизму, боротьба за світлі ідеали соціалізму.

У творчості обох поетів реалізм нового типу — соціалістичний реалізм — формувався в 20-ті роки ХХ ст., про що свідчать найбільш загальні ідейно-естетичні принципи, які зближували творчість В. Бобинського і В. Броневського.

Творчий розвиток кожного з цих поетів своєрідний. Але при відмінності талантів для них обох притаманні загальні риси, що характеризують пролетарську літературу 20-х років як польську, так і західноукраїнську, — партійність, реалізм, осяяний соціалістичним ідеалом, оспівування героїзму революціонерів, орієнтація на Радянський Союз.

Участь В. Бобинського в українсько-польському літературному процесі, в боротьбі за соціалістичний реалізм, його велика робота в пропаганді творчості польських пролетарських письменників зіграли винятково велику роль у справі виховання польських і західноукраїнських трудящих у дусі пролетарського інтернаціоналізму і дружби народів.

Список літератури: 1. *W. Broniewski, Wiersze zebrane.* — Warszawa, 1955. 2. Відділ рукописів Інституту літератури, ф. 75, № 387, арк. 78—79. 3. «Вікна», 1927—1930. 4. «Світло», 1926.

#### Краткое содержание

Статья посвящена вопросу интернациональных связей западно-украинской пролетарской литературы 20—30-х годов с польской пролетарской литературой. Показано значение журнала «Вікна» в популяризации произведений польских пролетарских писателей, а также подчеркивается большая роль в этом В. Бобинского — одного из основоположников западноукраинской пролетарской литературы. В статье говорится о позитивном значении дружественных связей журналов «Miesięcznik Litęgaski» и «Вікна», подчеркивается их роль в популяризации достижений Страны Советов, в борьбе против фашизма, украинского буржуазного национализма и клерикализма.

Большое место в статье уделено связям поэтического творчества В. Бобинского и В. Броневского, подчеркивается общность их идей, тем, образов.

Статья надійшла до редколегії 3 листопада 1980 р.

*Н. Х. КОПИСТЯНСЬКА, доц.,  
Львівський університет*

### ЖАНРОВА СВОЕРІДНІСТЬ КАЗОК ІРЖІ ВОЛЬКЕРА

В жанровій системі літератури соціалістичного реалізму казка є надзвичайно цікавим, хоч майже не вивченим явищем. На казках Волькера можна прослідкувати, як поєднуються давні традиції з новими рисами, зумовленими становленням соціалістичного реалізму в чеській літературі. Для І. Волькера казки, які він писав одночасно з баладами (1921—1922), були виразом прагнення поета наблизитись до простого читача, своєрідною пробою пера в прозаїчних жанрах, а також випробуванням можливостей казки.

Казки Волькера дуже різні, навіть з точки зору жанрових особливостей, тому помилковим є зведення їх до якогось одного знаменника. У рецензії Ю. Фучіка, опублікованій в журналі «Маяк» в 1924 р., твори Волькера розглядались як казки для дітей. І це жанрове окреслення (казка для дітей) закріпилось, хоч проти нього свідчило, як слушно підмітила Д. Молданова, те, що всі казки поета друкувались у журналах для дорослих і були «як і його балади, виразом нової художньої і світоглядної орієнтації Волькера» [3, с. 423].

Сучасний дослідник Ф. Солдан, виходячи з визначення «казки для дітей», критикує і фактично знецінює твори Волькера. Він вважає, що казковими в них є тільки нереальна подія і свобода в сюжетній побудові, загалом же вони, на його думку, «не відповідають уявленням про жанр казки і вигодам, які до нього ставляться» [4, с. 135], тому що в них наявні експресіоністична загостреність, сцени не для дитячого

сприйняття. Полемізуючи з Ф. Солданом, Ш. Влашин у своїй змістовній монографії про поета доводить, що багатьом казкам, у тому числі народним, властиві описи жорстоких вчинків, які викликають неприємні відчуття у читачів. Однак докази Ш. Влашина в захист Волькера непереконливі, тому що він сам виходить з визначення творів Волькера як дитячих казок.

Вже фольклорна казка відзначалась великим розмаїттям, подекуди зберігаючи зв'язок з тими обрядовими чи міфічними творами, з якими зв'язаний її генезис. Жанр літературної казки, входячи в контакти з іншими епічними жанрами, розвивається не в одному, а в трьох руслах. Твори першого з них призначені для дітей. Сюди можна віднести казку «Про сажотруса» Волькера. Казки середнього русла мають «подвійне призначення», тому що їх можна сприймати на декількох рівнях. Дітей зацікавлює обов'язкова для казки динаміка, напружена зовнішня дія і психологічно-моральна мотивація її. Суспільно-політичні та філософські узагальнення розраховані на сприйняття дорослої людини, причому мислячої, начитаної, здатної схоплювати глибокий філософський зміст в алегоріях, умовних і фантастичних образах і символах. Те, що в казці дуже часто виступають діти, зовсім не означає, що вона адресована дітям. Діти є «жанровими» персонажами казки як носії безпосереднього чистого погляду на життя, ще не затьмареного і не спотвореного умовностями, правилами і звичаями світу дорослих. Такого подвійного призначення є твори Волькера «Казка про листоношу» та «Про палітурника і поета».

Третє русло — казки для дорослих. Не для дітей були написані такі казки, як «Крихітка Цахес» Гофмана, «Диявол і Том Уокер» В. Ірвінга, «Чудесна історія Петера Шлеміля» А. Шаміссо та багато інших творів романтиків. Не дітям призначав свої казки Салтиков-Шедрін. Жанр казки приваблював багатьох письменників, бо давав змогу поєднати вірогідне з фантастичним, конкретне з узагальненням для того, щоб повніше, глибше проникнути в суть явищ, гіперболізуючи зло, викликати про нього повну уяву і протиставити злу ідеал. Казковий сюжет, мотив, зачин, образність і символіка використовуються для постановки найрізноманітніших актуальних для даного часу моральних і соціальних проблем. Зокрема, жадібність, егоїзм, влада грошей викриваються в загально-етичному, моральному і в конкретно-соціальному плані. Фольклорні мотиви переосмислюються, дія конкретизується, деталі характеризують капіталістичне суспільство. До таких казок належать «Казка про Пону-циркача» і «Про Мільйонера, який вкрав сонце» Волькера.

Усі казки Волькера — твори проблемні. У них проявляються життєві позиції поета, що став комуністом, його ставлення до мистецтва. Сам він окреслював зміст своїх казок як морально-соціальний. В казках, як і в ліриці та баладах письменника питання соціальні, етичні, моральні ставляться в тісному

взаємозв'язку. В цьому близькість творів Волькера до національних традицій, передусім до казок К. Ербена, а також близькість до народного сприйняття життя. Волькер пише свої казки в час, коли він, уже відомий лірик, свідомо «прорубується до епіки», створює балади і захоплюється драматургією. Тому в казках поєднуються епічність, драматизація сюжету і ліричність. В них проявились властиві Волькеріві простота і ясність викладу, стислість композиції, зрілість думки і багатство почуттів поета, вміння надати твору глибоко філософського, соціально-політичного смислу. Волькер шукає, експериментує, пишучи різного типу казки, сміливо поєднуючи в них різноманітні жанрові принципи та елементи.

В казці-памфлеті «Про мільйонера, який вкрав сонце» оригінально сполучаються властиві публіцистиці «відверта» проблемність, політична і суспільна спрямованість з характерним для казки художнім мисленням. Для викриття світу наживи Волькер широко використовує гротеск, карикатуру, яскраві фарби плакату, пародії на газетні повідомлення й одночасно засоби народної казки.

Казковим є зачин твору: «Жив на світі один величезний Мільйонер. Сталось так, що він зібрав у своїх руках усе земне багатство... Але бідний Мільйонер був хворим» [6, с. 343]. Автор вводить властиву казкам гіперболу для окреслення багатств мільйонера, який стає уособленням всесвітнього Капіталу і втрачає людську індивідуальність. Мільйонер пишеться з великої літери, ні прізвища, ні імені він не має. Плавний мелодійний ритм перших фраз переходить в уривчастий. Тут характерне для казки поєднується з узагальненнями, властивими експресіоністичній поетиці. Парадоксальне сполучення «бідний Мільйонер» відбиває народний погляд на те, що від хвороби і смерті не врятує жодне багатство. В традиції легенд і казок зображена безмежна егоїстичність багача: Мільйонер попередив лікаря, що після того, як той його огляне, його стратять, бо ніхто не повинен знати, що Мільйонер подібний «подекуди на розчавлену гусеницю і трохи на дуплистий зуб» [6, с. 344]. У публіцистичному плані тут відбито те, як безжалісно такого типу люди — сильні світу цього — розправляються зі свідками своїх дій або зі своїми помічниками в цих діях. У дусі казки, але з памфлетною загостреністю показано, як слабший не може мірятись силою з сильнішим, але може, як значно розумніший, обдурити його. Так лікар, вирішивши помститись Мільйонерові, радить йому зняти з неба сонце і спрямувати всі його промені, що дарують життя багатьом істотам, на себе одного.

Волькер оригінально поєднує казкове з узагальненим зображенням соціальних відносин та з публіцистичною конкретністю: «Мільйони робітників з усіх країн стукали молотами не задля того, щоб зняти сонечко, а щоб прогудувати жінку і дітей» [6, с. 345]. В цьому одному реченні відбито розуміння

трагедії капіталістичного світу, в якому виконувана робітниками праця буває об'єктивно спрямованою проти них же самих, загрожує їхньому життю. Волькер вдало вдається до сарказму в характеристиці Мільйонера. Ємність сатири у творі досягається також уведенням стилізованого документа — тексту газетного повідомлення, написаного в угоду Мільйонерові. Це блискуча саркастична пародія на буржуазну пресу. Характерна вже його назва:

**«НАРЕШТІ ТЕМРЯВА!  
ВІКОВІЧНИЙ ВОРОГ ПЕРЕМОЖЕНИЙ!  
ВЕЛИЧЕЗНИЙ ДОКАЗ ЛЮДСЬКОЇ САМОВІДДАНОСТІ!»**

У такому ж саркастичному тоні написане все повідомлення, в якому злочин Мільйонера перед людством представлено як величезну добродійність: мовляв, сонце — віковичний ворог всіх трудящих, з яких «всі народились під сонцем і всі 100% (словами сто процентів) під ним же й померли. Цьому деспотизму покладено кінець» [6, с. 346].

Пряме звернення до стилізованого газетного документа незвичне у казці, однак воно на місці в памфлеті. Волькер пародіює статті, публіковані в буржуазній пресі, в яких вчинки, спрямовані проти людей, інтерпретуються як такі, що йдуть на благо людей, а факт повертається боком, протилежним його об'єктивному смислу. Вся замітка написана «чужою» мовою і тільки в епітеті до Мільйонера — «останній» — відбито авторське ставлення до зображуваного. Позиції автора розкриті і в тому, що він ставить поруч два виділені в тексті окреслення Мільйонера: говорить, якою величезною є його *смертоносна* сила і тут же, що його *життєві* сили неймовірно швидко щезають. У цьому поєднанні відбита концепція твору — думка про те, що капіталізм ще може принести людству багато страшного, сіяти смерть, але є вже нежиттєздатним. У казці контрастно співставляються Мільйонер як символ всього капіталістичного світу і сонце як життєдайна сила. Лікар пояснює Мільйонерові: «У вас зібралась хвороба цілого світу. А сонце є здоров'ям цілого світу» [6, с. 344]. Образ сонця трактується і традиційно і одночасно по-новому. В дусі памфлету подані думки Мільйонера про те, що він стане виробляти з сонця сірники Геліос і все, що лише вдасться. Але прояв його безмежної жадібності розкрито вже більше в казковій традиції. Мільйонер збирається після сонця зняти з неба ще й і зорі — «Будуть вони моїми, як є моїми цінні папери в банку «Его» (латинське слово «я» як назва банку підкреслює зосередження капіталу в одних руках). Я, мое — це святі слова для Мільйонера. Він навіть бога збирається купити і зробити його своїм секретарем. Лексика тут нова, публіцистична, однак сам мотив нестримної похвальби і кари за це — казковий. Ключове слово волькерівської поезії — «серце» — виступає і тут в оригінальній метафорі: «за наказом Мільйонера зняли сонце в ніч, темнішу від затвердлого серця» [6, с. 345].

Волькер поєднує різні емоційні і стилістичні пласти: комізм і трагіку, гумор і сарказм, казковість і памфлетну загостреність, документальну конкретність і символічне узагальнення. Як домінанта зберігається народний погляд на життя в протиставленні до поглядів Капіталу: сила чистих помыслів, добра мусить перемогти силу зла, корисливості, якою могутньою вона б не видавалась. Добро, щирість, безпосередність втілені в образах двох бідних дітей. Тут знову оригінально поєднується побутова деталь з казковим узагальненням. Пепік носить на вокзал валізки, чому ж йому не занести сонце на небо, після того, як воно спалило Мільйонера? У казці завжди те, що злу доводиться робити з великими труднощами, добро дається легко і просто. Тут діє своя «казкова» логіка.

Зло грошей, їх влада викриваються і в «Казці про Йону-циркача», але це зовсім інша, ніж попередній твір, модифікація казки. Тут проявляється взаємозв'язок казки з новелою і баладою, через що твір можна назвати новелістичною казкою-баладою. Характерно для казки на початку дається біографія героя, але з баладним виділенням вузлових моментів і з властивою вже новелі соціальною зумовленістю формування людського характеру. Йона був знайдою. На долю нещасної горбатої дитини випало багато поневірянь, і в серці каліки, який не міг постояти за себе, росла ненависть. А потім 14-річний хлопець потрапив у велике місто, побачив цирк і щоб бути ближче до тигрів, яких він вважав втіленням сили, котрої йому самому бракувало, він погодився бути клоуном. До старих образ і страждань додалися ще нові. Йона дарував людям сміх і широко дивувався, що вони не відчують до нього вдячності за це, що в їхніх очах, холодних і жорстоких, він бачить тільки свій горб. Волькер постійно і в своїй поезії, і в прозі говорить про необхідність щедро роздавати своє духовне багатство і про уміння з вдячністю брати те, що дають тобі інші люди.

Усі зисваги, образи, кривди пробуджували у Йони відчуття срашної несправедливості, прагнення помсти. «Всім своїм життям він був бідною твариною, тільки завдяки ненависті він зберігав людську гідність» [6, с. 373]. Тут дане таке ж трактування ненависті, як і в баладах Волькера, зокрема «На рентген». Про ненависть говориться як про хворобу, викликану мікробом соціальної несправедливості. Між іншим мотив хвороби світу і необхідності його оздоровлення — центральний у баладах, зокрема в «Баладі про сон», і в казках Волькера. Поки існує класовий поділ, доти все людство хворе. Ненависть — це тягар, який лягає на плечі бідних людей внаслідок соціальних відносин як злочин суспільства перед людиною. Водночас класова ненависть — це сила, яка знищить класову нерівність і тим самим знищить саму себе.

Своєрідно використовує Волькер мотив, відомий у міфічних казках: зображення тварини передає людині певні бажані риси цієї тварини [див. 1]. Йона просить старого блазня витатую-

вати йому на грудях тигра, а потім кожен раз, коли він страждає від зневаг і образ, він знаходить заспокоєння в появі на його тілі все нових страшних голів кровожерлих тигрів. В цьому проявились характерні вже для літератури ХХ ст. матеріалізація і персоніфікація людських почуттів.

Казка переростає в баладу з появою танцюристки Естер. Як це характерно для балади, дія концентрується в трьох зі східцевою побудовою епізодах, в яких зростає емоційна напруга і зберігається причинно-наслідковий зв'язок, без докладного опису мотивації вчинків героя, що вимагає «додумування» читача. Перший епізод — зустріч Йони з Естер, в його серці зароджується таке сильне кохання, що змушує замовчати ненависть («тигри на його грудях заснули» [6, с. 373]). Другий епізод — Йона довідується, що Естер продає свою любов, і ненависть спалахує зі страшною силою («тигри заричали, готові кинутись на Естер»): «Ідіть, Естер, кохайтесь з тими, в кого є гроші. Поки це будуть здорові і стрункі чоловіки, не скажу ні слова, але якщо це будуть каліки, такі, як я, вб'ю вас і їх» [6, с. 376]. Третій епізод — Йона з висоти трапеції побачив Естер з багачем-горбуном, мука стає нестерпною, і Йона гине («сто тигрів вирвались на волю і потягнули тіло Йони вниз»). У кінці твору поєднується баладне і казкове начало. Баладне — моральна перемога Йони, слабого, нещасного, скривдженого, прояв характерної для балади «сили слабих». Смерть визволяє його від ненависті, тигри зникають з його тіла, він ліг, мов дитина, і заснув. Казкове — реальне покарання зла: живі тигри, перелякані падінням Йони з трапеції в пісок арени, повалили ґрати і вторглись в перші ряди глядачів, «щоб душити, кусати, рвати на шматки тих, заради задоволення яких вони цілий день голодували» [6, с. 377].

Історизм твору виявляється в характері трагічного: всі трагедії, навіть найбільш особисті, зумовлені соціальними причинами. Такого заряду протесту, такої всепроникаючої соціальності, детермінованості соціальними явищами великої сили почуттів людських народна казка не знала. Ріднить цей твір з баладою і висока трагіка, сусідство кохання і смерті [див. 2]; і пафос, який підносить зображуване понад життєвою буденністю при всіх реаліях середовища; і проти тавлення ненажерливості, продажності буржуазного світу героїчною характеру; і протиставлення фізичній кволості сили духу. Баладною є і гевна недосказаність, психологічна нерозкритість, що вимагає «співавторства» читача.

Асоціюється з першими рядками «Балади про сон» початок «Казки про палітурника і поета» — протиставлення двох районів одного міста, розділених рікою: багатого, безжурного, зайнятого розвагами, і бідного, трудового, заклопотаних і втомлених людей. Даний твір — це казка-притча. В ньому всі ситуації підкорені узагальненню. Автор вирішує проблему справжнього мистецтва і його призначення, висловлює думку,



що без доброти, сердечності у ставленні до людей не може бути істинного мистецтва. Користолюбство, шанобство, жорстокість убивають талант, доброта і любов сприяють його розвитку. Поезія поета багатого кварталу — засіб розваги, служниця в палацах. Цей поет особливо старається, пишучи свою нову книгу, яку збирається подарувати веселій панянці, бо надіється, що «вона його покохає, вийде за нього заміж і що він поміняє свою хорошу квартиру над зеленим садком на ще кращі замкові кімнати над рікою» [6, с. 336]. Іронічно поєднуючи в одному реченні кохання і матеріальні інтереси, автор розкриває духовну бідність, ницість поета, «основи» його творчого натхнення, а епітет «милий» («І так сів милий поет за книгу і писав, писав» [6, с. 336]) надає всій характеристиці поета і його творчості відтінок гіркої насмішки, що загалом не властиве казці, але на місці в новелі-притчі.

Для притчі характерне і протиставлення однієї частини другій. Дія переноситься в бідний квартал, в сім'ю палітурника Бертіна. Примітно, що поет не має імені, бо він не є індивідуальністю, а палітурник названий. Зворушливо і просто розказано про велику любов Бертіна і його тяжкохворої дружини. Палітурник, щоб зробити приємне жінці, читає їй всю ніч веселу книгу поета, а жінка, щоб не засмутити свого чоловіка, стримує біль і тихо вмирає. «Очі хворої западали все глибше, мов два плоскі камінчики, кинуті в море» [6, с. 338].

Казковим мотивом є те, що речі, предмети переймають від людей їх болі та страждання, насичуються ними. Книга, яка знаходилась між чоловіком і жінкою, увібрала в себе біль і муки їх обидвох. І знову тут маємо метафоричну матеріалізацію людського почуття. «Поезія стала сумною і тяжкою, як вулиця на другому березі» [6, с. 340]. Коли поет почав її читати на веселому святі, всі заплакали. «Але ці люди не витримали свого плачу. Дзеркала, порозвішані в залах, показали їм, що вони огидні» [6, с. 340]. Розгніваний поет наказав заарештувати палітурника, а «тому, що він був знайомий з суддею (іронічне зауваження автора дається без акцентування, як відбиття звичного в даному середовищі, і це ще посилює гірку іронію. — Н. К.), засудили судді палітурника на довічне ув'язнення» [6, с. 341]. Вірний своїй концепції, що велич людини проявляється не в стражданні, а в перемаганні особистих страждань, Волькер показав, що Бертін переміг самотність, ставши поетом.

Усі казки Волькера насичені внутрішньою полемікою з тим, що стало загальноприйнятим в буржуазному суспільстві. У даному випадку ця полемічність полягає в тому, що предметом поезії стають звичайні речі: «стінка, стіл, ліжко, джбан» — все, що оточувало Бертіна. Сам Волькер так писав про речі, переконаний у тому, що всі вони відіграють якусь роль в об'єднанні, або роз'єднанні людей. Характерне для світоглядних позицій Волькера і те, що листочки біблії стають чистими,

щоб Бертін мав на чому писати: «слово боже поступилось перед словом людським» [6, с. 342]. Волькер стверджує величезну силу справжнього таланту, слова, потрібного людям. Простенькі віршички палітурника, що давали сили людям, розлетілись, мов метелики, по світові, несучи радість, хоч самі не були веселими.

І закінчення твору характерне для притчі — це своєрідний висновок у формі протиставлення. Палітурник не помер, він зник з в'язниці, бо справжній митець залишається жити в своїх творах, а поет, який вже більше нічого не зміг написати, мав урочисті похорони:

Всі вірили, що він помер.

А тому він і справді помер [6, с. 342].

У казках Волькера, як в його віршах, відбивається відкритість серця, в них багато ліризму, задушевності. Його образність незвична, хоч створена звичайними словами. При всій її ясності, конкретності, навіть «адресності» вона завжди насичена філософським підтекстом. Цей підтекст посилюється в казках-притчах і казках-баладах. А один з найкращих творів Волькера — «Казку про листоношу» — можна назвати баладною казкою-притчею, тому що в ньому поєднуються елементи і можливості цих трьох жанрів.

В основі поетики твору, як і багатьох віршів Волькера, лежить розгорнута метафора. Листи як засіб спілкування між людьми (згадаймо, що у Волькера є вірш «Поштова скринька») переймають від листоноші його настрій і почуття. Характерна лаконічність зачину, в якому відразу дається характеристика персонажа і місця дії. В малому містечку веселий, хороший листоноша умів розвеселити кожний лист і гордився тим, що нікому ще не приніс сумної звістки. Тут і початок причинно-наслідкового зв'язку: добрий листоноша не може віддати старенькому батькові листа від його сина, бо в цьому незвичному, заадресованому чужою рукою, з печатками листі привиджується листоноші слово «смерть». І розвиток початкової метафори: тепер лист вбирає в себе тривогу, тяжкі роздуми, сумніви і хвилювання листоноші, стає все важчим і важчим, таким, що його вже не можна підняти. Так Волькер розкриває силу людських переживань через характерну для його казок матеріалізацію абстрактного.

У творі властиве Волькеріві контрастне співставлення доброті, уважного, чуйного ставлення до людини, втіленням якого є листоноша, і користолюбства в образі сина старого, який озлобився проти всіх, здобув гроші в Америці ціною вбивств, злочинів і власного каліцтва. Він не здатний повірити листоноші, що той не знав про гроші у листі. Протиставляється злидар, який обдаровує людей зі свого великого душевного багатства, і багач, в якого немає духовності, теплоти, і тому він може приносити тільки нещастя і горе. Виникає конфлікт між істинно людським і нелюдським ставленням до своєї праці,

до природи, до людей. Як це часто виступає в баладі, добро, краса виявляються беззахисними перед силою жорстокості і жадібності. Найвні тут і памфлетна загостреність та іронія. Страту листоноші назначили на день великого ярмарку, багачі закупили для себе місця під самою шибеницею. «Ціла площа була повна руху, галасу, вигуків, пискотні і життя. І чекала на смерть» [6, с. 364]. Знаменне для відбиття протиріч дійсності і діалектичного мислення поетики Волькера це контрастне поєднання: життя — смерть і ця коротка «урізана» завершуюча фраза.

За принципом баладної композиції побудована кульмінаційна частина твору (повтор питання з наростаючим трагізмом): листоноша перед стратою тричі звертається до зібраних людей, благаючи, щоб обізався хтось, хто вірить у його невинність. Тут сконцентровано висловлена життєва позиція Волькера: відчуженість, втрата довір'я, самотність страшніша від смерті. І не випадково в болісному вигуку листоноші «Людино, чому ти мене залишила!» замінено звичне «Боже...» на «Людино...». Як і в казці «Про палітурника і поета», божественне поступається перед людським. І «як срібний дзвін, що замайорів над натовпом, мов білий прапор на чорній в'язниці» [6, с. 364], пролунав голос «вірю тобі». Листоноша повернувся за ним, як сонячник за сонцем (для Волькера характерні ці прості і поетичні порівняння). Слова сказала дівчинка-сирітка з прекрасними блакитними очима. «Люди поволі, поволі повертають голови. Бачать великі променисті очі, що розростаються в два блакитні озера; всім здається, що ці дівчачі очі є більшими, ніж площа з усіма вежами, всім здається, що вони до них впали і в них втонули» [6, с. 365]. Чиста помислами дитина знає те, чого не можуть збагнути користюлюбці своїм куцим розумом. Краса, вважає Волькер, мусить бути активною силою в людському суспільстві, інакше вона перестає бути людським по своїй сутності. І краса перемагає. Очі бідної дівчинки такі прекрасні, що зло, принаймні на якусь мить, поступилося перед ними. Балада переросла в притчу про трагедію відчуження і силу краси, милосердя, добра і отримала характерне для казки-притчі закінчення.

У казках Волькера інше, ніж у романтиків, співставлення поетичної одухотвореності і прози життя. Він поетично змальовує працю, наділяє особливим духовним багатством звичайних трудівників і протиставляє їм позбавлену духовності тупу і жорстоку силу грошей і тих, хто їм служить. Дія казок Волькера, як і його балад, не розгортається в особливих обставинах, навпаки, вона заземлена, конкретизована. В них не виступають міфічні злі сили, все зведено до реальних соціальних конфліктів. Казкове і фантастичне тільки узагальнює і уявочне авторську концепцію: світ, де панує капітал, це хворий світ, його необхідно оздоровити, і це можуть зробити люди праці і митці-носії краси спільними зусиллями. Тому героями казок Вольке-

ра стали сажотрус, що прочищає шлях сонцю і повітрю в людські оселі («Про сажотруса»), листоноша, що спричиняється до радості спілкування між людьми, та палітурник-поет.

У західноєвропейській буржуазній критиці розповсюджена думка, що новаторами у використанні різних умовних форм виступили модерністи. Однак на прикладі казок Волькера бачимо фольклорні джерела умовності і новаторські пошуки в цьому плані письменників соціалістичного реалізму. Вони не ставлять знак рівності між відбиттям правди життя і життєподібним зображенням. Осягнення правди може йти через міф, легенду, поєднання вірогідно конкретного з невірогідним — і це одна з загальних тенденцій реалізму ХХ ст.

**Список літератури:** 1. *Пропл В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — Изд-во Ленингр. ун-та, 1946; 2. *Тумилевич О. Ф.* Народная баллада и сказка. — Изд-во Саратов. ун-та, 1972; 3. *Moldanová D.* Pohádky Jiřího Wolkega. — Česká literatura, 1974, № 5. 4. *Soldán F.* Jiří Wolker. — Praha, 1972; 5. *Vlasin S.* Jiří Wolker. — Praha, 1974; 6. *Wolker J.* Dilo Jiřího Wolkega. — Praha; Bratislava, 1958.

#### **Краткое содержание**

В сказках И. Волькера 1921—1922 годов сочетается обращение к традиции чешской фольклорной и литературной сказки и новаторство, обусловленное особенностями таланта Волькера и общими тенденциями в становлении литературы социалистического реализма. Только одна сказка — «О трубочисте» — может быть причислена к сказкам для детей. Остальные принадлежат к сказкам для взрослых (сказка-памфлет «О Миллионере, который украл солнце», новеллистическая сказка-баллада «Сказка о Йоне-циркаче») и к сказкам «двойного назначения» (сказка-притча «О переплетчице и поэте», балладная сказка-притча «Сказка о почтальоне»), которые можно воспринимать на разных интеллектуальных уровнях. Соединение в сказках эпичности с драматизацией повествования и лиризмом, разное сочетание в них принципов и элементов сказки, публицистики, баллады, притчи дает возможность писателю выразить свою концепцию буржуазного мира, мира социальных контрастов и несправедливости, как больного организма, оздоровить который может единство труда, искусства, одухотворяющего людей и дающего им силы, сердечной доброты. Все сказки Волькера проблемны и глубоко социальны. Нравственные проблемы, с ясным разделением добра и зла, ставятся в тесной взаимосвязи с социальными проблемами. Это сказывается в своеобразии художественной образности сказок и в разнообразии их модификаций.

Стаття надійшла до редакції 2 березня 1981 р.

*Л. Ф. МЕЛЬНИЧУК, асп.,  
Львівський університет*

### **ОБРАЗ «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ» В ХУДОЖНЬОМУ ОПОВІДАННІ ТА ПУБЛІЦИСТИЦІ К. ПОЛАЧЕКА**

Творчий шлях письменник Карел Полачек розпочав у 1920 р. гумористичними оповіданнями під псевдонімом Кочкодан. Три роки опісля він, уже професійний журналіст і письменник, на пропозицію К. Чапека починає співпрацювати

в гумористичному журналі «Nebojsa» і газеті «Národní listy». Підтримуючи зв'язки з іншими виданнями («Трубина», «Přítomnost»), Полачек до 1939 р. є водночас одним із редакторів цієї газети. З початку фашистської окупації Чехословаччини письменника починають переслідувати за його єврейське походження. Чотири роки Полачек живе у постійній боязні концтабору. 30 квітня 1943 р. у своєму щоденнику він пише: «Нудно і вогко. Все нудне і вогке. Холоне душа» [4, с. 87]. У вересні 1944 р. Полачек загинув у газовій камері Освенціму.

К. Полачек належить до когорти найвідоміших чеських сатириків 20—30-х років. Він автор багатьох оповідань, фейлетонів, репортажів, романів, драм і кіносценаріїв.

Чільне місце в творчості К. Полачека займає маленька людина. Пізнанням внутрішнього світу обивателя, його психології Полачек збагачує чеську літературу. Відтворюючи образ думок обивателя, змальовуючи його звички, проведення ним вільного часу, письменник проникає в природу його інтересів, естетичних поглядів, ідеології, життєвої позиції. При цьому він не ідеалізує і не поетизує «маленьку чеську людину». «На відміну від Чапека, Полачеку ніколи не була близькою маленька людина, що порпається в своєму садку і часто не бачить далше від свого паркану» [3, с. 18]. Спостерігаючи обивателя у звичному для нього оточенні чотирьох стін рідної домівки чи сусідньої пивнички, Полачек застерігає від небезпеки обивателівської обмеженості, байдужості, егоцентризму. У всьому їхньому житті панують розрахунок і обмеженість, що прикриваються зовнішньою доброзичливістю і порядністю, благодущністю; обивателями керують дрібновласницькі інтереси, непереборний егоїзм: мені і лише мені, а інші хай влаштовуються, хто як може. Це вже ціла ідеологія, ґрунт, на якому можуть прорости найстрашніші злочини і приватного характеру, і масштабу історичного.

Типове почуття власності обивателя, постійне прагнення до нагромадження, наприклад, роблять вбивцею Маршіка — героя роману «Судове слідство» (1932). І не сумління мучить його перед смертю, а усвідомлення того, що все нажите ним потрапить у руки чужих людей. Лише химерна надія на кінець світу полегшує його страждання: якщо не мені, то й нікому. Знецінені всі цінності, крім матеріальної, а це призводить до моральної загибелі людини.

Герой іншого роману Полачека Міхелуп («Міхелуп і мотоцикл», 1935) має в житті одну-однісіньку мету: жити з найменшими видатками, але краще від інших. У колі його зацікавлення лише те, що пов'язане із зиском. Усе інше — духовні поривання, громадські проблеми — йому непотрібне. Обмеженість інтелекту і духу породжує самозадоволення, а звідси — і неможливість правильно оцінити все, що відбувається довкола, побачити майбутню катастрофу і хоча б спробувати її зупинити. «Повертаю ручку і чую промову пана Гітлера. Хвилину слу-

хаю, а потім мені надокучує. Пане Гітлер! Бухгалтер Міхелуп позбавляє вас слова! Пан Гітлер замовкає ніби ураз втяло» [2, с. 307]. Міхелуп самозакохано вважає, що він сильніший від Гітлера, і хоче «поквитатися» з ним.

Полачек увійшов у літературу в час, коли проводились за-пеклі дискусії про призначення мистецтва, створювались про-грамні документи, народжувались і відживали нові на-прями, велись пошуки нових яскравих засобів художнього ви-раження.

Ставлення Полачека до цих пошуків було однозначним: «Вже час, щоб література повернулася до реалістичного способу ви-раження... Лакеї Тургенева і Гончарова, всі їхні Захари та Єгорушки лакейною мовою висловлювали багато думок, які не втрачуть значення для багатьох народів на довгі часи. Спочат-ку потрібні думки, а форма знайдеться» [5, с. 78].

Із визнання реалістичного методу випливає і друга його вимога до літератури — звернення до буденного життя. «Най-більша сенсація — це буденне життя. Зробити його актуаль-ним, а звідси і сенсаційним вважаю основним для письменни-ка» [3, с. 22]. У цьому Полачек продовжував традиції Я. Не-руді, творчість якого стала новим етапом у розвитку критич-ного реалізму [1]. Як і Неруда, Полачек розглядає складні суспільні і соціальні проблеми на рівні побутового; середній читач добре знає і розуміє його. Такого читача легше приму-сити задуматися над важливими проблемами через відоме і буденне. Полачек, на відміну від Неруди, обмежується лише констатацією, викриттям вад сучасного суспільства. Він вва-жає обивательську сутність вадою загальнолюдською і постій-ною, тому не бачить перспективи, не вірить в існування засобів для викорінення цієї вади. Звідси — песимізм письменника, визначений його життєвою позицією (Полачек покійно чкав чотири роки, поки його відвезуть в Освенцім).

Як же реалізує Полачек свої вимоги? Звернемось насам-перед до його публіцистичних творів — збірника нарисів і фейлетонів «35 колонок» (1925). Зміст цього збірника станов-лять спостереження за життям празької околиці. Буденність у Полачека надмірно підкреслена. Соціальний нарис «Глава про злидарів» починається прозаїчним описом звичайнісінької ву-лиці, на якій відбуваються всі «події». «Я виходжу на вулицю і вже знаю: я вдома. Наша розбита запорошена вулиця, обшар-паний облуплений і нудний будинок належали до того, що ми називаємо «наше» [5, с. 16]. Нарис «Трактир у будинку» при-свячений докладному описові одного дня з життя сусіднього трактиру з його звичаями і постійними відвідувачами. Тут спостерігаємо характерну для публіцистичних жанрів наявність реального факту — такий-то трактир і така-то вулиця справді існують в житті, а не тільки в уяві автора. Та одночасно тут і факт — художньо осмислений у манері, характерній для Полачека-художника. Від осмислення факту на рівні побуту

Полачек переходить до його осмислення на рівні проблеми. Закінчується нарис словами: «У нас в Празі майже на кожній вулиці є такий трактир. Прага — столиця республіки» [5, с. 22]. Відвідувачі трактиру не задумуються над високими матеріями, для них подією є і навіть дріб'язкова сварка, до півночі всі вони стають балакунами, інколи лунають пісні, все дуже просто, нема ніяких проблем. Можливо, це не було б так моторошно, якби ціла країна не жила в цьому самому «ритмі» і так само бездумно.

Акцентування на буденності у Полачека поєднується з підкресленим спорідненням, порівнянням понять різнопланових і взагалі несумісних — прозаїчно-буденних і високих, філософських. Такий засіб характерний для багатьох чеських письменників. Часто його використовував у своїх публіцистичних творах Я. Неруда. Блискуче вживав Я. Гашек, особливо в політичній сатирі. Отже, даний засіб створення сатиричного ефекту, що впливає з бажання говорити про високе на рівні побутового, характерний для чеської сатири. Особливість його у Полачека полягає в тому, що письменник доводить його до гротеску. Фейлетон «Філософія рештків» побудований на порівнянні «долі» картопляних галушок-недоїдків, що лишилися від обіду, і долі деяких народів, які чудом врятувались у круговерті історії. «Загалом, той, хто трішки вчився у школі, знає, що віддавна одні нації памагаються знищити інші; коли одній з них це вдається зробити — скільки радості, і говорять тоді, що народ-переможець — народ винятковий і має славу історію. Минають століття і починається біганина в пошуках загубленої нації. Народ-переможець турбується про залишки винищеної ним нації, і в його історії це називається культурною спадщиною» [5, с. 49].

Ця тема завжди була актуальною для чехів і словаків, а в умовах посилення фашизму в Європі актуальність її ще більше зростає.

Дріб'язковий і вузький світ міщанина. Тому окремі, навіть незначні факти, деталі, подробиці набирають великого значення для характеристики цього світу. Полачек — чудовий майстер використання окремого факту чи деталі. Це один із його основних засобів створення художнього узагальнення. Свідчення цього, наприклад, знаходимо у фейлетоні «Каракуль». Хутро зі штучного каракуля означало, що його володарка не стерпить, щоб її дітям чогось бракувало. Вона дбайлива жінка: забороняє чоловікові курити в кімнатах і топтати килим. Хутро зі штучного каракуля проголошувало, що масло на ринку не можна купувати одразу, треба спочатку обійти всіх господинь, у всіх масло спробувати і купувати лише після того, як досить-таки наторгувався... Власникові хутра зі штучного каракуля належить поводити себе пристойно, не заводити ніяких знайомих і лише в суботу дозволялось зайти в карти з поважаними сусідами. Щонеділі чоловік повинен виводити хутро зі

штучного каракуля з дітьми на прогулянку [5, с. 111]. Перелічуючи окремі, дрібні, але характерні факти життєвого укладу родини буржуа середнього добробуту, акцентуючи увагу на характері володарки хутра зі штучного каракуля, її ставленні до членів родини і навколишнього світу (а він обмежений ринком і «поважаними» сусідами), письменник творить образ щасливого з точки зору обивателя існування, а через нього — образ ширший, образ цілого суспільства. «Сьогодні ми знов чуємо, що каракуль стає модним... А тому що мода є виразником мислення і суспільної думки, можна привітати повернення каракулевого хутра. Наближаються часи вишиваних домашніх пантофлів, рівноваги в бюджеті і консервативного мислення» [5, с. 112]. Спочатку хутро «означало», потім воно «проголошувало», «дозволяло» і, нарешті, стало символом «рівноваги в бюджеті і консервативного мислення», символом епохи. Тієї епохи, коли речове і матеріальне цінується вище від духовного; тому не люди панують над речами, а навпаки, речі диктують людині її поведінку. Полачек не випадково вибрав «хутро зі штучного каракуля». Ця річ найбільш повно характеризувала буржуазну благополучність у Чехословаччині середини 20-х років, коли забулись революційні виступи і запаував короткий період стабілізації капіталізму.

Полачек часто використовує засіб характеристики епохи та людей через речі. В іншому його фейлетоні — «Парасоля від сонця» — предмет дамського туалету стає символом «розквіту монархічної думки», а його зашепад і поява засмаглих облич, викладених комірців, рюкзаків означає втрату монархією своєї сили і пишноти. Чому? «...Хоча б тому, що дами з сонячними парасольками, шлейфами і мантильками не вийшли б на барикади» [5, с. 98]. Використовуючи іронію, підтекст, псевдологічне мотивування причиново-наслідкового зв'язку історичних подій, письменник дає влучну гостросатиричну характеристику міщанського середовища.

Майстерне нанизування окремих фактів, чергування фактів побутових і історичних дає змогу Полачекові на диво точно і стисло висловитись з приводу найскладніших і найгостріших проблем сучасності. У політичному памфлеті «Мистецтво бути дружиною і сином», в якому автор розповідає про обов'язок дружин високопоставлених осіб посміхатися і заповнювати собою ілюстровані журнали, Полачек ніби гортає ці журнали і читає підписи під фотографіями, своєрідно їх згруповує. «Про сутичку фашистів з комуністами в Італії. — Дружина прем'єр-міністра Муссоліні»; «Варварство німців. — Дружина Р. Пуанкаре оглядає розгромлену університетську бібліотеку в Лованні»; «Конфлікт в Рурській області. — Дружина генерала Долота цікавиться озброєнням алжирського стрільця» [5, с. 99]. Кількома рядками Полачек викриває не лише запроданство буржуазної преси, а й політику провідних імперіалістичних країн, попереджує світ про навислу катастрофу.



Як більшість чеських письменників, в тому числі його сучасників, Полачек одночасно був активним журналістом і письменником. У 20-ті роки він віддавав перевагу малим жанрам, писав оповідання, нариси, репортажі, фейлетони (перший роман «Будинок на околиці» він написав у 1928 р., і відтоді цей жанр став провідним в його творчості 30-х років). Полачек багато писав і друкувався. Збірка оповідань, які розглядаються у цій статті, з'явилася через рік після появи в друку його фейлетонів і нарисів «35 колонок». Вона називається «Оповідання ізраїльського віросповідання» і складається з дванадцяти оповідань, які знайомлять нас зі світом середнього єврейського буржуа, основним заняттям якого була торгівля. Ми не зустрічаємо тут якусь знамениту особистість, не стаємо свідками події, що надовго залишається в пам'яті. В цьому оповіданні все просто, буденно, як і в повсякденному житті. Але скільки суперечливих проблем криється за зовнішнім спокоєм і простотою. І найстрашніше, що переважна більшість мешканців не усвідомлює, або не хоче усвідомити небезпеки такого стану.

На перший погляд, до героїні оповідання «Тітка Валерія» автор ставиться поблажливо, не приховуючи іронії, але вибачаючи їй глупоту і обмеженість, оскільки це покривається її щирістю і доброзичливістю у ставленні до світу і людей. Не може він дарувати лише її самозадоволення. Тут авторська іронія стає злою, дошкульною. Немовби устами тітки Валерії починає автор вихвалити її покійного чоловіка. «Це була видатна людина з усіх точок зору. Сама недуга, від якої він помер, була рідкісною... Гарно він помер і гарним було його життя, сповнене чудових вчинків. Тітка Валерія показує низку фотографій, з яких ми дізнаємося, що покійний чоловік її мав імператорські вуса і зачіску коронованого принца Рудольфа, а коли фотографувався, то тріщив в об'єктив очі» [6, с. 7]. Викриття «знаменитої особистості» завершується епіграфом, коли тітка веде автора в туалет: на його дверях можна прочитати віршики, залишені чоловіком. У дядька викликала натхнення така хвилинка у людському житті, як відвідування туалету. Доброзичлива іронія переростає в сарказм. Відсутність навіть натяку на самокритичність, самозадоволення, доведено до абсурду, несосвітена дурість — хіба вже й такі вони невинні? — запитує Полачек.

В оповіданні «Розмова про питання релігії» дві дійові особи: пан Блум і пан Блау. Перший вирішив відмовитись від своєї релігії у зв'язку з ростом релігійного податку; другий зумів змінити його думку щодо цього, хоча використовував далеко не духовні докази. Він вихваляв єврейську кухню, окремі страви, пов'язані з єврейськими святами: «Вони так не вміють варити — де ж їм до єврейської кухні! А ви хочете від цього всього відмовитись, пане Блум?!» [6, с. 15]. Полачек знає, що більшість його героїв не вірить у бога, лише задля власного

спокою сповнює цю традицію і з меркантильних міркувань дуже легко може відмовитись від віри своїх предків. Це показано вже в іншому оповіданні — «Наслідки відречення від віри». Пан Блум починає відвідувати «чехословацьку християнську церкву», тому що не заплатив за місце в божниці і під час служби равин вигнав його звідти. Під впливом буржуазної цивілізації патріархальна єврейська община розпадається, і цей процес закономірний. Полачек не нарікає і не тужить за минулим, як В. Ракоус — чеський єврейський письменник (1862—1935), якого називають «хрещеним батьком» Полечка. Не в цьому Полачек вбачає національну трагедію євреїв; він передчуває страшніші випробування для свого народу, пов'язані з наступом фашизму.

Розпад патріархальних відносин супроводжується посиленням соціальної несправедливості, обездоленням основної маси народу — матеріальним і духовним. У цьому Полачек вбачає соціальну проблему.

Темі підприємництва в діловому світі присвячені оповідання «Вийшла заміж», «Як я одружувався» і «Розповідь про те, як Г. Люфтшульц хотів одружитися з панянкою Оренштейн, але не одружився». Цікаво, що назви всіх трьох оповідань передбачають тему одруження. Полачек показує, що в сучасному буржуазному світі навіть одруження стало предметом розрахунку. Економічний закон капіталізму — «гроші — товар — гроші» проник в усі сфери життя сучасної людини, навіть найінтимніші. Буржуазна мораль і моральність повністю відображають суть відносин між людьми в капіталістичному суспільстві.

Артур Топпер, герой оповідання «Вийшла заміж», шукаючи нареченого для своєї сестри, вдало продає пару панчіх. Купує нареченого за «дивовижне патентне ліжко», яке було частиною посагу його сестри. Адольф Бонді («Як я одружувався»), опинившись без засобів існування, знаходить оригінальний спосіб одружитись на багатій нареченій. Він тишком-нишком позичає гроші у великих купцорах, розмінює їх на очах цілого міста і потайки повертає свій борг. Після кількаразового повторення такої операції дістає благословення батьків нареченої. Гуго Люфтшульц їде в інше місто, щоб познайомитись з передбачуваною нареченою. Легко домовляється з батьком нареченої, але не про весілля, а про вигідну для обидвох сторін комерцію. Оповідання зовні звичайні, але в них закладено глибокий ідейний зміст.

З точки зору форми оповідання збірки дуже різноманітні. «Тітка Валерія» — це радше фейлетон, дослідження особистості героїні. «Вийшла заміж», «Розповідь про те, як пан Г. Люфтшульц...» — сатиричні новели. Оповідання «Неприємності з кравчиною», «Як я одружувався» побудовані як монолог головного героя, авторського тексту в них нема. «Бесіда про питання релігії» — драматична сценка, яка складається з діалогу двох

героїв і також не має авторського тексту. В оповіданні «Родина суперечка про граматику» оповідь розпочинається від імені героя, потім вона губиться, її продовжує автор (ця частина носить нарисовий характер) і закінчує оповідання вже сама «родина суперечка» — мікронівела.

Незважаючи на таку різноманітність форм, оповіданням Полачека властива та манера Полачека-художника, яку знаємо з його публіцистики.

В основі оповідання «Тітка Валерія» лежать спостереження і роздуми автора. Читач бачить героїню очима автора, судить про неї не з її вчинків, а з опису кафе, яке вона відвідує, її звичок, побуту і речей, що її оточують. Тітка Валерія фактично нічого не робить, вона лише вимовляє декілька фраз, показує авторові фотографії і веде його до дверей туалету. Такий спосіб створення образу взагалі характерний більше для публіцистичних жанрів, а не для художньої прози. Певно тому предмети з оточення тітки Валерії асоціюються у Полачека з деякими рисами її характеру, як у фейлетоні вони асоціюються з певною епохою. «...Ім'я Валерія, вже само по собі величне і галасливе, складає враження кістяного віяла, яке відкивається з голосним тріском... У своєму звучанні, правда, сьогодні воно багато що втратило і тхне нафталіном. А що в тітки тхне нафталіном, це кожен може підтвердити. Звичайно, це явище певною мірою втішне. Якщо нема нафталіну, тхне пліснявою і сирістю, а тоді розквітає непривітність, негостинність і злорадність» [6, с. 5—6]. Абстрагованим поняттям відповідають фізично сприйнятні образи.

В оповіданні «Бесіда про питання релігії» дія мінімальна, дуже обмежена в часі, тому деталь, як один із засобів створення образу теж висувається на перший план, але не в авторських спостереженнях (авторського тексту нема), а в висловлюваннях самих героїв про себе та про інших. Майстерність Полачека полягає в тому, що в такому короткому оповіданні з використанням мінімальної кількості засобів він створює типову ситуацію, переконливий образ, виражає ставлення до того, що відбувається.

В оповіданнях, побудованих за принципом новели, героїв характеризують власні вчинки, власні думки, судження і авторський текст. Так, скажімо, Гуго Люфтшульц уже з самого початку оповідання в бесіді з приятелем кидає такі слова: «Неодружена людина, а що мені з того? Що я можу за це ефективно купити?» [6, с. 56]. Автор підкреслює деякі деталі його поведінки. Наприклад, коли Гуго з'являється в будинку нареченої, він «красивим жестом руки виставив манжети, щоб було видно платинові запонки» [6, с. 66]. Потім задля самореклами він починає багато про себе говорити, але, втративши почуття міри, забрихується і видає себе. Завершує цю характеристику вчинок: замість того, щоб зробити пропозицію дівчині, він робить пропозицію її батькові про продаж партії товару. Так

поступово, різними шляхами читач пізнає героя, завзятого ділка і пробивну людину. В цих прозових творах автор дотримався основних законів жанру короткої новели.

Цікаво використаний в оповіданні «Вийшла заміж» авторський текст у поєднанні з внутрішнім монологом героя. Це єдине оповідання збірки, яке має відносне продовження в часі і складається з кількох подій та епізодів. І хоча оповідання займає лише п'ять сторінок друкованого тексту, воно поділене автором на шість маленьких розділів. Написане це оповідання ніби в прискореному ритмі.\* Підкреслюючи швидкий розвиток подій (герой шукає нареченого для сестри), Полачек навмисне спрощує речення. Психологічне мотивування вчинків героя відсутнє, хоча здогадатись про це не важко. Авторський текст дає зовнішню схему подій, і на цьому фоні в оповідання вводиться довгий внутрішній монолог героя. Полачек записує потік думок Артура під час відвідування ним театру. І далі, інформуючи читача про все те, що відбувається довкола Артура, внутрішній монолог завершує характеристику героя, «розшифровує» його вчинки. Такий вільний плин мовного потоку (або думок) з наявними в ньому відхиленнями від норм літературної мови Полачек часто використовує в своїх оповіданнях. Це надає його творам своєрідного колориту, вірогідності, створює настрій.

Всі твори проаналізованого збірника — оповідання сатиричні. Створенням сатиричного ефекту Полачек продовжує традиції Яна Неруди. В його образах не порушується межа вірогідності. Загострюючи увагу на якійсь одній визначальній рисі характеру героя, Полачек не гіперболізує її, він використовує радше реалістичний, аніж сатиричний спосіб типізації. Ми фіксуємо в його художній прозі іронію, підтекст і дуже рідко — гротеск. Сатиричний образ сучасності в творах Полачека виростає за оповіддю, що ведеться, здавалося б, спокійно і нескладно.

Аналіз творів дає підстави стверджувати, що і в художній прозі, і в публіцистиці Полачек реалізує ті вимоги, які він сам ставить перед літературою. Предмет його дослідження — буденне життя і проста маленька людина. Проголошуючи чіткість і простоту висловлювання, Полачек досягає великої економії і чіткості висловлювання. Проза і публіцистика доповнюють одна одну. Важко інколи визначити жанрову приналежність твору. Полачек експериментує в жанрі оповідання, вносить у нього елементи фейлетону, драми, своєрідно використовує монолог і авторський текст. «Мала» проза письменника є важливою і цікавою складовою частиною його письменницької спадщини.

---

\* Це засіб кіно, де швидко змінюються кадри. Полачек працював у кіно. Він написав декілька кіносценаріїв і збірку фейлетонів «Життя в кіно» (1927).

Список літератури: 1. Чичерин А. В. Нерудовський етап в історії критического реалізму. — К., 1963. 2. O české satir. — Praha, 1959. 3. Stáby Z. K. Doslov v kn. Se žlutou hvězdou. — Br. Kralové, Praha, 1959. 4. Poláček K. Se žlutou hvězdou. — Br. Kralové. 5. Poláček K. 35 sloupku — Praha, 1925. 6. Paláček K. Povídky izraelského vyznání. — Praha, 1926.

#### Краткое содержание

В художественном рассказе Карела Полачека и его публицистике 20-х годов главное место занимает образ «маленького человека», которого писатель изображает критически. Ратуя за реалистический метод в искусстве, простоту и ясность выражения, Полачек в своей «маленькой» прозе обращается к обыденной жизни. Герои Полачека — обыкновенные, даже заурыядные люди, все в его произведениях обыденно и прозачню, но за этой внешней бесхитростностью и неспритязательностью кроется глубокий идейный смысл. Достичает этого Полачек как в публицистике, так и в художественном рассказе благодаря искусному использованию отдельного факта и детали и на этой основе осмысленно бытового факта на уровне проблемы. Это является одной из основных черт писательской манеры Полачека-художника и позволяет ему удивительно метко и сжато высказываться по поводу самых сложных и жгучих проблем современности, в рамках короткого рассказа всесторонне раскрыть не только образ героя и суть его конфликта с окружающей средой, но и создать убедительный образ целой эпохи. Эта особенность определяет своеобразие формы художественного рассказа Полачека.

Стаття надійшла до редакції 2 березня 1981 р

*І. М. БЕНАТОВА, асп.,  
Львівський університет*

### ГЕРОЇЧНЕ І ТРАГІЧНЕ В ТЕМАТИЦІ БОЛГАРСЬКИХ БАЛАД 20-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ВЕРЕСНЕВОЇ ПОЕЗІЇ) \*

В болгарській літературі 20-х років ХХ ст. жанр балади — один з найпродуктивніших. Балади займають важливе місце в творчості А. Разцветнікова, Н. Хрелкова, К. Кюлявкова, Г. Мілева та інших поетів. При вивченні загальних закономірностей і особливостей розвитку балади, її ролі в літературному процесі 20-х років треба відзначити праці з історії і теорії болгарської літератури Д. Ф. Маркова, В. И. Злиднева, В. Д. Андреева, роботи В. А. Захаржевської, Т. В. Лапінської, болгарських вчених Т. Павлова, П. Зарева, Г. Цанева, Р. Лікової, З. Петрова та ін.

Різні прояви героїчного і трагічного в болгарських баладах 20-х років мало досліджені. Добірка творів показує своєрідність поетичного відображення цього аспекту.

\* Вереснева поезія — поезія, яка відбила антифашистське повстання в Болгарії, що відбулося у вересні 1923 р., і наступні події.

У фольклорній і літературній баладі, особливо класичній романтичній, головна увага приділяється відображенню подій, які загрожують життю героя, і часто баладні конфлікти знаходять трагічне розв'язання в його смерті. Відмітною рисою болгарських балад є акцентування на героїчному у відображенні смерті персонажів, що зумовлене яскраво вираженою соціальною болгарських балад.

Розвиток баладного жанру в болгарській літературі тісно пов'язаний з традицією, яка, з одного боку, визначає стійкі жанрові ознаки, а з другого — дає змогу простежити нові внутрішні явища. Тематика героїчної боротьби і загибелі, як і звернення до фольклору, в болгарській баладі традиційна. У цій статті розглядаємо її на прикладі кількох баладних творів — 9-й фрагмент поеми «Вересень» (1924) Г. Мілева [8; 9, с. 155—172], «Каїн» (1924) А. Разцветнікова [12, с. 43—44], «Перстень» (1929) А. Далчева [3, с. 43—44; 4, с. 50—51], «Никодим» (1929) К. Кюлявкова [5, с. 73—76; 6, с. 41—43]. В кожному з них по-різному проявляються характерні особливості жанру балади, зокрема втілення теми героїчної смерті. Якщо звернутись до джерел цієї тематики, то зумовленість її розвитком болгарського народу та його літератури загалом безсумнівна. Що ж стосується баладного втілення теми героїчної загибелі, то класичним зразком багатьом авторам послужила балада Х. Ботева «Хаджи Димитр» [2, с. 52—53], в якій опоетизовано подвиг загону болгарських патріотів під проводом воевод Х. Димитра і С. Караджи. Героїв Вересневих балад зближує з традицією, перш за все, доля прообразів — відомих і безіменних борців, які загинули під час антифашистського повстання 1923 р. Виникнення і бурхливий розвиток балад як творчої реакції на придушення народних повстань підтверджує закономірність, відкриту дослідниками ще у фольклорній баладі. «Балада вперше змальовує соціальні конфлікти в їх безпосередності» [11, с. 209]. У фольклорі криється й інша особливість балади — «духовне начало» (Д. Балашов) [1, с. 16] в ній, яке і зумовлює специфіку її соціальності.

Тема Вересневого повстання — провідна в поезії та прозі середини 20-х років, зокрема в творчості Г. Мілева, А. Разцветнікова, Н. Фурнаджиева, Н. Хрелкова, А. Каралійчева, А. Страшимірова та ін. Твори, написані під безпосереднім враженням від пережитого, відзначаються напруженою емоційністю, різкою характеристикою дійових осіб, відверто звинувачувальним тоном розповіді. В них — мінімум авторського коментаря. Художники слова ніби зупиняються перед небаченою жорстокістю розправи фашистського уряду над повсталим народом і з документальною точністю поспішають відтворити всенародну трагедію (посма Г. Мілева «Вересень»). За допомогою асоціативних та міфічних образів (А. Разцветніков «Каїн») штриховими зарисовками вони намагаються створити об'ємні образи, які б передавали глибоке і пристрасне почуття жалю і

гніву, люті й болю, безсилля і страждання, що породжують протест. Новим змістом наповнюються образи, запозичені з народних пісень, знайомі фольклорні мотиви («Перстень» А. Далчева), що надає конкретній події сучасності узагальнюючу силу історичної події в житті народу. Рефлексії, розмірковування, аналіз прийдуть пізніше. Необхідна дистанція часу. Саме тому тема Вересневого повстання подовжує надихати поетів на створення балад і в 30-ті роки. У творах кінця 20-х — 30-х років трагічний досвід Вересневого повстання зливається з попередніми героїчними подіями, з історичним минулим болгарського народу, дістає легендарне переосмислення. Виникають баладні вірші, в основі яких — легенда. Прикладом може бути «Никодим» К. Кюлявкова (1929) [5, с. 73—76], вірш Н. Хрелкова «Смерть під Габровницею» (1933) [13, с. 67], «Легенда» (1936) Ламара [7, с. 170—171] та ін.

Першим епічним відображенням Вересневого антифашистського повстання в Болгарії є поема Г. Мілева «Вересень» [8]. Вона складається з 12 фрагментів і в жанровому відношенні є синтетичним явищем. В 9-му фрагменті поеми драматичний епізод страти попа Андрія (легендарного учасника Вересневого повстання) — вставна в поему балада. Герой балади по суті повстав двічі. В цьому оригінальність образу і виключна сила емоційного впливу. Образу повсталого проти соціального гноблення служителя культу особливої виразності і неповторності надає його протест проти релігії, увінчаний духовним визволенням. Герой змушений здатися ворогові, але він непереможений — останнім пострілом він звільнився від минулого і вирішив свою долю:

В последний миг:  
«Смърт на Сатаната!»  
извика  
побеснял и велик —  
и обърна назад  
своя топ:  
последната  
граната  
право там  
— в божия храм  
дето бе пъл литургии, ектении  
И се предаде  
[8, с. 32].

И в последний момент,  
громко крикнув:  
«Смерть Сатане!» —  
дуло пушки  
назад повернул  
и последний снаряд  
заложил и послал —  
в божий храм,  
где он пел литургии...  
и сдался  
[9, с. 164—165].

У цих рядках дана розв'язка баладного конфлікту, особливність якого полягає в тому, що будується він на зовні парадоксальній ситуації: священник стріляє в храм, «епічно сміливий» (Г. Мілев) здається ворогу, тобто дії персонажа не мають прямої мотивації, пояснення поведінки героя — в підтексті. Що правда, дальший розвиток дії, самою смертю показуючи нескореність повстанця, надає однозначності і визначеності сприйняттю підтексту, однак роль підтексту в баладному конфлікті визначальна й свідчить про тяжіння даної балади до

ліричного різновиду. Близькістю даного фрагменту до ліричної балади, провідною роллю в ньому підтексту пояснюється гіперболізація центрального образу\*. Прагнучи показати невіддільність свого борця від народу, поет вводить як антитезу до його фізичної приреченості незриму силу богатирів народного епосу Герой постає перед стратою:

велик  
сюблимен,  
непостижим!  
[8, с. 33].

в спокійствин  
этом  
велик!  
[9, с. 166].

У свідомості ліричного героя ніби відбувається трансформація ратних подвигів епічних героїв і подвиг духу. Г. Мілев проникає в народну самосвідомість, відкриває джерела хоробрості й міці. Зображення епічної сили запозичене з народної творчості не механічно — воно тонко підпорядковане авторському завданню показати героїзм у духовності, яка підносить людину над усім тлінним і минушим. Видимій самотності героя перед смертю протистоїть його єдність з народом, що знаходить своєрідне втілення в зображенні природи. Згідно з фольклорною традицією, природа в баладі виступає своєрідним «конденсатором настрою». В епізоді страти революціонера перед жорстокою реальністю виявились безсилями й тисячолітні богатирі, й захистник гайдуків — Балкан:

Балкана  
тъмнее мрачеп.  
Небето —  
сурово  
[8, с. 32].

Вдали  
темный контур Балкан.  
И небо  
сурово  
[9, с. 165].

Образ природи співзвучний з душевним станом героя, але, на відміну від фольклорних балад, у баладі Г. Мілева природа не уособлюється. Автор не вносить експресивний момент в її зображення довільно, а виділяє його з об'єктивного зображення природи, використовуючи метафоричну образність. Так зберігається об'єктивність викладу подій і разом з тим відбувається перетворення природи з фону в учасника дії, характерне для балади як жанру. Підкорення засудженого смерті сфокусувало в зображенні природи трагедію й властиву епосу приховану силугнобленого народу.

Звернувшись до народної легендарно-героїчної традиції, автор створює і яскраво індивідуальний, і водночас типовий образ. Лаконічні характеристики не відтворюють самі по собі портрет і характер героя, а доповнюють фабулу, насичують епізод ліризмом, виявляють незриму присутність автора, допомагають розкрити баладний підтекст. Побудова балади — монтаж фрагментів. Зміст того, що відбувається, розкривається через

\* Загалом гіперболізація образів не характерна для фольклорної і класичної балади. В розглянутому фрагменті вона проявляється в ліричному і суб'єктивному плані, і в цьому її специфіка.



внутрішню дію. В цьому розумінні балада динамічна, бо «гранітний спокій» (Г. Мілев) героя перед смертю — не покора долі, а протидія, активна навіть перед лицем смерті. Ворог переміг, але в баладі нема його торжества, є лише ненависть і страх, над якими возвеличується засуджений. Конфронтація життєвих позицій класових антагоністів узагальнюється в підтексті, тим самим посилюється суб'єктивно-активне начало у сприйнятті твору, а значить, й емоційна сила впливу на читача.

Символіко-романтичне втілення отримала тема героїчної смерті в баладних творах А. Разцветнікова, присвячених Вересновому повстанню, зокрема в баладі «Каїн», яка увійшла до циклу «Жертовні вогнища» («Жертвени клади») [12, с. 41—51].

Як і в попередній баладі, у вірші «Каїн» порушується моральна проблематика, яка є основою у Вересневій поезії. Пояснюється це тим, що з Вересневим повстанням пов'язане осмислення демократично настроєною інтелігенцією нового етапу всенародної боротьби — збройної боротьби за соціальне визволення і крах уявлень про те, що з визволенням від турецького іга болгарський народ визволився від гнобителів. Більше того, варварське винищення народу показало, що класові вороги зажерливістю і жорстокістю не поступаються перед середньовічними загарбниками. Братовбивчий характер антинародних виступів знайшов найповніше відображення в баладній творчості. Більшість баладних творів 20-х років звернена саме до цього аспекту подій 1923 р.

Балада «Каїн» розповідає про те, як двоє солдат розпривились з беззбройними і зв'язаними полоненими: юнаком, дівчиною і старим. Злочинність дій озвірілих ворогів, протиприродність здійсненого вбивства наводить автора на думку про Каїна. Своєрідність побудови балади «Каїн» полягає в тому, що в її фабулі переплітаються два сюжети: реальний і фантастичний, текст і підтекст, подія та її психологічна інтерпретація. Подібне поєднання, не властиве баладному жанру, пояснюється наявністю двох частин, які є цілком самостійними баладами з типово баладним завершенням оповіді в її найвищій точці. Синтез цих частин зумовлює особливість вірша «Каїн»\*.

Перша частина (балади «1») показує сцену вбивства трьох беззахисних людей. Зображення статичне, що зумовлено використанням прикметників та іменників в прямому зображенні дійових осіб і повною відсутністю дієслів дійсного стану:

---

\* Балада складається з 28 віршів, розділених на 7 строф. Характерно, що умовна межа між двома частинами проходить після 14-го вірша, тобто точно по середній вірша. Певною мірою це сприяє рівнозначності складових, настільки явній, що навіть при бажанні дає змогу змінити взаємне розташування частин. При транспозиції реального і фантастичного (скоріше психологічного) планів текст перетвориться в авторський підтекст, а фантастичне дістане мотивацію, виходячи з реальної події. Самостійність баладних частин очевидна, питання полягає в їх функціональності.

Там под тополюте вързани редом  
бяха пленените в боя врази:  
стройна девойка, разголена, бледа,  
старец и момък със модри очи.  
Беше жестокост и тъпа и странна.  
Бяха смразени от ужас лица...  
И по ножовете с писък възпламна  
кръв от набучени живи сърца  
[12, с. 43].

Там під тополями зв'язані разом  
були полонені в бою вороги:  
струнка дівчина, напівроздягнена, бліда,  
старий і юнак з голубими очима.  
Жорстокість була тулою і дивною.  
Застигли від жаху обличчя.  
І на ножах із зойком спалахнула  
кров із наколених живих сердець  
(підрядковий переклад наш — І. Б.).

Дієсловом дійсного стану дія виражена лише в останньому вірші першої частини («те ги натрупаха грѣд върху грѣд»). Вона є введенням, сполучною ланкою з другою частиною твору. Як видно з наведеного уривка, авторське втручання в події і ставлення до дійових осіб — в кількох оціночних епітетах, якими охарактеризовані учасники трагедії. Таким чином момент статичності сприяє посиленню об'єктивності розповіді. Дія в баладі «1» зосереджена в уособленнях і супутніх метафорах, за допомогою яких переданий контраст між гармонією природи («В люлки от здрач и вечерна позлата // тихо се спущаще летния сын») і дисгармонією людських стосунків\*. Метафорична дія, плавна в описі літнього вечора, змінюється нерухомістю, що передує кульмінаційному моменту:

В люлки от здрач и вечерна позлата  
тихо се спущаще летния сын.

(1-я строфа)

Беше жестокост и тъпа и странна.  
Бяха смразени от ужас лица...

(3-я строфа)

В колски із сутінок і  
вечірньої позолоти

Тихо опускався літній сон.

Жорстокість була і тулою і дивною.  
Застигли були від жаху обличчя.

[12, с. 43].

а потім швидко змінюється зображенням наслідку здійснення кривавого задуму. Уособлення підкріплюється метафорою:

И по ножовете с писък възпламна  
кръв от набучени живи сърца  
(3-я строфа) [12, с. 43].

І на ножах із зойком спалахнула  
кров із наколених живих сердець.

В заключних віршах першої частини дія дана завершеною:

Там под смирените бели тополи  
те ги натрупаха грѣд върху грѣд.

Там під покірними білими тополями  
Вони їх нагромадили один на одного.

Контраст між статичністю осіб і алегоричним зображенням дії та конфлікту посилює драматизм балади, насичує її ліризмом і водночас залишає автора в стороні від зображуваних подій. Кульмінація першої частини вірша — в миттєвості вбивства, в трагічній загибелі ні в чому не повинних людей. Дія відірвана від учасників і подана як наслідок раптового зіткнення протилежних сил. Це сприяє збереженню об'єктивності викладу, притаманної баладі як жанру. Разом з тим як баладна ознака в цій частині виникають «невідомі»: хто? чому? за що?

\* Втілення баладної дії в уособленні психологічних станів є своєрідністю балади і вказує на її тяжіння до ліричного різновиду, хоч розв'язка баладного конфлікту моделюється за зразком класичної балади.

Друга частина (балада «2») починається віршами, які відповідають загальній тональності і темпу заключних віршів першої балади. З 5-ї строфи дія стає активнішою, динаміка її неухильно наростає до фіналу вірша. Якщо перша частина побудована на контрастах внутрішньої динаміки і зовнішньої статичності, то друга мобілізує всі зображальні засоби на посилення динамізму дії. В цілісності вона контрастна елегічній кінцівці першої частини.

У другій частині балади передано внутрішній стан убивць в оточенні одухотвореної природи. А. Разцветніков проводить ідею помсти через романтичний образ природи, утотожуючи розбурхану стихію з реакцією на причинене зло. Тут автор розгортає перед очима вбивць апокаліптичні картини, кульмінацією є сцена появи Каїна. Як і картини природи, релігійна легенда служить для створення алегорій. Якщо тлумачення образу природи в співзвучності з народною творчістю узагальнює епізод до рівня всенародної трагедії, то міфічний образ Каїна розсуває в безмежність часовий план епізоду, він дає моральну оцінку злочину, яка за асоціативними зв'язками переноситься на вбивство полонених, тобто через приближення до Каїна автор таврує вічною ганьбою фашистських катів. Тому поведінка вбивць і поява фігури Каїна повністю позбавлені містичної визначеності. Автор сам розкриває реалістичну основу зображуваних подій:

Там под смълчаните стари тополи Там під затихлими старими топлями  
сив и настърхнал прильпла страхът сїрий і насторожений приповз страх.  
[12, с. 43].

Страх гонить вбивць від місця злочину.

Друга частина пройнята напруженим внутрішнім драматизмом. Монтаж окремих сцен автор показує читачу, як неусвідомлений жах переростає у вирок. Тому символічні картини розкривають чіткий ідейний зміст твору. В них показано духовну ницість убивць, дана оцінка придушенню Вересневого повстання як братовбивчій розправі з народом, проголошена ідея помсти. Балада «2» є психологічною інтерпретацією балади «1», хоч в ній і не дано чітких відповідей на питання: хто? за що? чому? Це ті невідомі, які пропонує читачеві балада А. Разцветнікова «Каїн». В цьому плані з нею перегукується вірш А. Далчева «Перстень» («Пръстен») [3, с. 43—44], який є модифікацією фольклорної балади. В фольклорі різних народів перстень означає запоруку кохання і вірності [10, с. 41—42]. Втрата перстня означає кінець кохання. На цьому мотиві будується балада А. Далчева. Сюжет простий: дівчина, попрощавшись із милим, темної ночі одна повертається через поля, губить перстень і марно прагне знайти його в траві. Наступного дня забуває про втрату, але коханий не повертається. Дія розгортається в чотирьох чотиривіршових строфах. Способом трансформації мотиву в сюжет, керований логікою міфологіч-

ного мислення, балада наближається до фольклорної. Кожна строфа відповідає ступеню розповіді і починається (крім третьої) дієсловом руху, що сприяє особливо чіткій градації: «Изпроводи го...», «Прекоси и мина през полетата...», «Върна се...» (Відпровадила, пройшла через поля, повернулася додому). Кожна з відзначених строф орієнтує на поступальне переміщення в просторі за визначеним в перших віршах напрямом. Кульмінаційна третя строфа, в якій драматичний момент втрати персня — трагічна, як виявиться потім, випадковість, має в собі, з точки зору руху, перерву його заданої визначеності. Кульмінаційний момент виділяється з розповіді контрастом визначеності руху і безладдя його в одній точці простору: «дири го дълго сетне низ пръстта и сухата трева» (потім довго його шукає в землі і сухій траві). Емоційне напруження нагнічується не лише змістом віршів, а й способом їх композиції. Тому роль зовнішнього драматизму ситуації зменшена. Кульмінаційний момент не контрастує з ліричністю оповіді, більше того, зливається з нею і водночас досягає необхідного емоційного ефекту.

Про контрастну побудову третьої строфи свідчить і те, що коли два перших вірші кожної строфи передають рух героїні, а два других описують її внутрішній стан, то третя строфа міняє вірші місцями і на їх стику дає дієслівні форми, які змальовують ситуацію найвищої напруги:

И от скръб по него тя несетно  
неговия пръстен изтърва;  
трепнала, дири го дълго сетне,  
низ пръстта и сухата трева  
[3, с. 44].

Вдруг свое заветное колечко  
обронила на ночном пути;  
закатилось, может, недалеко,  
но в потемках не могла найти  
[4, с. 50].

Причому, у віршах «дії» є дієприкметник стану — «трепнала», а у віршах «стану» героїні — дієслово, що висловлює дію — «изтърва». Кульмінація виділяється з розповіді через контраст між градацією строф і градацією всередині строф, з одного боку, і внутрішньою врівноваженістю, монолітністю третьої строфи і її протиставленістю заданому руху — з другого.

Своєрідність композиції балади «Перстень» надає властивий А. Далчеву структуротворчий ліризм, який концентрується в ліричних відступах, що завершують кожен строфу:

I. Тръгна си най-после за дома  
стройната и хубава мома  
[3, с. 43].

Сердце у красавицы шемпло,  
побрела домой она уныло  
[4, с. 50].

II. Но преди засмяната мома  
вечер връщаще ли се сама?  
[3, с. 43].

Шла невеста полем и грустила,  
а давно ль смеялась и шутила!  
[4, с. 50].

III. Де ще го намери в таз тъма  
плахата и горестна мома?  
[3, с. 44].

Мраком грозным землю охватило,  
как найти кольцо, что дал ей милый?  
[4, с. 51].

IV. Без да иска, младата мома  
го обручи с хладната земя  
[3, с. 44].

Невзначай бедняжка обручила  
милого с холодною могилкой  
[4, с. 51].

Твір має дві баладні основи. Перша обмежується чотирма строфами, друга будує свій сюжет, спираючись на першу і третю строфи, за допомогою всіх чотирьох ліричних відступів, які мають певну симетрію: перший і четвертий фіксують початок і кінець дії, другий і третій подані у вигляді риторичних запитань. У результаті посилюється зовнішній драматизм розповіді, оповідач перетворюється в коментатора подій і вносить у мотив балади свою поправку, яка проявляється в несподіваній інтерпретації фіналу (четвертий відступ), а саме: даремне чекання дівчини завершується трагедією смерті її коханого. Ліричний елемент другої умовно виділеної баладної основи зумовлює підтекст, в якому трагізм ситуації відображає трагічну долю народу.

Обидві виділені баладні основи складаються з 16 віршів, але друга динамічніша і напруженіша. Посиленню напруженості й динамізму сприяє ще більша фрагментарність викладу, а також переміщення об'єкта в минулий і майбутній час по заданій лінійності руху, включаючи і точку її перерви.

Якщо у вірші А. Разцветнікова «Кайн» самостійні баладні частини розташовані послідовно, то в баладі А. Далчева «Перстень» обидва варіанти спираються на загальну початкову і кульмінаційну строфи. Нашарування одного баладного варіанту на другий дає змогу автору подати об'єктивне зображення разом з його ліричною інтерпретацією. Баладна структура не лише не порушується, а й збагачується в ідейному плані, бо обидва варіанти оформились як балади і взаємно себе доповнюють. Паралельний другий (ліричний) варіант актуалізує давній мотив народної балади в зв'язку з конкретною історичною епохою, чим надає трагічній ситуації історичну зумовленість. Символічне вирішення конфлікту, пов'язаного з втратою перся, показує абсурдність, жахливість смерті невинних жертв. Так говорить поетичний символ, який коренями в росте в народну творчість. Вірш А. Далчева співзвучний з поетичною системою фольклору, застосовується архаїзація мови і стилізація її під народні говірки. Але балада «Перстень» — не наслідування народної балади, а яскраво індивідуальний твір, узагальнююче значення якого досягається ґрунтуванням на фольклорній основі.

З баладною традицією Вересневої поезії пересукується вірш К. Кюлявкова «Никодим» (1929). На відміну від «вересневих» балад, «Никодим» — балада епічна. В ній утверджується невмирущість героїзму і подвигу повстанців. Никодим зображений міфічним персонажем, легендарним вожаком «невидимого ескадрону», який вночі пролітає над мертвими полями, де поховані побратими героя по зброї, і наводить жах на зрадників, ворогів, не дає їм спокійно спати, і вселяє радість і надію боротьби і перемоги в серця патріотів Болгарії.

К. Кюлявков оригінально втілює класичну модель балади про привид. На відміну від романтичних балад, мертвого з

живим не зв'язують родинні зв'язки, більше того, поет взагалі не згадує про те, що герой мертвий. Відомо лише, що загинули всі близькі Никодима і спалений його дім:

Никодим си няма стряха,  
Никодим си няма дом —  
всичко в пепел преобърна  
септемврийскят погром.  
В пепел — майка, първо либе  
и невръстни три деца,  
в пепел — все отбор другари,  
в пепел — родните места  
[5, с. 73].

Никодиму нїде жити,  
ні знайомих, ні рїднї...  
Ах, з погромом вересневим  
все погинуло в огнї, —  
перейшло у тлїн, у попїл:  
мати й трое дїточок,  
ї товаришї, ї друзї,  
ї притулок, ї куток  
[6, с. 41].

Заклучні вірші цієї строфи вказують на те, що образ Никодима виводиться за межі сімейно-родинних відносин. Дальший розвиток балади утверджує його як символ непереможності революційного духу, вічної народної пам'яті, як заклик до помсти за полеглих у боротьбі, за дорогі жертви, як клич до боротьби за остаточну перемогу. Такий ідейний підтекст балади про Никодима. Тому автор не уточнює, живий чи мертвий Никодим. Він — жива легенда. Словами «сплять безсмертні мерці» постично заперечується смерть борців, які загинули за свободу.

У баладі «Никодим» фольклорний мотив сімейної трагедії узагальнюється і трансформується в баладу про народного месника. Оживають сторінки з багатовікової історії боротьби болгарського народу проти поневолювачів: на Балканах знову майорить прапор, об'єднуються озброєні загони («стават с меч в ръка и тръгват пак разбитите тълпи»). Образ Никодима зливається з фольклорним образом гайдука через ставлення до нього народу і всенародне вшанування: «Път овчарите му дават, хляб — орачи и слуги».

Для балади «Никодим» характерний перехід від узагальненої революційної романтики до романтичного висвітлення конкретно-історичної події, в даному випадку — Вересневого повстання. Показова в цьому відношенні строфа:

Бягат птици, бягат сенки,  
мерне се запустен дом,  
искри скачат изпод коня,  
изпод коня вихрогон;  
гриви веят се широко  
и в очите грее плам —  
като вятър септемврийски  
Никодим е тук и там  
[5, с. 74].

А за ним летючі тїні  
одна одну здоганя —  
тїльки іскри з-пїд копита,  
тїльки іскри з-пїд коня.  
Грива з вітром одлїтае...  
Щоб віддячнї катам —  
мов той вітер вересневий,  
Никодим ї тут, ї там  
[6, с. 41].

Основний художній прийом у баладі — повтори, які співставляють протилежні риси одного явища. Повтори не містять протиставлення в третій і четвертій строфах, в яких зосереджено баладну дію, а також в останній, узагальнюючій строфі (повтор розділяє її на дві частини і концентрує увагу на фінальних віршах, в яких відображено зміст всієї балади). Крім

цього, в передостанній строфі міститься повтор «з наростанням», який підсилює значення фіналу. За допомогою повторень і протиставлень автор досягає необхідної напруженості і динаміки дії, повторення задають певного ритму і темпу всій баладі. Так, баладній дії, її наростанню до кульмінації (3-тя і 4-та строфи) і спаду (9-та і 10-та строфи) відповідає маршовий темп. У баладі К. Кюлявкова пластика і мелодійність вірша сприяють розкриттю ідейного змісту твору. Баладі притаманне лаконічне масштабне відтворення історичних подій та їх трактування.

Балада К. Кюлявкова «Никодим» свідчить про існування наприкінці 20-х років тенденції «повернення» баладного жанру до традиції, тобто про розвиток розповідної балади.

Героїчна тематика, залишаючись основною і в баладній творчості 30-х років, збагачується новими аспектами, відкриває нове ставлення до оточуючого світу. В 20-ті роки намічається орієнтація баладного жанру на реалістичний напрям, що стало основною тенденцією баладних творів 30-х років.

**Список літератури:** 1. *Балашов Д.* Древняя русская эпическая баллада: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Л., 1962. 2. *Ботев Х.* Хаджи Димитър. — В кн.: Сѣбр. съч., т. 1. София, 1979. 3. *Далчев А.* Стихотворения / 2-ро изд. — София, 1969. 4. *Далчев А.* Избранное. — М., 1974. 5. *Кюляков К.* Избр. произв.: В 2 т., т. 1. — София, 1964. 6. *Коляков К.* Никодим. — В кн.: Антология болгарської поезії: В 2-х т., т. 11. — Київ, 1974. 7. *Ламар.* Избр. твори. — София, 1978. 8. *Милев Г.* Септември. — София, 1975. 9. *Милев Г.* Септември. В кн.: *Смирненски Х., Милев Г., Вапцаров Н.* Избранное. М., 1976. 10. *Николов Н.* Българската балада. — София, 1972. 11. *Ничев Б.* От фолклор към литература. — София, 1976. 12. *Разцветников А.* Жертвени кладни. — В кн.: Стихотворения. Подвигът. София, 1977. 13. *Хрелков Н.* Избр. прозв. — София, 1973.

#### Краткое содержание

В статье рассматриваются четыре баллады: эпизод казни революционера из поэмы Г. Милева «Сентябрь» (9-й фрагмент поэмы), «Канин» А. Разцветникова, «Перстень» А. Далчева, «Никодим» К. Кюлявкова, объединенные тематикой Сентябрьского антифашистского восстания в Болгарии и жестокой расправы с восставшим народом. В них представлены трагические судьбы отдельных людей как обобщающие символы всенародной трагедии, как дань памяти жертвам невиданного террора. Определено, что баллада как жанр в самом общем плане обнаруживает две тенденции: соединение традиционной эпической баллады с проблематикой и идейной направленностью литературы социалистического реализма («Никодим» К. Кюлявкова) и возникновение качественно новой разновидности — лирической баллады, главное отличие которой заключается в том, что она основывается на ассоциативных связях, что приводит к многообразным и сложным трансформациям балладных признаков, а следовательно, к обогащению структуры жанра (Г. Милев, А. Разцветников, А. Далчев).

Стаття надійшла до редакції 2 березня 1981 р.

Т. Я. СОЛДАТЕНКО, ст. викл.,  
Сумський педінститут

## ПОЕТИКА БІЛОРУСЬКИХ ПОВІСТЕЙ Е. ОЖЕШКО

Вершиною творчості видатної польської письменниці Е. Ожешко стали її твори на селянську тематику, так звані білоруські повісті («Низини», 1883; «Дзюрдзі», 1884; «Хам», 1888; «Над Німаном», 1886; «Зимового вечора», 1888), свого часу названі проф. С. Пігоном «літературним розкріпаченням селян у польській літературі».

Певною мірою назва *білоруські повісті* не відповідає дійсності. Сюди входять романи «Низини», «Дзюрдзі», «Над Німаном», повість «Хам» і оповідання «Зимового вечора» (хоч дехто з дослідників не включає роман «Над Німаном» до цього циклу). Серед радянських і польських дослідників немає однотайності і у визначенні жанрів творів цього циклу. Дуже часто романи «Низини» та «Дзюрдзі» називають повістями, очевидно, за аналогією з польською дослідницькою літературою, де немає чіткого розмежування жанру повісті та роману. Але й за чисто зовнішніми ознаками (значний обсяг), і за більш вагомими (показ складних відносин у суспільстві, розгалуженість сюжету, змалювання людни в соціальних зв'язках, показ складних і глибоких життєвих процесів) названі твори польської письменниці є швидше романами, ніж повістями.

В. І. Ленін у статті «Аграрна програма російської соціал-демократії» писав: «Селянин-власник на Заході відіграв уже свою роль в демократичному русі і відстоює своє привілейоване становище в порівнянні з пролетаріатом. Селянин-власник в Росії стоїть ще напередодні рішучого і загальнонародного демократичного руху, якому він не може не співчувати. Він ще дивиться більше вперед, ніж назад» [1, т. 6, с. 311]. Ці слова В. І. Леніна можна віднести і до становища селянства в інших країнах.

Надзвичайно тяжким було становище селян у Польщі. Селянське питання стало одною із основних соціальних проблем у країні. Воно хвилювало багатьох польських письменників, у тому числі Е. Ожешко. В одному з листів вона називає причини, які спонукали її звернутись до селянської тематики: «Скажу лише, що були дві головні: співчуття до принижених і нелюбимих, що знаходились на низах, і художня зацікавленість, яка прагне поглядом і думкою ввірватись у світ так мало відомий, що здається таємничим... В моїй натурі є якийсь елемент, що здригається при вигляді нещастя, приниження, що ненавидить ненависть і прагне до братерства, гармонії» [9, с. 342].

Селянське питання починає займати головне місце в творах Е. Ожешко 70—80-х років, що свідчило про поглиблення ре-



лізму в її творчості. В знаменитих білоруських повістях особливо відчувається осудження письменницею несправедливого суспільного устрою. У листі до польського письменника Т. Ежа 17 жовтня 1882 р. вона писала: «Якби наше суспільство було справедливим. Але воно сліпе на одне око, а друге закривають йому ті, хто в цьому зацікавлений» [8, с. 215].

Білоруські повісті Е. Ожешко становлять єдиний епічний цикл, що завершується романом-епопеєю «Над Німаном». Цей цикл характеризується єдністю тем та ідей, що робить його самостійним цільним твором. У білоруських повістях розглядається широке коло питань, зв'язаних із безправним становищем селян: непримиримість інтересів селян і поміщиків, боротьба за сервітути, зло рекрутчини, тяжке становище жінки, «ідіотизм» забитого білоруського села тощо. Все, що відбувається з героями цього циклу, зумовлене несправедливим суспільним ладом. У своїх творах письменниця намагається накреслити шлях визволення селянства, вбачаючи його в помилкових просвітительських ідеях.

Білоруські повісті Е. Ожешко відзначаються широким панорамним зображенням дійсності, гострою соціальною спрямованістю, показом зв'язків між конкретно-історичним суспільним середовищем і людиною: герої її виступають як соціально-історичні типи.

У стилі білоруських повістей відбувається надзвичайно швидкий процес змін як у формі вираження і зображення окремих персонажів, так і в формі відбиття художньої дійсності в образі автора. Образ автора в його ставленні до героїв проходить надзвичайно суперечливу і складну еволюцію. Близькість автора до героїв позначається і на композиції, і на стилі, і на тематиці її творів.

Багатопланова композиція, своєрідний зв'язок між білоруськими повістями багато в чому зумовлені і художньо вмотивованим ставленням автора до героя і читача; публіцистична прямота авторських оцінок природно вплітається в художню тканину твору, часто є емоційним ключем до розуміння образів.

Ідейно-тематична єдність білоруських повістей підсилюється єдністю художньою. Спільна тема циклу — протест проти пригноблення — вдало розкривається образами Христини («Низини»), Павла Кобецького («Хам»), Петрусі («Дзюрдзі»), Богатировичів («Над Німаном»).

Через увесь білоруський цикл проходять герої — вихідці з простого народу, об'єднані спільними рисами: добротою, моральною чистотою, працьовитістю. Письменниця створює реалістичні образи, використовуючи традиційні засоби: портретну характеристику, внутрішню мову, деталь, інтер'єр, пейзаж. Вона малює багатофункціональний портрет, в якому портретні деталі перемежуються з психологічними характеристиками, авторськими оцінками. Автор проникає в глибини селянської

психології. Письменниця використовує єдину систему оцінки своїх героїв: позитивні — народ, негативні — представники панівних класів.

Спільною для всіх білоруських повістей є й своєрідна постійність у ставленні до природи. Пейзажні картини проходять через увесь цикл і досягають апогею в романі «Над Німаном». Пейзаж Ожешко, невіддільний від характеру, виступає як засіб розкриття образу людини, а також виконує функцію об'єднання білоруських повістей в єдиний цикл.

Звертає на себе увагу співвідношення суб'єктивних і об'єктивних елементів у стильовій системі повістей і романів Ожешко. Неповторні авторські «знахідки» (введення риторичних питань, елементи публіцистики, авторські коментарі до портретів тощо) вкраплені в загальну оповідь, в котрій переважає традиційна образність, що бере початок у народних оповіданнях і переказах, белетристичних творах. Свідчення цьому — окремі тропи, епітети, порівняння. Народні типи, створені Е. Ожешко, втілюють риси білоруського національного характеру. З особливою теплотою змальовує письменниця Петрусю-ковалиху («Дзюрдзі»), образ якої подано в літературному плані.

Слід сказати, за чіткістю komponування образ Петрусі — один із найбільш значних характерів у творчості Ожешко. Створюючи цей образ, вона широко використовує білоруський фольклор, народні пісні. До фольклорного матеріалу, до особливостей народної мови письменниця підходить як справжній художник.

Своєрідно готує автор читача до розповіді про трагічну смерть своєї улюбленої героїні. У вступі вона говорить про «жахливий, чорний злочин» Дзюрдзів. Голова суду «голосно й виразно виклав суть злочину»: «це був злочин, страшний злочин, один із тих, які іноді проходять перед очима приголомшеного людства, немов зловісні і похмурі сни» [6, с. 251]. Отже, із вступу ми дізнаємось, що Дзюрдзі вчинили страшний злочин, а який саме, автор не говорить, хоч читач психологічно готовий до того, щоб сприймати трагічну історію: з наступного розділу він легко здогадується, про кого йшлося у вступі. Але письменниця робить ще один крок у підготовці читача до розповіді про трагічну смерть Петрусі: у V розділі роману сліпа бабуся розповідає Петрусі про загибель конокрада Прокопа, що перегукується з VII розділом, який закінчується сценою страти Петрусі. Ця розповідь виступає в романі як передбачення, але передбачення психологічно виправдане: стара жінка щиро любить Петрусю, відчуває, як вороже почало ставитись до неї село, розуміє, наскільки це небезпечно, і в її пам'яті постає історія про смерть невинної людини.

При описі смерті Петрусі Ожешко користується засобом психологічного паралелізму і засобом повтору. Обидва ці художні засоби не нові — їхні корені сягають народної творчості. Смерть улюбленої героїні романтизується шляхом введення

народно-поетичних образів, відступом від загального тону авторської оповіді. В мову автора вводяться елементи просторіччя. Природа персоніфікується: зимової ночі Дзюрдзі вбивають Петрусю, а її страшні крики та стогони «вітер заглушав своїм шумом і ніс разом із своїм свистом у широке, сповнене гуку хуртовини поле...» [6, с. 395]. Народнопоетичні образи і тропи, введені в мову автора, підсилюють емоційний вплив на читача опису, з яким він ознайомився у V розділі: «Дрючками потрощили їй груди і ребра, залили кров'ю молоде лице і лишили свою жертву на порожньому полі, білому снігові на підстилку, чорним крукам на поживу» [6, с. 395]. Символічні контрастні мікрообрази («чисте, широке поле», «білий сніг» — «чорні круки») свідчать про високу художню майстерність письменниці, глибоке розуміння життя.

Невідповідність фабули сюжету посилює враження від усього твору, згущує трагізм змальованих подій. Відсутність сюжетної (хронологічної) і фабульної послідовності, без сумніву, підвищує емоційний тонус твору. Ожешко відмовляється від так званої інтриги. Тільки починаючи історію, вона виступає як свідок, не приховуючи цього від читача (як, наприклад, у «Низинах»).

Змінюється ставлення автора (порівняно з романом «Низини») до зображуваних подій. Якщо в «Низинах» словесний образ автора відокремлюється від словесного образу персонажа, що підкреслюється вживанням вставних слів *видно, здавалось байдужою*, то в «Дзюрдзях» уже у вступі автор заявляє про себе у майже публіцистичному відступі, що складається з цілого ряду питальних речень, які письменниця ставить перед суспільством: «Що ж це значить? Може, вони вже й народилися потворами? Чи, може, коли ще були в колісці, дух злочинства отруїв їх своїм подихом? Чи вони не мали ні серця, ні сумління, ані жодної з тих струн доброти, милосердя, чесності, що їх з таким зусиллям виховало в собі людство на протязі віків? А, може, це були божевільні, ідіоти, дурні, які не вміли відрізнити доброго від злого?» [6, с. 252—253]. І сама відповідає на свої питання: «Вони не схожі були ні на тих, хто приносить з собою у світ зародки злочинності, ні на божевільних, ні на ідіотів» [6, с. 253].

Гуманізм Ожешко набирає у цьому творі бойовничого характеру, чого не було в її попередніх творах. Майстерна композиція роману (вся оповідь символічно обрамлена рамкою суду), змальована в кінці роману темними кольорами контрастна картина, що символізує трагічне становище селян («З яскравих потоків світла вони один за одним входили у цю темряву; за останнім з них зникли два озброєних солдати, що замикали похід») [6, с. 396], незакінчене останнє речення («Низькі двері зачинилися поволі, без звуку...») свідчать про ставлення письменниці до зображуваних подій, до Дзюрдзів, яких вона вважає жертвами існуючого суспільного ладу і всією

душею співчуває їм, викликаючи при цьому співчуття й у читачів.

І знову контрастні мікрообрази — «яскраві потоки світла», «чорна темрява», «озброєні солдати» створюють символічну картину державного устрою, підтримуваного несправедливою машиною суду, саме машиною називає Ожешко суд, а від машини не можна чекати співчуття. Тому «тихі важкі сльози» Петра Дзюрдзі, що спливають «по блідому, як хустка, обличчю» падають на серце лише автора і читача. Та не залишається непоміченою читачами «грізна блискавиця», що промайнула в «чорних очах» Степана, є неясним натяком на протест, що назріває в народі, і тому роман не викликає почуття безнадії, як це могло б впливати з загального сюжету твору.

У «Дзюрдзях» Ожешко продовжувала традиції реалістичної літератури. Реалізм роману, як відзначає Ю. Булаховська, полягає в його історичній і національній своєрідності, в конкретизації часу і дії, в зображенні героїв у їхньому середовищі, в типовості показаних відносин у напівкапіталістичному селі 80-х років. Національна білоруська специфіка роману зумовлена національним характером героїв, їхньою мовою, пейзажними зарисовками [2, с. 150].

Дійових осіб письменниця зображує у важливі, переломні моменти їхнього життя. Селяни в сцені суду спочатку подаються як єдине ціле, перед нами сімейний портрет Дзюрдзів, що переростає у перше узагальнене поняття — образ білоруського селянства. Дзюрдзів об'єднує страшний злочин — вбивство, перед законом вони винні однаковою мірою, тому Ожешко нікого з них не виділяє: «підвелися з лави чотири чоловічі постаті у довгих сірих тюремних халатах», «вони всі — селяни, хлібороби, господарі» [6, с. 252]. Далі письменниця йде від загального через особливе до одиничного. Спочатку Дзюрдзі — лише чотири арештанти в однаковому одязі, з однаковим голосом, потім ми «чуємо» (в залі суду) їхні імена, дізнаємось про їхні заняття та походження і дещо пізніше письменниця представляє досить детальні портрети чотирьох чоловіків, зовсім різних і зовнішньо, і внутрішньо. Кожен образ наділений індивідуальними рисами, але водночас у кожному описі зовнішності впадають у вічі риси: ріст, обличчя, волосся, погляд. У змальованні портретів Дзюрдзів Ожешко проявила себе як майстер психологічного аналізу. Народні типи, подані письменницею, втілюють у собі риси білоруського національного характеру.

Сірі фігури селян, що виходять з темряви, щоб стати у залі суду і знову повернутись у темряву, — це красномовний літературний образ, яким Ожешко відкриває і закриває книгу. У ньому звучить гарячий протест проти всього, що ламає людину і позбавляє її людських прав.

Роман «Дзюрдзі» і «Низини», оповідання «Зимового вечора» закінчуються ніби на півслові, недокінченими реченнями. Фінал цих найважливіших творів білоруського циклу являє

собою, з точки зору розвитку сюжету, деякий відхід від взятої лінії. І це проявляється в найбільшому напруженні теми виходу із даного конкретного світу, поданого у творі, в інший, ширший світ. Це одна з особливостей стилю Ожешко, її художнього методу. Суть полягає у тому, що у даному середовищі немає і не може бути виходу для героїв, не може бути вирішення теми. Цим підкреслюється безвихідь становища героїв. А те, що письменниця показала Дзюрдзів на лаві підсудних, свідчить, якими далекими від ідеалізації були її уявлення про життя селян, хоч вона не була позбавлена «помилки століття»: негативного ставлення до міста.

Особливе місце у творчості польської письменниці займає оповідання «Зимового вечора», написане під відчутним впливом творів українських письменників. Це один із соціально заострених творів Ожешко. В розробці основної сюжетної лінії, у принципі підходу до зображення героя — селянина-протестанта, у поглибленні зображення психологічних і побутових сторін життя селянської сім'ї, у використанні елементів народної творчості оповідання перегукується з романом Панаса Мирного і Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» [5, с. 172], оповіданням І. Франка «На дні» [3, с. 243—245], творами Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького та ін.

Ожешко викладає історію Яська Микули-Дзиги в його монолозі-сповіді, що відіграє роль власного захисту. У цьому ж розкривається ідейний зміст твору. Головний герой оповідання доводить, що суспільство, переслідуючи його за дрібні злочини, закрило йому шлях до виправлення. Розуміння соціальної несправедливості виливається у нього в стихійний бунт. Як і Чіпка, Ясь стає «пропащою силою».

Це один з перших творів, у якому Ожешко ставить проблему «людина і середовище», «людина і суспільство». У своєму висновкові Ожешко вірна положенням філософа Спенсера: суспільна справедливість повинна йти поруч з любов'ю до людини, інакше особа стає ворогом суспільства.

В оповіданні сильно відчутний трагізм героя, що підкреслюється всією системою художніх засобів і принципів, усією структурою твору. Знаменну роль у цьому відіграє пейзаж, виступаючи важливим засобом у соціально-психологічному трактуванні персонажа. Так, зображенням снігової бурі, з якою бореться одинока фігура, підкреслюється самотність героя. Цьому допомагають зорові і слухові мікрообрази, яскраві, самобутні порівняння: «Великі моря нові і самотності розливалися навколо нього; шумні, бурхливі вихори несли його по широкому, дикому, понурому лоні природи, проти погроз, сили і величі якої був він краплиною, крихтою, піщиною, билиною, що скотилася на дно безодні...» [6, с. 139].

Розповідь про долю Яська має пейзажне обрамлення. В кінці твору перед нами та ж самотня людина на фоні грізної природи. Трагізм долі Яська, як і трагізм Петрусі, підкрес-

люється пейзажем-повтором, в якому наголошується на самотності героя: «Низько, над самою річкою, йшов зовсім самотній чоловік. На тьмяно-білому сніговому тлі він здавався тонкою лінією, що швидко перетинала густу, але яснішу від неї самої темряву» [6, с. 182].

І знову, як і в романах «Низини» і «Дзюрдзі», незакінчене речення у кінці твору після своєрідного пейзажного рефрену викликає тривожні роздуми про несправедливість суспільного ладу, про скалічену людську долю. Відповідь на питання «хто винен?» дається тут за допомогою своєрідного філософського пейзажу, на тлі якого людина здається піщинкою, краплиною, крихтою, тонкою лінією, билиною. Ці слова вказують на співчутливе ставлення автора до зображуваного персонажу; життя викинуло його за борт.

Природа для Ожешко — джерело філософських роздумів, символ людського життя. Але всі символічні описи природи виступають у контрасті з реальністю і служать засобом нагнітання емоційної напруженості. Письменниця захоплюється тими представниками з народу, які, вірячи у торжество справедливості, насмілюються підняти руку на всевладну владу панівних класів. Звідси той пафос, те злиття поетичної натхненності і суворой правди, що притаманні цьому творові. Символічне звучання багатьох картин і образів — наслідок високої концентрації почуттів і передусім протесту проти гнобителів — стає новою рисою, новою ознакою реалізму Ожешко.

Визначаючи сюжетно-композиційні особливості оповідання «Зимового вечора», слід звернути увагу на його компактність, на надзвичайну ємкість змісту. В невеликому за обсягом оповіданні польська письменниця відтворила складну історію життя, що охоплює багато років, показала гострі соціальні конфлікти, змалювала побут селян. Це ніби конденсований виклад долі Чіпки Вареника, що дає підстави говорити про романічну структуру оповідання. Ожешко, як і Панас Мирний, поставила героя перед трагічною безвихіддю, тому що не бачила революційного шляху боротьби зі злом. У цьому проявилась непослідовність демократизму обох видатних митців.

Оповідання «Зимового вечора» — яскраве свідчення глибокого вивчення польською письменницею української культури. Як твір оригінальний, воно близьке до українських літературних традицій, оскільки йому властивий широкий фольклоризм і етнографічний побутовий фон, введені описи вечорниць, розваг молоді, використання українських народних пісень, легенд, переказів.

Широка картина життя, подана у білоруському циклі Ожешко, показ глибоких соціальних процесів, що відбуваються в надрах селянських мас, значною мірою визначили художнє наповнення селянських образів. Польська письменниця піддає докладному художньому дослідженню саме середовище, із котрого виростає характер. І це дає їй змогу глибше розкрити

соціальної сутності створюваних образів, показати всю складність їх різносторонніх зв'язків.

Завдання, яке поставила перед собою письменниця, полягало не лише в тому, щоб створити глибоко психологічні образи селян (що робили й її попередники), а й у тім, щоб дослідити і показати той ґрунт, на якому виростають подібні характери. Новим у творах Ожешко було інше, ніж у її попередників, співвідношення характеру і середовища. В їх складній взаємодії, у реалістичному відбитті цієї взаємодії вона концентрує увагу передусім на процесах, що протікають у соціальному середовищі, яке формує характер.

**Список літератури:** 1. *Ленін В. І.* Повне зібрання творів. 2. *Булахонська Ю.* Рост реалістических тенденцій в творчестві Э. Ожешко кінця 60-х — середини 80-х гг. XIX века. — В кн.: Славянские литературы. Л., 1958. 3. *Вервес Г.* Іван Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин. — К., 1957. 4. *Гапова В.* Произведения Э. Ожешко о белорусском крестьянстве. — Краткие сообщения Ин-та славяноведения, 1955, вып. 16. 5. *Гапова В.* Элиза Ожешко и украинская литература. — Учен. зап. Минск. ун-та, 1955, вып. 4. 6. *Ожешко Е.* Повісті, оповідання. — К., 1952. 7. *Поляков М.* Элиза Ожешко. — У кн.: *Ожешко Э.* Низини. М., 1953. 8. *Orzeszkowa E.* Niziny. Dziurdziowie. — Warszawa, 1954. 9. *Orzeszkowa E.* Listy zebrane. — Wrocław, 1955, t. 2, cz. 2. 10. *Orzeszkowa E.* Listy zebrane, t. 7.

#### **Краткое содержание**

В статье рассматривается проблема единства белорусского цикла повестей выдающейся представительницы польского критического реализма Э. Ожешко. На примерах романа «Дзюрдан» и рассказа «В зимний вечер» показаны некоторые аспекты индивидуального стиля польской писательницы.

Стаття надійшла до редакції 3 листопада 1980 р.

## ПИТАННЯ МИСТЕЦТВА

---

*Б. О. ШАЙКЕВИЧ, доц.,  
Одеський університет*

### **БОРОТЬБА ПРОГРЕСИВНИХ БОЛГАРСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ І ХУДОЖНИКІВ ПЕРІОДУ ВЕРЕСНЕВОГО ПОВСТАННЯ ЗА НАРОДНЕ РЕАЛІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО**

Перше в історії антифашистське повстання у вересні 1923 р. «провело таку глибоку, криваву борозну між народними масами і фашистською буржуазією, яка нічим не могла бути заповненою» [4, с. 24]. Революційне піднесення, яке охопило широкі верстви болгарського суспільства, навіть після придушення народного повстання сприяло створенню героїчного за змістом, зверненого до народу мистецтва. Вереснєве повстання показало митцям нові шляхи, прискорило звільнення багатьох з них від химер «чистого мистецтва», допомогло їм позбутися різних ілюзій, переглянути свої суспільні і естетичні позиції.

На сторінках прогресивних періодичних видань «Нов път», «Ведрина», «Пламяк», «Звонар» поряд із революційними за ідейною спрямованістю оповіданнями А. Каралійчева, поезіями А. Разцветнікова, Н. Фурнаджієва, нарешті, у поемі Г. Мілева «Вересень» друкувалися критичні статті про літературу і мистецтво, в яких гостро заперечувалось естетство, створювався ґрунт для ствердження революційного мистецтва. «Ми не можемо лишатися глухими глядачами перед народною трагедією, зануреними у наші неземні мрії, в наші дрібні почуття», — писав Г. Мілев у передовій статті першого номера журналу «Пламяк». — Перед нами стоїть народ, маса... безіменна, але бездонна і безсмертна, яка породила всіх нас» [12].

Прагнення створити мистецтво, звернене до народу, здатне виразити усвідомлення його історичної ролі, вимагало розриву з індивідуалізмом, вело до шукання нових художніх форм, нових образів, нових виражальних засобів. «Живете, митці, як в Аркадії, шукаєте лише краси, артист — одне, життя — друге... Ні, імператив для мистецтва сьогодні у нас такий: як знайти нове життя, як стати на шлях відплати за утоплений в крові народ», — писав А. Страшиміров у передовій статті, визначаючи напрям газети «Ведрина» ([16].

«Мертвою поезією», «поезією без поезії, де все зведено до маніпуляцій віршовою формою» називав Г. Мілев у статті «Поезія молодих» творчість поетів естетських журналів «Златоторог», «Хиперион» Лилєєва, Далчева, Симідова [13].



Духовно збагачені пережитою з народом вересневою трагедією, письменники обстоювали на сторінках прогресивних періодичних видань справжнє народне національне мистецтво, здатне відобразити життя народу. Цю вимогу Г. Мілев формулював в статтях «Поезія молодих», «Зірниця» в тоні експресіоністських маніфестів.

«Крик потрібний сьогоднішній болгарській ліриці, щоб збудити її від мертвецького сну. Крик... Тривога... Болгарська поезія потребує варваризації... Не стомлені пани у чорних костюмах, з блідими обличчями і мінорними поглядами, з сумними посмішками на устах, а варвари, хулігани, печеніги з полум'ям у очах і залізними зубами» — такими хоче автор бачити сучасних поетів. — «Варвари, нова раса, яка увіллє нову кров у болгарську поезію» [13].

Здійснення своєї вимоги «варваризації» Г. Мілев вбачає в поезії У. Уйтмена, який «шукає нового розуміння світу, ворожого всіляким сентиментальним фікціям», чия поезія «бунтівна, тривожна, неприйнятна для тих, хто мріє про поезію-хлопоформ» [13].

А. Страшиміров у статті «Сьогодні» проголошував, що внаслідок пережитого болю розгрому Вересневого повстання виник психологічний і естетичний опір нового поетичного світосприймання, яке повертає письменника від вишуканого, елітарного мистецтва до землі і народу: «Мистецтво і життя вийдуть на площі, на вулиці і почне бити пульс мільйонів чорних братів, народиться нова пантеїстична релігія, що допоможе людині злитися з землею» [16]. Цю вимогу розвивав на сторінках газети «Ведрина» С. Браянов. В статті «Варваризування поезії» він протиставив анемічній, сентиментальній ліриці поезію, яка перетворює життя, яка користується динамічними формами, створює образи, що підкоряють читача «інтенсивністю свого натхнення».

Вимогу поетичного новаторства С. Браянов пов'язує з перетворенням поета у трибуна, борця за нове життя. Спрощення постичних засобів, фрагментарність, конкретизація і синтез підкорені необхідності відобразити «активізацію первинних сил пробуджених мільйонів чорних людей» [2].

Револьюційна атмосфера Вересневого повстання вносила у художню свідомість відчуття стрімких змін, швидкої плінності часу. Поєднання динамічності з уявленням про матеріальність зображення, з віталістичністю, земною чуттєвістю вело до багатозначності поетичного образу, до ускладненої метафоричності. Засоби для створення нової образності митці шукали в арсеналі експресіонізму з властивим йому поєднанням реального і фантастичного, зверненням до гротеску, до міфу. Така тенденція властива й поезії А. Разцветнікова, Н. Фурнаджієва, Г. Мілева, оповіданням А. Каралійчева, так само, як і живописним та графічним творам Ів. Мілева, П. Георгієва, певною мірою В. Димитрова-Майстора.

У Н. Фурнаджієва у збірці «Весняний вітер» (1925 р.) бунтарські настрої пов'язані з сумом з приводу жертв Вересневого повстання, «варваризація» його поетичних образів полягає у їх віталізмі, конкретності, імпульсивності, динамізмі, який руйнує гармонійність. Поет бачить світ відповідно до того, як уявляє його людина. У його віршах дійсність навмисно груба, почуттєва.

У збірці віршів А. Разцветнікова «Жертовні вогнища» трагедія страждання і жертвності народу виражена романтично, пафосно. Образи борців у поета позначені ліризмом, задушевністю. Реальність його поезії романтично піднесена, баладна.

У Гео Мілева розробка теми вересневої трагедії пов'язана з пристрасним революційним закликком. Експресіоністична динамічність виразу, почуття гніву й ненависті до катів поєднується зі звеличенням народного подвигу, з романтичною вірою у майбутню перемогу народу.

В образі народу у «Вересні» Г. Мілева піднесено-поетичне свідомо принижене у стилі, мові, уявленнях трапляється задля того, щоб створити величезне напруження і динаміку, а у соціальному розрізі — величезне захоплення і почуття глибокої поваги перед величчю поняття «народ» [10, с. 123].

Поєднання суму від пережитої народної трагедії із сп'янінням від земних радощів відзначає близьку своєю образністю до фольклору ліричну прозу А. Каралійчева 20-х років. Це веде до контрастності образів і настроїв, до прагнення змінити почуття болю, скорботи земною життєрадісністю у збірці оповідань «Жито», до захоплення письменника людьми з «огрубілими руками, животворною силою природи».

Дослідник творчості А. Каралійчева С. Коларов звертає увагу на засоби словесного живопису, що дають змогу А. Каралійчеву досягти особливої виразності у зображенні народної трагедії: «Класово-історичне заложено глибоко в основі пластичного рисунка... живих картин національного побуту... Світ для Каралійчева матеріальний, предметний» [7, с. 45].

Аналогічні пошуки нової художньої форми створення народного мистецтва властиві й болгарському образотворчому мистецтву періоду Вересневого повстання. Важко погодитися з існуючою у мистецтвознавчій літературі думкою, ніби в болгарському образотворчому мистецтві тих часів помітні лише «слабкі й епізодичні спроби окремих митців, що обрали предметом сюжету Вересневе повстання» [17] і що начебто саме це відрізняє образотворче мистецтво від літератури.

Відображення історичної події в сюжеті ще не визначає мистецького значення твору. Істотно важливіше виявити те нове, що виникає в мистецтві під впливом історичної події.

Така ж боротьба, в яку вступила революційна література 20-х років проти естетизму, антинародних напрямів, точилась у ті роки і в образотворчому мистецтві. Як і в літературі, засади і принципи нового мистецтва стверджувались на сторін-

ках видань, спрямованих проти тих же декадентських течій у живописі.

Як і в поезії, у болгарському живописі виступили художники-символісти Сирак Скітник, Г. Дацов, Б. Георгієв. Вони звертались до теми смерті, до таємничих, ворожих людям сил, до мотивів релігійних легенд, до біблійних і євангельських сюжетів, до мотивів скорботи, самотності. Пейзаж у їхніх картинах був підкорений містичному розумінню величі і безмежності світу. При цьому порушувалась образно-пластична структура картини, втрачалась її оптична ясність [8]. Заклик до «варваризації», який у полеміці з елітарною поезією був проголошений письменниками на сторінках «Ведрина» и «Пламяк», торкався однаковою мірою і літератури, і мистецтва.

Близьким до вимог «варваризації» у болгарському мистецтві було художнє кредо руху «Рідне мистецтво», який оформився ще в 1919 р., але особливу роль відіграв після Вересневого повстання. Прагнучи створити мистецтво, близьке і зрозуміле народові, в пошуках нових виражальних форм художники «Рідного мистецтва» звертались до живописних традицій іконописців, майстрів старовинних гравюр на дереві, народної вишивки, різьби, національного костюму, орнаменту, запозичаючи у них декоративність живописної мови, плоску двомірну побудову картини, вживання декоративно чистих кольорів, орнаментальну різноманітність [1, с. 10—13]. Разом з тим цих митців «не задовольняє зображення життя і побуту болгарського села традиційними художніми засобами. Вони сміливо збагачують їх використанням нових пластичних досягнень світового мистецтва» [19, с. 136—137].

Намагаючись оволодіти національною художньою традицією, спираючись на її досягнення, живописці «Рідного мистецтва» І. Мілев, В. Димитров-Майстора, графік В. Захарієв, скульптор І. Лазаров прагнули до нового бачення світу. Вони відтворювали болгарський народний типаж, побут, своєрідний болгарський пейзаж, болгарські міста і селища.

Саме поєднання болгарськими митцями досвіду національної традиції разом з досвідом сучасного західноєвропейського мистецтва робило їх твори сучасними і в європейському, і в національно-болгарському смислі. До цього синтезу свідомо прагнули кращі майстри. Скульптор І. Лазаров не без жалу визнавав відставання болгарського мистецтва від європейського і причину цього вбачав у надмірному захопленні європейським мистецтвом, що призводило до знеособлювання мистецтва болгарського. При цьому він вважав, що цілковите звільнення з-під впливу сучасних зарубіжних художніх напрямів гальмувало б розвиток болгарського мистецтва. Вихід з такого становища, на думку Лазарова, можливий лише за умови звернення болгарських митців до «цінностей старого мистецтва, яке заповідали... старі болгарські майстри». Лише глибоко вивчивши національні народні традиції, сучасний болгарський худож-

ник може «створити дійсно нове мистецтво і стати на один рівень з європейськими майстрами» [11].

У зверненні сучасних болгарських художників до національних традицій необхідну умову для створення справді національного, народного, сучасного мистецтва вбачав Гео Мілев. Аналізуючи першу виставку Івана Мілева, він високо оцінив уміння художника не лише передати своє враження від сільського побуту, а й виявити його глибоко трагічну суть засобами національного декоративного стилю. Такий підхід до сільської теми Гео Мілев протиставляв чисто зовнішній етнографічній розробці її майстрами побутового живопису і висловлював думку, що «твори Івана Мілева значно більшою мірою передають болгарський національний дух, ніж увесь національний живопис Мирквички, Митова, Савова та інших [14, с. 40].

Тенденції, які Гео Мілев помітив у болгарському мистецтві в 1920 р., у живописі Івана Мілева найповніше проявилися після Вересневого повстання. У цей період митець створив картини, «побудовані цілковито болгарськими виражальними засобами», своїми творами він «перший з болгарських живописців відгукнувся на вересневу трагедію», — зазначив Б. Дечев з приводу картини І. Мілева «Вересень. 1923 р.» [5, с. 295].

При яскравій самобутності таких митців, як Іван Мілев, Пенчо Георгієв, Іван Лазаров, їх об'єднує спільність у прагненні відійти від формальної витонченості творів сучасних їм художників-символістів, вийти, за виразом Г. Мілева, з «лабіринту індивідуалістичних конвульсій», повернути своє мистецтво до дійсності. Саме в такій спрямованості творчості виявились зрушення, які відбулись у свідомості і письменників, і художників під впливом вересневих подій. Причетність до народної трагедії вела на подолання естетського індивідуалізму, відроджувала почуття спорідненості з народом, необхідності злиття з його життям. «Лишимося там, де народ. Лишимося справжніми родолюбцями, а не алчними тартюфами, які гарячими жєстами закликають кожний образ Болгарії, а в мороці ночі ріжуть болгарський народ», — писав Г. Мілев у статті «Поліцейська критика» [15].

Першим серед художників на заклик Гео Мілева відізвався Іван Мілев: в образах скорботних матерів, у яких загинули сини, виразив він народну трагедію. Її художник бачить у селянських оселях, на сільських кладовищах (картини «Задушниця», «Наші матері всі в чорному ходять», ряд «Мадонни»).

Протестом проти тиранії, вираженням гарячого співчуття до народу були й живописні та графічні твори П. Георгієва «Повернення», «Нєщастя». Як і І. Мілев, П. Георгієв звертається до образу болгарської жінки, «який символізує скорботу і страждання болгарської землі» [3]. Тему народного горя широко втілює у скульптурних групах «Селянки», «Селянки при молитві», «Три сумні жінки» Іван Лазаров. Твори цих митців були не лише проявом співчуття жертвам терору, правдивим

виразом народних страждань і суму — у них проявлявся протест зв'язаних з народом художників-гуманістів. Емоційна насиченість їхніх творів збуджувала гнів, звучала як осуд жорстокості, несправедливості, хоч у цих творах тема страждання переважала над темою народного героїзму, що значною мірою властиве оповіданням А. Каралійчева, поезіям Н. Фурнаджієва, А. Разцветнікова.

Однакова спрямованість літератури і образотворчого мистецтва давала змогу письменникам часто звертатися до образів сучасного живопису, графіки. Письменники, публіцисти використовували критичні міркування про твори живописців для виразу і ствердження своїх поглядів про суть і призначення мистецтва. «Нов пѣт», «Пламяк», «Ведрина» систематично вміщували статті про образотворче мистецтво, репродукції картин та гравюр сучасних болгарських і зарубіжних художників. У цих статтях про живопис аналізувалися, співставлялися твори письменників і художників. Самим контекстом, у якому знаходяться розвідки про мистецтво, репродукції і літературний матеріал, констатується близькість естетичних поглядів та творчої практики письменників і художників. Так, у першому номері журналу «Нов пѣт» вміщена стаття Б. Борінова «Мертва поезія», спрямована проти болгарських декадентів І. Стратієва та І. Стубела, і стаття Г. Бокалова «Про призначення мистецтва», в якій утверджується величезне культурно-утилітарне, пропагандистське значення мистецтва. В тому ж номері, очевидно, для підтвердження думок авторів статей вміщений переклад статті О. М. Брика про німецького графіка Г. Гросса з трьома його гравюрами. Автор статті вбачає цінність творів Г. Гросса в тому, що вони є «не просто відображенням життя, а й агітацією». Г. Гросс названий «художником-політиком, чий твори не існують поза політичним завданням, якому він служить». Надруковані в тому ж номері твори А. Каралійчева і Н. Фурнаджієва втілюють в поезії вимоги критиків до мистецтва.

Необхідність поєднання революційної ідеології і досягнень лівих течій у мистецтві доводиться у статті В. Фріче про поезію А. Гастева та перекладом його віршів. У тому ж номері журналу «Звогар» вміщена стаття про виставку І. Бояджієва (підпис «Гаррик»); у ній цінність картин художника визначається підкоренням їх живописних особливостей, пошуками «виразу нової сутності». У статті «Сміх у журналі» її автор вітає сатиричні графічні роботи А. Жєндова, К. Кюлявкова, І. Бєшкова за те, що вони є «бичем для темних сил болгарської дійсності і ніжною братською посмішкою для грубих душ» [9]. Ця програмна для «Звогаря» стаття вміщена поряд із творами Н. Фурнаджієва «Весняний вітер», «Піснею» К. Зидарова, оповіданням А. Каралійчева «Георгієві вогні».

У 1926 р. в газеті «Ведрина» поруч із статтею Горького «Народ і мова» друкується редакційна стаття про виставку

Кінчева, яка перегукується з статтею Горького схваленням творів художника саме за те, що для нього «болгарська різьба не голе декоративне мистецтво, а таємна мова народу, який виражає почуття і думки темних поколінь в темні віки, коли не було книг» [6].

Вимоги «варваризації» поезії, висунуті у згаданих статтях А. Страшимірова і С. Браямова, збігаються з оцінкою картин В. Дмитрова-Майстори у статті М. Хорелі. Звернення художника до джерел національного орнаменту, старовинних штампів та вишивок критик називає «могутнім виразом національно-варварського напрямку» [18].

Така ж єдність літературного матеріалу з статтями про мистецтво і репродукціями живописних та графічних творів спостерігається і в журналі Г. Мілева «Пламък». Вимогам звернення літератури до життя і трагедії народу, викладеним в імпресії А. Страшимірова «Сповідь» і в статті Гео Мілева «І світло в темряві світить», підпорядкований підбір літературних творів і репродукцій болгарських та зарубіжних художників, а також критичних розвідок про них. Так, у № 2 за 1924 р. вміщено малюнок Манса Унольда, на якому зображено розстріл людей, які по-різному зустрічають свою смерть. Близький за основною темою до картини Ф. Гойї «Розстріл 3 травня 1809 р.», малюнок Унольда, витриманий в експресіоністській манері, за тональністю і стилем відповідає вимогам А. Страшимірова і Г. Мілева.

У 1924 р. у «Пламък» вміщено малюнок П. Дечева «Юв» (1924, № 4) і стаття про виставку його творів за підписом «Нус», у якій експресіоністична деформація схвалюється як засіб, що дає художнику змогу відступити від шаблону і тлумачити форму відповідно до свого світосприймання. Сповнені експресіоністичного стихійного бунтарства і жаху перед жорстокістю життя, малюнки Дечева «Шарманка» і «Самітник» вміщуються водночас із оповіданням Д. Хаджилієва «Каміння горить», у якому передані переживання матері, син якої став жертвою фашистського терору, її почуття відтворені у формі психологічно заглибленої розповіді з наголошенням на її стражданнях. Аналогічні засоби емоційного впливу в оповіданні та малюнку «Самітник»: на підлозі камери зображена деформована від страждання постать в'язня. Жахлива сцена доповнюється деталями: брудною, потрісканою стіною та обвинитими павутинням уламками позбавлених форми предметів.

У 7—8-му номерах «Пламъка» за 1924 р. разом з поемою Гео Мілева «Вересень» вміщено репродукцію гравюри Кете Кольвіц «Сільське повстання». Обидва твори відтворюють грізний порив гніву доведених до відчаю селян. Такий добір літературного та мистецького матеріалу і його критична оцінка відбиває суперечливу естетичну спрямованість журналу «Пламък», завдяки чому він об'єднував як письменників, що ще перебували під впливом експресіонізму (Д. Хаджилієв), так

і митців, які вже знайшли свій шлях до справді революційного мистецтва, близьких у пошуках шляхів до революційного, народного мистецтва (Г. Мілев), згуртував їх у боротьбі з естетизмом, елітарністю буржуазного мистецтва.

Список літератури: 1. *Аврамов Д.* За движенье «Родно изкуство в българската живопис». — Проблеми на изкуство, 1971, № 4. 2. *Браянов С.* Варвазиране на поезия. — Ведрина, 1927, № 31. 3. *Велчева И.* Пенчо Георгиев. — Изкуство, 1971, № 2. 4. *Димитров Г.* Политический отчет V съезду БКП. — София, 1948. 5. *Дечев Б.* Литература, изкуство, критика. — София, 1966. 6. Изложба на Кинчев. — Ведрина, 1927, № 14. 7. *Коларов С.* Ангел Каралийчев. — София, 1976. 8. *Коларовский В.* Символизъмът в българското изобразително изкуство. В кн.: Из историята на българското изобразително изкуство, т. 1, София, 1978. 9. Звонар, 1924, № 13. 10. *Ликова Р.* Основни художествени насоки в българската поезия през 20-е години. — Литературна мисъл, 1977, № 1. 11. *Лазаров И.* За родното изкуство. — Слово, 1925, 26 марта. 12. *Милев Гео.* И свет в тме светитса. — Пламък, 1924, № 1. 13. *Милев Гео.* Поезия на младите. — Пламък, 1924, № 2. 14. *Милев Гео.* Кладни изложби. — Ведрина, 1920, кн. 1. 15. *Милев Гео.* Полицейская критика. — Пламък, 1924, № 7—8. 16. *Страшимиров А.* Днес. — Ведрина, 1926, № 1. 17. Художествена изложба. — Септември 1923. — София, 1948. 18. *Хорели М.* Новате насоки в родното ни изкуство. — Ведрина, 1927, № 16. 19. *Пончева М.* Прогресивни тенденции и направления в българското изобразително изкуство. — В кн.: Революция и изкуство. София, 1970.

#### Краткое содержание

В статье освещается борьба прогрессивных болгарских писателей и художников периода Сентябрьского восстания за народное реалистическое искусство. Показано, что такие широко известные периодические издания, как «Пламък», «Нов път», «Ведрина» и др. утверждали на своих страницах передовое в литературе и искусстве.

*Л. Л. ДУБОВА, викл.,  
Харківське художнє училище*

### РАДЯНСЬКІ ХУДОЖНИКИ НА ПІДТРИМКУ БОЛГАРСЬКОГО НАРОДУ (1923—1925)

Червневий переворот та найжорстокіший білий терор, що розпочався після цього, — це події «чорних днів болгарської історії», — писали газети усього світу в 1923—1925 рр.

Болгарський народ відповів на них Вересневим повстанням та революційним рухом, що сколихнув усю прогресивну громадськість.

Важливим джерелом інформації про події в Болгарії є радянська преса 20-х років. Але головна наукова цінність матеріалів преси полягає не тільки в їх інформаційній ролі у громадському житті 1923—1925 рр. Радянська преса виконувала свої основні задачі як винятково ефективний засіб впливу на людей, мобілізації їх у прояві солідарності з справедливою

боротьбою болгарських трудящих проти фашистського режиму. З цією метою вона використовувала всі можливості оперативного звернення до трудящих: статті, замітки, телеграми, фотографії, малюнки та ін.

Хоча питанню про роль радянської преси у русі солідарності народів СРСР з революційною боротьбою болгарського народу в 1923—1925 рр. й присвячено ряд публікацій радянських і болгарських авторів (А. Векова, А. Горяїнова, К. Йотова, В. Павленко, Г. Чернявського, Ш. Файзієва) [8—13], але саме ролі у цих подіях графіки як особливого роду преси не присвячено жодної спеціальної роботи. А між тим питання про роль графіки, яка є «особливим родом не тільки малюнка, а й преси» [15, с. 7], заслуговує спеціального розгляду.

Мабуть, єдиною працею, де автори торкаються цього питання, є історична бібліографія Г. Й. Чернявського й П. С. Соханя «Радянська преса про Болгарію XI 1917 — IX 1944», видана в Софії у 1970 р. [14]. Тут за подіями систематизовані різного роду газетні матеріали, в тому числі малюнки, що публікувались у центральних газетах «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Труд», «Красная звезда» та в центральних республіканських органах України «Комуніст», «Вісті». Названі матеріали в історичній бібліографії частково ануються, але не аналізуються. А проте роботи радянських графіків є невід'ємною, важливою частиною всенародного руху солідарності з болгарськими робітниками й селянами, що розгорнувся в Радянському Союзі у 1923—1925 рр. У зв'язку з цим дана стаття й присвячена аналізу цього питання.

Протягом досліджуваного періоду радянська преса постійно уважно стежила за подіями в Болгарії, публікуючи різноманітні матеріали. Особливо широкий потік матеріалів про Болгарію, в тому числі художньо-зображувальних, спостерігається у 1923 р. у зв'язку з фашистським переворотом й Вересневим повстанням й у квітні—червні 1925 р. після вибуху в софійській церкві «Света Неделя».

Художньо-образотворчий матеріал до болгарських подій представлявся як у центральних, так і в республіканських та місцевих органах преси. Прикладами можуть служити карикатури «Муссоліні руку приклад» [5, 27. VI 1923] та «Музичний ящик» [5, 16. VI 1923] (про діяльність Цанкова під керівництвом західних держав), «Балканський оркестр» [6, 7, 11, 1925], «Хвацькі джигіти» [6, 10. I 1925] (про союз Болгарії, Румунії та Югославії проти СРСР), «Фашистський дипломат за роботою» [7, 26. IV 1925] (про фабрикування підроблених документів Комінтерну), рисунок Б. Пилипенка «До болгарських подій», на якому зображено болгарського царя Бориса, який санкціонує криваві злочини Цанкова [7, 22. VI 1923]. Архангельська газета «Волна» передрукувала карикатуру на болгарського царя Бориса з французької комуністичної газети «Юманіте» [4, 14. VI 1925].



До болгарських сюжетів зверталось багато радянських художників, які вміщували свої твори на сторінках центральних, республіканських та місцевих газет. І це цілком зрозуміло, якщо простежити лінію творчої та політичної діяльності радянських графіків у 20-ті роки. Мабуть, не було жодної важливої події у світі, яка залишилась би поза увагою радянських графіків. А особлива зацікавленість болгарськими подіями пояснюється не тільки історичною близькістю народів у минулому, а й тими фактами, що, по-перше, болгарський народ піднявся на перше в світі антифашистське повстання, й, по-друге, — фашистський терор в Болгарії був такий сильний, як у жодній країні світу. Тому зрозуміло, що доля близького Росії болгарського народу особливо хвилювала радянських графіків. Не випадково у період з червня 1923 по кінець 1925 р. тільки в центральних газетах «Правда» й «Известия» художньо-образотворчих матеріалів (малюнків та карикатур), присвячених Болгарії, було надруковано близько 50. З болгарськими сюжетами виступали видатні радянські графіки Б. Єфімов, В. Дені (В. М. Денисов), М. Майкель, М. Когоут, Д. Моор (Д. С. Орлов). Усі їхні малюнки і карикатури були доповненням до різного роду газетних матеріалів, радянських й зарубіжних, зокрема, статей, виступів, заяв, і водночас самостійними коментаріями художників щодо болгарських подій.

Детальніше доцільно зупинитись на деяких, найбільш значних роботах цих художників.

У липні 1923 р. в «Известиях» з'явилась карикатура Бориса Єфімова «Страшилище» [2, 15. VII 1923]. У ній представлено знесиленого Цанкова, який, вибиваючись із сил, тягне візок. На ньому при повнім параді, виструнчившись, стоять покалічені Мілюков і Врангель, а трохи далі двоє болгар коментують це видовище. Виявляється, Цанков запросив Мілюкова і Врангеля бити комуністів і ось в результаті везе на собі побитих «вояк».

Карикатура Б. Єфімова, як відомо, не була випадковою. Вона з'явилась у пресі буквально наступного дня після опублікування в газеті «Известия» [2, 14. VII 1923] повідомлення «Відкликання місії Червоного Хреста з Болгарії». Газета попереджала, що Цанков не перший, хто робить ставку на білогвардійську контрреволюцію, такої помилки допускались і могутніші держави, але їхні розрахунки не справдились і не справдяться. Там же газета писала: «Болгарія кишить врангелівцями. Нова болгарська олігархія значною мірою спирається на кримських «героїв», скинутих у море у листопаді 1920 р.». Але підтримки врангелівців уряду Цанкова не вистачило, потрібна була «організуюча сила». І незадовго до карикатури Б. Єфімова в «Известиях» було опубліковане повідомлення про те, що на запрошення болгарського уряду в Софію прибуває Мілюков, «щоб стати на чолі російських емігрантів у Болгарії і допомогти болгарському урядові в його боротьбі проти кому-

ністів» [2, 10. VII 1923] (повідомлення передруковане з югославської газети «Политика»). Гнів радянської преси був спрямований на прихвостнів фашистських — білогвардійських емігрантів, врангелівців, що тікали з Росії у 1920 р., але все ще пестили надію на тріумфальне повернення.

Сатирична графіка, оперативна і цілеспрямовано відгукуючись на всі події, емоційно впливала на читача, викликаючи посмішку, гнів, біль, радість, ненависть, примушувала його переживати, тим самим проявляючи солідарність зі справедливою боротьбою народу Болгарії. Наклепницькою лайкою були переповнені буржуазні газети, особливо у квітні-травні 1925 р. у зв'язку з вибухом у софійській церкві «Света Неделя». Цю подію цанковські політики вирішили використати для того, щоб розгорнути кампанію проти СРСР.

На заклик Цанкова хором відгукнулася буржуазна преса, і в газетах Швеції, Франції, Англії, Польщі, Греції, Румунії почали з'являтися виступи про спрямовуючу роль СРСР в болгарській революції і підготовці софійського вибуху.

Всі ці виступи коментувались у радянських газетах відомими журналістами Ю. Стекловим, Ол. Колосовим, М. Кольцовим та ін.

У радянській пресі викривалося також фабрикування підроблених документів Комінтерну [2, 27. III 1925; 3, 3. VI 1925].

У квітні-червні 1925 р. на сторінках «Правди» й «Известий» вміщувалися роботи багатьох художників, у тому числі Майкеля «Буржуазні газети про СРСР» [1, 3. VI 1925]. Вони в сатиричній формі висміювали буржуазних розповсюджувачів газетних інсинуацій, наводили виписки з західних газет: «Червоні ввезли в Болгарію на пароплаві 100 000 агентів», «Бої на вулицях Москви, країна охоплена повстанням».

Майкель виступав не тільки як художник, а й як коментатор-сатирик, автор сатиричних заголовків, наприклад: «Більшовицька змова на Північному полюсі», або «Сильні тумани в Лондоні — підозрюються махінації червоних», тим самим підкреслюючи, що обвинувачення Заходу настільки безпідставні, що Радянський Союз навіть не сприймає їх усерйоз.

У 1925 р. у пресі з'являються два малюнки Бориса Єфімова. В одному з них, названому «Рука Москви», в алегоричній формі висловлюється думка, що тільки Захід може бути творцем «пекельних машин» і підроблених документів [2, 23. V 1925]. В другому, «Пропаганда більшовизму» [2, 7. VI 1925], художник, всупереч буржуазним вигадкам, показує дійсне становище: в одній частині малюнка зображений Комінтерн у вигляді страховища з адською машиною, набитою «московським духом», а у другій — досить реалістично показана імперіалістична сутність тих, хто обвинувачує комуністів: вони зі зброєю знищують навіть саму спробу боротьби за свободу і незалежність.

У роботах Майкеля та Єфімова гнівно висміювались наклепницькі вигадки буржуазних політиків і водночас розкривалась істинна сутність режиму, що породив ці вигадки.

Багато статей в радянських газетах було присвячено викриттю зрадницької діяльності болгарської соціал-демократії, яка просила допомоги Соціалістичного Робітничого Інтернаціоналу у «боротьбі проти більшовицької небезпеки на Балканах» [1, 10. V 1925].

Зауважимо, що Соціалістичний Робітничий Інтернаціонал фігурував у радянській пресі під назвою «Другий Інтернаціонал». «Правда» називала Другий Інтернаціонал агентурою європейської буржуазної реакції і писала, що його «зрадницька природа відбивається тепер, як у дзеркалі, у кривавих подвигах його болгарської секції. Зрадництво й ганьба соціал-демократичної партії Болгарії є вінцем контрреволюційної політики Другого Інтернаціоналу» [1, 10. V 1925].

Радянська преса інформувала про те, що головний редактор соціал-демократичної газети «Епоха» К. Пастухов та колишній соціал-демократичний міністр кабінету Цанкова Д. Казасов опублікували декларації, в яких заявили, що підтримують режим Цанкова [1, 10. V 1925].

Всі ці повідомлення «Правди» знайшли графічне відбиття в сатиричному малюнку М. Когоута «Другий Інтернаціонал підтримує м'ясника Цанкова», на якому зображено лиховісного Цанкова з окривавленою сокирою в руках в колі діячів Другого Інтернаціоналу, які всіляко виражають підтримку дій болгарського правителя [1, 10. V 1925].

Винятково цікава з точки зору політичної та художньої трактовки робота Д. Моора «Вінець діяльності соціал-демократії» [1, 10. V 1925]. В композиції рисунка Д. Моор знаходить місце для епіграфа до нього. Для цього використано фрагмент передової статті газети «Правда» за № 105 «Болгарські події й болгарська соціал-демократія», де говорилося: «Другий Інтернаціонал міг би з повною підставою пишатися своєю болгарською секцією. Болгарські соціал-демократи далеко перевершили відомих кривавими подвигами Носке та соціал-демократичних прислужників Хорті».

Д. Моор зображує Другий Інтернаціонал у вигляді краба, в клешнях якого переплітаються тюремні ґрати [1, 14. V 1925], підкреслюючи цією алегорією, що тюрми й страти — це все, що несе болгарському народові підтримка Цанкова Другим Інтернаціоналом.

Режим Цанкова намагались виправдати, використовуючи для цього різноманітні яскраві епітети, різні буржуазні газети, серед яких англійська консервативна «Дейлі Телеграф» [1, 25, IV 1925], італійська фашистська «Ідея Націонале» [1, 25, IV 1925] та багато ін. Газета «Таймс» від 21 березня, наприклад, назвала Цанкова захисником «вищих досягнень людської культури», а російський емігрантський орган Мілюкова «Пос-

ледние новости» заявив, що «уряд Цанкова захищає загальну справу європейської цивілізації» [1, 24. VI 1925]. Звичайно, подібні похвали не могли не викликати відповідної реакції радянської преси.

І знову їдка і зла карикатура Д. Моора. Єпископ Кентерберійський звертається до Цанкова: «О, Великий Цанков! Ви — захисник вищих досягнень людської культури. Благословення наше над вами. Цього вам ніколи не забудуть». Для Д. Моора як художника характерно, використовуючи матеріали преси, вкладати свій підтекст, своє розуміння й трактовку подій в графічні роботи, роблячи їх конкретними, помітними, дотепними, що й дає сама назва «Цього вам ніколи не забудуть» [1, 16. V 1925]. Карикатура Д. Моора не тільки зло висміює тих, хто підтримує Цанкова, а й є суворим попередженням самому диктатору.

Для робіт Б. Єфімова властивий пряміший підхід до вихідного матеріалу у своїх художніх роботах. Згідно зі своїми творчими принципами, художник відповідає газеті Мілжюкова «Захисниками цивілізації», ототожнюючи поняття цивілізації й хижацтва стосовно фашистських режимів. Цей рисунок Б. Єфімова став відповіддю багатьом газетним повідомленням про солідарні стосунки Румунії з своїм балканським сусідом, Румунії, яка підтримувала цанковські «засоби боротьби з більшовицькою небезпекою» [2, 30. V 1925], яка видавала [2, 5. VI 1923] і навіть розстрілювала [2, 4. VI 1925] болгарських біженців, що переходили дунайський кордон після вибуху в Софії. Робота Бориса Єфімова викривала парадоксальну сутність хижачкої згоди між Болгарією та Румунією в зіставленні з тими пишномовними оцінками, на які не скупилась буржуазна преса.

Привертає увагу ще одна робота Б. Єфімова, яка з'явилась після повідомлення в пресі про вибух в софійській церкві «Света Неделя» та коментарів центральних газет. «Правда» в передовій статті «Софійські шибениці говорять» писала: «Нехай же ці шибениці не будуть забуті. Ми присягаємо, що помстимося за них» [1, 16. IV 1925].

Сатиричний малюнок «Після вибуху» зображує пораненого при вибуху Цанкова, який все ж таки не забуває вжити заходів: він наказує приготувати 500 шибениць й стільки ж: підроблених документів (наказів) Комінтерну. Ось, виявляється, які заходи боротьби допустимі для цивілізованого Цанкова! [2, 24. IV 1925].

«Правда» висловлювала думку, що, мабуть, важко знайти уряд, що міг би зрівнятись своїм «тупим звірством» й жорстокістю з цанковським. Газета обурювалась тією величезною кількістю страчених робітників і селян, які назавжди залишаться на совісті Цанкова. «Серед робітничих і селянських мас всього світу ім'я Цанкова — це найненависніше ім'я», — писала «Правда» в передовій «Болгарські соціал-демократи й уряд Цанкова» [1, 24. VI 1925].

Ненависть до звірства, жорстокості, несправедливості викликають гнівні роботи В. Дені. На малюнку «Професор Цанков на фоні своєї роботи» перед нами в позі самовпевненого ката постає «професор» Цанков на тлі довгого ряду шибениць з тілами страчених. Художник попереджає, що ряд шибениць може стати ще довшим, якщо кожний читач не визнає своїм обов'язком велючитися в загальну справу боротьби!

Кожного дня в радянських газетах публікувались матеріали про звірство, терор, що пацували в Болгарії («Масові арешти та вбивства робітників та селян» [1, 23. IV 1925]; «Масові розстріли комуністів та вождів селянського руху», «Як Цанков розправляється з своїми жертвами» (розповідь очевидців, членів англійської робітничої партії), «Болгарські кати скаженіють» [1, 25. IV 1925]; «Нові смертні вироки в Болгарії» [2, 30. V 1925]; «Цанков продовжує розправу з робітниками й селянами» [2, 2. VI 1925]; «Робітничка Софія у день страти» [2, 7. VI 1925] та ін.).

У цей час в газеті публікується сповнений гніву й осуду малюнок В. Дені «Сторінка з послужного списку професора Цанкова», де зображено Цанкова зі списком закатованих у руках [1, 28. VI 1925]. В цьому списку імена членів Болгарської Комуністичної партії Івана Мінкова, Кости Янкова, Марко Фрідмана, Жеко Димитрова, Стефана Манева, Олени Гічевої; діячів БЗНС Ніколи Петріні, Цанко Бакалова-Церковського та багатьох інших. Список, включений художником у свою роботу, свідчить про те, що Дені, як і інші радянські художники-графіки, надзвичайно уважно стежив за подіями в Болгарії. Дені назвав свій малюнок «На пам'ять...» На пам'ять читачу, на пам'ять будь-якій людині про звірства й злочини фашизму в Болгарії!

Всі роботи радянських графіків, опубліковані в центральних газетах у 1923—1925 рр. були покликані викликати обурення читачів й підняти їх на захист жертв цанківського терору в Болгарії.

Таким чином, радянська графіка 20-х років виконала свою відповідальну місію в пресі — місію мобілізації читача, закликую його до виявлення солідарності з революційною боротьбою болгарського брата проти загального ворога людства — фашизму.

Список літератури: 1. Правда, 1925. 2. Известия, 1923—1925. 3. Труд, 1925. 4. Волна, 1924. 5. Известия (Вечерний выпуск Одесского Губисполкома, Губкома КП(б)У и Губпрофсовета), 1923. 6. Красная Армия (Газета Украинского военного округа), 1925. 7. Красное знамя (Газета Черниговского Губисполкома, Губкома КП(б)У и Губпрофсовета), 1923. 8. Веков А. Вестник «Правда» за работническо и комуннистическо движение в България (1912—1944 год.). — Известия на Ин-та по история БКП — София, 1963, кн. 10. 9. Горяинов А. Н. Освещение болгарских событий 1923—1925 гг. в советской прессе. — Славянский сборник, вып. истор. — Воронеж, 1958. 10. Йотов К. Вестник «Правда» за революционното движение в България от 1919 до 1923 г. — Исторически преглед, 1962, № 4. 11. Павленко В. В.

Солидарність трудящихся Советской України с революційною боротьбою робітчих і крест'ян в Болгарії. 1923—1934 гг.: Канд. дисс. ... канд. ист. наук. — Киев, 1975. 12. *Чернявский Г. И.* Съветският печат за Септемврийското въстание в България през 1923 г. Исторически преглед, 1973, № 4. 13. *Файзиев Ш.* Движение солидарности народов СССР с болгарскими трудящимися в связи с Сентябрьским восстанием 1923 года. Канд. дисс. ... канд. ист. наук. — Киев, 1966. 14. *Чернявский Г. И., Сохань П. С.* Советская печать о Болгарии XI 1917—IX 1944: Историческая библиография. — София, 1970, разделы III, IV, № 1350, 1391, 1451, 1468, 1490, 1563, 1636, 1637, 2157, 2268). 15. *Сидоров А. А.* Русская графика начала XX века — М, 1969.

#### Краткое содержание

Важным источником информации о событиях в Болгарии является советская пресса 20-х годов. Научная ценность материалов прессы состоит не только в их информационной роли в общественной жизни 1923—1925 гг. Пресса выполняла свои основные задачи, являясь исключительно эффективным средством мобилизации масс в проявлении солидарности с революционной борьбой болгарских трудящихся против фашистского режима. Одним из средств оперативного обращения к трудящимся была политическая графика, публиковавшаяся в печати. Данная статья посвящена вопросу о роли советских художников-графиков в поддержке болгарского народа в его справедливой борьбе в 1923—1925 годах.

Стаття надійшла до редакції 20 грудня 1979 р.

*Л. І. САВИЦЬКА, ст. викл.,  
Львівська консерваторія*

### З ІСТОРІЇ ЧЕСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Розвиток музичної культури на західноукраїнських землях у другій половині XIX — на початку XX ст. проходив у специфічних політичних та соціально-економічних умовах.

В той час, коли основна частина українських земель була приєднана до складу Російської держави, західноукраїнські землі опинилися під владою Австро-Угорської імперії, яка в результаті першого розподілу Польщі захопила у 1772 р. Галичину. У цьому ж році під владу Австро-Угорщини потрапили Чехія і Словачія. З того часу культурні, у тому числі музичні, зв'язки між Чехією та Галичиною, які сягали ще XVI ст., міцніли.

У Галичині широко відомими були такі музиканти, як А. Нанке, В. Серсаві, Й. Башні та інші, які значною мірою сприяли розвитку західноукраїнського композиторського, хорового та виконавського мистецтва. Цьому питанню присвячена стаття М. Ф. Колесси «Сторінки з історії українсько-чеських музичних зв'язків [3].

Музичні контакти між чехами та українцями встановлювалися різними шляхами — через наукову, композиторську, педа-

логічну та виконавську діяльність. Однією з форм музичного спілкування були творчі контакти — гастрольні поїздки окремих виконавців або цілих колективів, які своїм майстерним виконанням неодноразово поштовхували концертне життя Західної України.

На початку ХХ ст. камерне виконавство Львова базувалося на самодіяльній основі, і хоча в місті існувало безліч різних ансамблів (дуетів, тріо, квартетів, квінтетів тощо), майже всі вони склалися з музикантів-аматорів. Цим колективам не під силу був віртуозний репертуар, і в концертах здебільшого звучали одна або дві частини нескладних творів композиторів-класиків, обробки популярних мелодій тощо.

Львівське камерне виконавство часто було пов'язане з чеськими музикантами, які або безпосередньо проживали у Львові, знаходячи тут свою другу батьківщину\*, або були постійними учасниками концертів, залюбки гастролюючи у місті, музичні традиції якого славилися далеко за його межами.

Одним із відомих чеських колективів, чия творча біографія пов'язана зі Львовом, був квартет ім. Отакара Шевчика. Цей колектив був створений у Львові в 1900 р. при культурно-освітній організації «Чеська Бесіда», де 8 лютого розпочав свою діяльність.

Перший склад ансамблю (пізніше він часто мінявся) був таким: Б. Льгоцкі (учень відомого чеського педагога О. Шевчика) — перша скрипка, К. Прохазка — друга скрипка, К. Моравець — альт, Б. Вашка — віолончель.

Музиканти дали у Львові кілька концертів. У 1902 р. ансамбль був запрошений до Варшави, де виступав під назвою Чеський квартет Варшавської філармонії. Хоча концерти проходили з великим успіхом, ансамбль у 1904 р. переїхав до Праги і з 1905 р. почав іменуватися квартетом ім. О. Шевчика.

З 1926 р. почалися щорічні гастролі цього колективу у Львові. Музична громадськість міста радо зустрічала гостей, відзначаючи творче зростання ансамблю від концерту до концерту. Особливо високо львівська преса оцінила виконання чеськими музикантами творів А. Дворжака і російських композиторів. Підкреслювалося поетичне звучання другої частини квартету Ре мажор О. П. Бородіна, а також квартету ор. 22 П. І. Чайковського. Саме ці твори були найбільш близькі індивідуальному стилеві ансамблю, котрий полягав у строгій виконавській манері, відпрацьованості деталей та штриховій різноманітності [9; 10, № 11].

---

\* Прикладом може служити діяльність чеського віолончеліста Алойза Сладека (1858—1934), який переїхав з Праги до Львова у 1885 р. і до смерті працював педагогом консерваторії Польського музичного товариства. У його класі навчалися кращі львівські віолончелісти А. Шмар, І. Шидловський, Л. Ебер та П. Пшеничка (1895—1973), викладач Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, доцент Львівської консерваторії ім. М. Лисенка.

Цікавими і хвилюючими були виступи у Львові ще одного колективу Чехії — всесвітньо відомого Чеського квартету, який діяв з 1891 по 1934 рр. Слід нагадати, що в Празькій консерваторії камерно-інструментальне мистецтво (як творчість, так і виконавство) стояло на дуже високому рівні. Особливу увагу камерним класам приділяли директор Празької консерваторії А. Бенневіц та Г. Віган — відомий віолончеліст-віртуоз, котрий приєднався до студентського квартету у складі: Карел Гофман (1872—1936) — перша скрипка. Юзеф Сук (1874—1935) — друга скрипка, Оскар Недбаль (1874—1930), замінивши покійного віолончеліста Отто Бергера (1873—1897). Незабаром ансамбль завоював велику популярність, об'їхав з концертами багато країн, всюди викликаючи щире захоплення своєю виконавською майстерністю [2, с. 3—54].

У різноманітних концертних програмах цього прогресивного колективу знаходились, крім творів В. Коваржовіча, Ю. Сука, В. Новака, Л. Вишпалка та інших чеських композиторів молодшої генерації, твори австрійських та російських композиторів. Особливе місце в репертуарі квартету займали твори Б. Сметани та А. Дворжака. Ансамбль виступав активним пропагандистом вітчизняної музичної культури, розширяючи географію виконання творів чеських композиторів. Як повідомляє відомий радянський музикознавець І. Ф. Белза в книзі «Нариси розвитку чеської музичної культури», Перший квартет Сметани був виконаний ансамблем майже дві тисячі разів, а в 1912 р. протягом п'яти вечорів квартет зіграв усі опубліковані інструментальні ансамблі Дворжака [1, с. 382].

У Львові чеські музиканти бували неодноразово, виступаючи з великим успіхом, радуючи цінителів камерного мистецтва прекрасним відтворенням різноманітних програм. Їхнє виконавство становило еталон інтерпретації камерного репертуару, вражало багатством барв, різноманітністю трактовки і завжди хвилювало слухачів [11, № 6—7].

Відомий львівський композитор, професор М. Ф. Колесса згадує, що в роки навчання у Празькій консерваторії йому часто доводилося слухати Чеський квартет у концертних залах Праги. На цей час ансамбль виступав у складі: К. Гофман — перша скрипка, Ю. Сук — друга скрипка, А. Герольд — альт, Л. Зеленка — віолончель. Молодому Колессі було дозволено бувати на репетиціях квартету, коли музиканти готували фортепіанні ансамблі (партію фортепіано виконував Я. Гержман). У 1929—1930 рр. це були немолоді вже музиканти, але українського композитора вражав юнацький запал, з яким проводилися репетиції, сповнені динаміки та експресії. Микола Філаретович особливо підкреслює такий факт, що музиканти працювали однаково самовіддано як над творами, які припадали їм до вподоби, так і над тими, що здавалися їм менш цікавими за своїм музичним матеріалом. Таке ставлення до творів ще раз підкреслювало високий професіоналізм виконавців.



Відвідування репетицій Чеського квартету допомагало молодому Колесі у праці над його фортепіанним квартетом Ре мажор, який був завершений у 1930 р., під час навчання Миколи Філаретовича в класі відомого чеського композитора Вітезслава Новака. Знаменно, що першими виконавцями твору були студенти Празької консерваторії А. Голечек — фортепіано, Ю. Пешка — скрипка, Д. Шіянец — альт та М. Кекк — віолончель\*.

Квартет Колесси, для якого характерна глибока народна основа мелодики, гострота гармонічної мови, різноманітність ритмічного рисунка та поліфонізм у розвитку тематичного матеріалу, сьогодні займає провідне місце в українській радянській камерно-інструментальній літературі. Особливо часто його виконують відомі львівські музиканти професор О. Криштальський — фортепіано, лауреат міжнародних конкурсів Л. Шутко — скрипка, заслужений діяч мистецтв УРСР, професор З. Дашак — альт та лауреат республіканського конкурсу Х. Колесса — віолончель.

У 1902 р. в культурному житті Львова відбулася важлива подія, яка згодом відіграла велику роль у розвитку виконавського, зокрема камерного, мистецтва міста — була відкрита філармонія, керівником якої став Л. Геллер, багаторічний директор варшавських та львівських театрів. Він вирішив створити при філармонії симфонічний оркестр з музикантів-професіоналів. В умовах Львова таке завдання на той час було не здійсненним, тому до праці в філармонії були запрошені музиканти з Чехії [5].

Керівником оркестру Львівської філармонії, котрий складався з 68 музикантів, більшість яких була чеської національності, став молодий, але вже відомий диригент Людвік Челянський\*\*, вихованець Празької консерваторії.

Уже з перших виступів оркестр отримав схвальні відгуки музичних критиків та слухачів. Челянський був музикантом з тонким музичним смаком. Він володів даром добиватися витонченої нюансировки, і під його батуту оркестр захоплював тонкою палітрою барв. Цьому диригентові були більш близькі твори романтиків, хоча і в класичному репертуарі його виконання позначалося вірним відчуттям стилю [8, № 274, 279, 314]. Найвище львівська преса оцінила виконання Челянським творів Чайковського, який був улюбленим композитором диригента [7, № 2].

Високим професійним рівнем в оркестрі виділялася струнна група, майже повністю укомплектована з вихованців чеських

\* Концерт відбувся 30 травня 1930 р. в приміщенні центральної бібліотеки Праги.

\*\* Челянський Людвік Вітезслав (1870—1931) — відомий чеський диригент і композитор. Диригував у багатьох оперних та симфонічних оркестрах (Прага, Львів, Варшава, Київ, Пльзно, Париж). З його композицій найбільш відома опера «Камілла».

музичних закладів. Концертмейстером перших скрипок був відомий скрипаль Вацлав Гуммель (вихованець О. Шевчика), який згодом став професором Музичної Академії у Загребі, засновником загребської скрипкової школи [4]. Групу других скрипок очолював Вацлав Неделя, а групу віолончелістів — Франтішек Шімунок. Ці музиканти були хорошими виконавцями, часто виступали з сольними програмами і на початку праці оркестру у Львові створили Квартет концертмейстерів (партію альту виконував Арнольд Шпіглер). Прекрасна професійна підготовка, природна обдарованість молодих виконавців, ансамблева практика у Празі — все це стало базою для творчих успіхів музикантів.

Перший концерт Квартету концертмейстерів Львівської філармонії відбувся 16 листопада 1902 р. Програма концерту, в якому учасники ансамблю проявили прекрасне знання квартетної справи, складалася з творів Бетховена та Керубіні. Ансамбль грав в основному класичний репертуар, поповнюючи свої програми творами романтиків та російських композиторів. В одному з концертів був виконаний вперше у Львові квартет ор. 27 Едварда Гріга, який видався слухачам на той час композицією наскрізь модерною, але інтерпретація не викликала застережень і позначалася добрим музичним смаком [4; 5].

Коротка, але яскрава діяльність Квартету концертмейстерів Львівської філармонії відіграла помітну роль у розвитку камерного виконавства міста, і не буде перебільшенням стверджувати, що власне чеські музиканти — учасники Квартету ім. О. Шевчика та Квартету концертмейстерів Львівської філармонії — заклали підвалини львівського квартетного виконавства.

Діяльність високопрофесійного симфонічного оркестру відкрила можливість гастрольних концертів цілого ряду виконавців світової слави, серед яких були всесвітньо відомі співаки Дж. Беллінчіоні, Я. Королевіч-Вайда, О. Мишуга, С. Крушельницька, М. Саммарко, Ф. Наваль; скрипалі С. Барцевіч, Б. Гурберман, В. Бурместер. З великим успіхом проходили концерти оркестру за участю прославленого скрипаля Пабло Сарасате, чеських відомих скрипалів Франтішека Ондржічка, Ярослава Коціана та Яна Кубеліка (його називали «Паганіні ХХ ст.»).

Програма концерту чеського віртуоза, який відбувся у лютому 1902 р., була насичена шедеврами скрипкової літератури — творами Моцарта, Бахціні, Д'Амброзіо, Сарасате. Камерний репертуар у програмі Я. Кубеліка був представлений до-мінорною сонатою Е. Гріга, котра прозвучала у Львові вперше. Яну Кубеліку були близькі твори віртуозного плану, і соната Гріга, виконана напам'ять, що було новинкою для тих часів, дуже підходила до виконавської манери скрипаля — емоційної і блискучої. В особі піаніста Рудольфа Фрімля Ян Кубелік мав гідного партнера.

Виступи Кубеліка користувалися у Львові великою популярністю і викликали схвальні рецензії львівської преси: «...Без сумніву, це скрипаль першого рангу. Техніка, яка переходить грані ймовірності, кришталево чистий звук, великий і благородний, — це головні якості його виконання... В його грі горить і тремтить кожен звук», — писав львівський рецензент Северин Берсон [7, № 39, с. 4].

Чеський віртуоз приїжджав до Львова і після першої світової війни і завжди викликав у львів'ян щире захоплення своєю виконавською майстерністю. Мистецтво Кубеліка мало велике пізнавальне значення для учнів українського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка\*. Львівська скрипкова школа до 1939 р. була у стадії становлення, не мала власних виконавців-віртуозів, тому для підростаючого покоління творчі контакти з виконавцями такого рівня, як Я. Кубелік, Я. Коціан та інші, були надзвичайно важливими.

Наявність у Львові симфонічного оркестру створила умови для ряду авторських концертів видатних композиторів. Славетні композитори Ріхар Штраус, Густав Малер та Руджієро Леонкавалло протягом сезону 1902—1903 рр. особисто диригували своїми кращими творами. Цей факт сприяв розширенню музичного горизонту львівських любителів культури.

За час діяльності у Львові оркестр Челянського виконав безліч творів композиторів різних національностей, у тому числі чеських — А. Дворжака, Б. Сметани, С. Монюшко, Н. Паганіні, Р. Вагнера, а також російських та українських митців — О. Бородіна, П. Чайковського, М. Лисенка, С. Людкевича. Ряд композицій, зокрема Трагічна симфонія Асгера Гамлеріка (Данія), увертюра до опери «Le roi d'ys» Е. Лало, «Капрічіо» С. Людкевича та ін., у Львові виконувалися вперше.

Оркестр відгукувався на гострі моменти громадського життя міста, про що свідчить його участь у концертах в фонди спорудження пам'ятника польському поетові А. Міцкевичу та будівництва приміщення для українського театру.

У травні 1903 р. симфонічний оркестр виїхав на гастролі. Замітка з газети «Одеський вечірній листок» дає змогу простежити, в яких містах відбувалися його виступи: «Прекрасний симфонічний оркестр Львівського філармонічного товариства, що під керівництвом Людвіка Челянського мав у Петербурзі великий артистичний успіх, виїхав у тривале артистичне турне по Росії з метою дати ряд концертів у Вітебську, Смоленську, Орлі, Курську, Харкові, Сумах, Полтаві, Кременчузі, Єлизаветграді, Катеринославі, Миколаєві, Кишиневі, Симферополі, Севастополі, Керчі, Феодосії, Ростові, Новочеркаську, Воронежі, Тамбові, Рязані, Тулі, Калузі, Москві. В останньому оркестр дасть концерт на користь місцевого бологовського заліз-

\* Львівський Вищий музичний інститут ім. Лисенка розпочав свою діяльність лише у 1903 р.

ничного училища». Побував оркестр і в Києві, Вільно, Варшаві та Кракові. Така географія концертів вказує на широкі творчі контакти цього колективу.

Після гастролей оркестр розпався: дирекція Львівської філармонії не продовжила з музикантами контракту. Але творча праця оркестру Челянського у Львові стала яскравою сторінкою в чесько-українських музичних зв'язках.

Діяльність чеських музикантів-професіоналів позитивно вплинула на розвиток українського, особливо західноукраїнського мистецтва. У багатьох містах працювали чеські музиканти — скрипалі, віолончелісти, виконавці на духових інструментах. У Празькій консерваторії навчалося багато українських музикантів, які не мали змоги здобути освіту у себе на батьківщині. В Празі одержав диплом учителя співів композитор Остап Нижанківський, у Вищій Школі композиторської майстерності в класі професора В. Новака навчалися композитори Василь Барвінський, Микола Колесса, Роман Сімович, Нестор Нижанківський. В класі скрипаля О. Басташа, учня О. Шевчика, навчався львівський альтист Богдан Задорожний (нині завідуючий кафедрою німецької філології Львівського державного університету ім. І. Франка, професор), учасник перших студентських квартетів Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, а також перших львівських післявоєнних ансамблів.

Таким чином, незважаючи на складні історичні умови, творчі контакти українських музикантів з музикантами інших національностей розвивалися. Для українців творчі зв'язки з російськими композиторами та виконавцями, з митцями Наддніпрянщини, з передовими діячами польської культури, постійні контакти з чеськими музикантами були особливо важливими — вони сприяли становленню українського музичного професійного мистецтва на західноукраїнських землях.

Список літератури: 1. *Бэла И. Ф.* Очерки развития чешской музыкальной культуры. — М.; Л., 1951. 2. *Гинзбург Л. С.* Гануш Виган и Чешский квартет. — М., 1955. 3. *Колесса М. Ф.* Сторінки з історії українсько-чеських зв'язків. Українське музикознавство. — Львів, 1971, № 5. 4. *Mazena J.* 3. Václav Aspmu Lavovu «Muzika». — Zaqrtb. 1973. 5. Справа про відкриття Львівської філармонії. — Центральний історичний архів УРСР у Львові, ф. 146, оп. 4, спр. 4976. 6. Одеський вечірній листок, 1903, № 4. 7. *Berzon S.* Z muzyki. Gazeta Lwowska, 1903, № 2. 8. Kurjer Lwowski, 1902, № 274, 279, 314. 9. Lwowskie wiadomości muzyczne i Literackie, 1926, № 4. 10. Muzyka. — Lwów, 1927, № 2, 11. 11. Przegląd muzyczny, teatralny i artystyczny. — Lwów, 1906, № 6 7.

#### Краткое содержание

Статья посвящена творческим связям между чешским и украинским народами, в частности исполнительским контактам, сыгравшим немаловажную роль в развитии львовского камерного исполнительства. В статье рассмотрен период первой половины XX ст. (до 1939 г.).

Статья надійшла до редколегії 9 листопада 1980 р

## **ЛЬВІВСЬКІ ПОРТРЕТИ ФРИДЕРІКА ПАУТЧА**

У фондах Львівської картинної галереї зберігаються 5 картин і 25 рисунків Фридеріка Паутча (1877—1953), відомого польського художника, який вніс значний вклад у художню культуру Львова початку ХХ ст.

Вивченню стилю сецесії (модерн, ар нуво, югендстиль, стиль 1900) в останні роки приділяється багато уваги як у зарубіжному, так і в радянському мистецтвознавстві. Однак львівська сецесія залишається майже невідомою. Обмаль публікацій українських дослідників на цю тему; мало місця займає творчість львівських митців у фундаментальних працях польських учених, присвячених мистецтву кінця ХІХ—початку ХХ ст. [9; 12; 16; 19].

Львівська сецесія (1899—1914) була локальною, західно-українською модифікацією інтернаціонального «нового стилю». В її генезисі значну роль зіграли вплив Відня і Кракова, а також інші гетерогенні чинники, але вона розробила і свої відмінні риси, зумовлені у першу чергу зверненням до західно-українських народних мотивів. Львівська сецесія, як і загальноєвропейський «новий стиль», претендувала на універсальність і синтетичність — вона охопила відразу декілька сфер художньої творчості.

Починаючи з 1899 р., тенденції сецесії та символізму виразно проявилися в архітектурі, живописі, скульптурі, графіці, прикладному мистецтві, літературі, театрі та музиці Львова.

Найбільш визначними фігурами львівської сецесії були художники К. Сіхульський, С. Дембіцький, Ф. Паутч, К. Стефанович, Ф. Вигживальський, М. Ольшевський, скульптор З. Курчинський, провідний архітектор українського модерну І. Левинський, режисер Т. Павліковський, письменники М. Яцків, К. Іжиковський, Л. Стафф.

В образотворчому мистецтві Львова сецесійно-символічні тенденції проявлялись у різних варіантах. Найбільш примітні формальні ознаки стилю — сильна декоративність, площинність і примхлива лінеарність — характерні для творів К. Сіхульського, К. Стефановича, М. Ольшевського та ін. Символізм — тяжіння до складних асоціацій, підтексту, своєрідна двопланова образна система, афектовані настрої смутку та самозаглиблення властиві львівським фрескам Ф. Вигживальського, статуям та рельєфам З. Курчинського, краєвидам Р. Братковського та З. Чвіклінського.

Поряд із принципами декоративізму, стилізації, символізму львівська сецесія мала й експресіоністичні елементи. Поява мотивів раннього експресіонізму зумовлена особливістю сти-

лістики сецесійного напрямку, його тяжінням до максимальної виразності й емоційності. Експресіоністичні тенденції, при наявності лінійності та сильної площинності, у львівському мистецтві найвиразніше проявилися в творчості О. Новаківського та Ф. Паутча.

Фридерік Паутч був однією з найяскравіших індивідуальностей своєї епохи. Провівши юнацькі роки у Львові, де він навчався на юридичному факультеті університету, Паутч згодом здобув художню освіту в краківській академії у Л. Вичулковського. Вичулковський з його прийомами імпресіоністичного пленерного живопису мав певний вплив на свого учня. Від іншого викладача академії — Я. Станіславського — Паутч запозичив сильне, чисте, емоційно-музичне сприйняття кольору. У роки навчання швидко формується самобутній світогляд молодого художника. Перший успіх Паутчу приносять його карикатури. В 1902 р. вони експонуються у Варшаві, публікуються у журналі «Chochoł», у 1903—1905 рр. Паутч разом із своїм приятелем Сіхульським — видатним карикатуристом співпрацює з львівсько-краківським сатиричним журналом «Libertum Veto». Артистична невимушеність виконання і прагнення сильного гротеску — спільні риси творчості Сіхульського і Паутча в галузі карикатури, але графічна манера Паутча відрізняється від стилізованого іноді почерку Сіхульського, лінія рисунка Паутча енергійніша і динамічніша. В карикатурах 1902—1906 рр. Паутч досягає виняткової влучності і дошкульності політичної сатири. Як приклад можна привести карикатуру Миколи II в журналі «Libertum Veto» (1905, № 1), де самодержець «всей Руси» виставлений у вигляді пряничної різдвяної фігурки, всюди пообгризаної мишами, або карикатуру «Австрійський міністр» із збірки Львівської картинної галереї\* (картон, вугілля, № Г—V—661/62), де сплячий старезний чиновник символізує собою всю гнилу державну машину імперії, яка давно віджила своє. В кабінеті графіки ЛКГ зберігається ще декілька рисунків Паутча, в яких проявилась багатогранність творчого методу митця: у шаржі «Матейко, Виспянський і Мегоффер» (папір, вугілля, № Г—V—661/59) — нервова розбурханість численних вигадливих штрихів, в рисунку «Жінка, що сидить» (картон, пастель, олівець, № Г—V—661/58) — тонкий, рваний контур, намічений стрімкими порухами руки, на блискучому аркуші «Жінка з парасолькою» (картон, туш, № Г—V—661/57) — вишукані, легкі, ковзні штрихи, оксамитово-матова фактура і ментальне схоплення руху, в рисунку «Дитина з покотьолом» (папір, туш, № Г—V—661/72) — граничний лаконізм при яскравій образності.

Захоплення карикатурою в ранній період творчості багато в чому зумовило формування своєрідного портретного мистецтва Паутча з його прийомами деформації і гротеску.

\* Далі скорочено — ЛКГ.

У 1906 р., закінчивши навчання у Кракові і Парижі, Паутч повертається у Львів. Віднині домінуючою в його творчості стає гуцульська тематика, яка і в творах решти членів «гуцульської трійці» — К. Сіхульського і В. Яроцького. У творчості цих художників звернення до щирого, примітивного, не зачепленого капіталістичною цивілізацією гуцульського світу було своєрідною втечею від контрастів буржуазного суспільства, втечею, подібною до від'їзду на Таїті Поля Гогена. Паутч багато часу проводить у виїздах на натуру — на карпатських полонинах. «Його потужний, стихійний темперамент жадав глибокого подиху, чистого, гострого гірського повітря» [5, с. 278]. Деякі шовіністично настроєні польські газетярі початку століття закидали Паутчу, що він став «українським художником». На це Паутч відповів: «Хай собі говорять. Я народився на Гуцульщині, виховувався серед цих гір, добре знаю цей народ, знаю його душу... Гуцульський світ — барвистий, дикий, це абсолютно невичерпна тема» [13, с. 9].

Якщо для деяких художників — К. Сіхульського, В. Яроцького, К. Машковського, Т. Аксентовича, скульптора Яна Левицького — життя західноукраїнського народу було іноді засобом демонстрації сецесійної декоративності та стилізації, то в картинах Паутча епізоди з гуцульського побуту стають загальнолюдськими символічними образами буття, вони прагнуть до уособлення віковичної боротьби, смерті, страждання і перемог людини («Сільський похорон», 1907, Краків, Національний музей; «Біля розп'яття», 1911, Вроцлав, Національний музей; «Утоплений», 1911, Краків, збірка Марії Паутч). За визначенням польського дослідника спадщини художника, герої Паутча «страждають, змагаються з перешкодами, ідуть в невідоме, беруть участь у містеріях смерті, народжень і діонісійського захоплення життям» [1, с. 9]. Паутч прагне наситити свої картини глибокою філософською, етичною проблематикою. Тенденція до екстремального загострення «довічних» філософських питань буття зближує творчість Паутча з раннім західноєвропейським експресіонізмом 1906—1910 рр., з творами Нольде, Хеккслема, Руо, з передекспресіонізмом Мунка і Енсора. Як і Енсор у картині «В'їзд Христа у Брюссель» (1888), Паутч замінює живі обличчя гротескними масками у своїй «Гуцульській весільній процесії» (1913, Краків, збірка М. Паутч). Шалений вихор захоплює персонажів картини — не людей, а маріонеток. В лівому куті полотна — відчужено споглядає на цей «оргіастичний балет» обличчя самого художника.

Експресіоністичні тенденції в творчості Паутча граничного виразу набувають в антивоєнному полотні «Ховання полеглих у Магаллі» (1916, Відень, Військово-історичний музей, дві репліки), в декотрих краєвидах і портретах, а також у його найбільш відомій картині «Жебраки перед собором св. Юра» (1907, Краків, збірка М. Паутч). Ця картина, вперше експонована на персональній виставці 1909 р., мала скандальний успіх

серед львівської публіки і критиків, які в своїх рецензіях називали її «еквілібристичним вибриком» [4, с. 416], «сумішню шедевра і мазанни» [8, с. 316], «баюрою і оргією фарб» [10, с. 44]. У цій картині Паутч, застосовуючи крайню насиченість і відкритість кольору, дисонасні барвисті сполучення, ефектну безпосередність фактури і гротескню виразність образів, показав жахливу сцену людської трагедії, що розігрується під голубим, безтурботним і байдужим до земних страждань небом. Надзвичайна сміливість технічних прийомів у цьому творі Паутча повністю відповідає змісту — гостро поставленій проблемі соціальної несправедливості (однієї з головних тем експресіонізму).

У деяких краєвидах Паутча («Стара корчма», 1905, Забже, збірка Котерс; «Ввечері перед грозою», 1905, Торунь, Окружний музей) підкреслено інтенсивні, іноді агресивно-яскраві кольори зіштовхуються, різко сполучаються між собою. Це створює відчуття напруженості, внутрішньої сили в краєвиді.

У 1907—1911 рр. Паутч створює чудову за своєю виразністю серію портретів діячів молодого культури Львова — Стаффа, Ортіна, Мюллера, Каспровича, Вомелі, з якими був тісно зв'язаний. Товариські, дружні контакти з цим середовищем письменників існували у Паутча протягом усього львівського періоду його життя. Про це свідчать, зокрема, жартівливі листи Паутча до Стаффа [6; 1, с. 72, іл.] і Ортіна\*, ілюстрації Паутча до творів Вомелі [17] і Мюллера [7]. Загальна ідейна атмосфера, що панувала в середовищі цих львівських письменників-новаторів, безумовно, здійснювала певний вплив на Паутча.

Один із творів львівської серії — портрет художнього критика і новеліста Станіслава Вомелі (1867—1911) — знаходиться в збірці ЛКГ (1908, картон, олія, 104 x 73,5, Інв. № Ж—1764). Цей портрет відзначається сильною імпульсивністю виконання: нервові стрімкі штрихи нанесені ударами пензля «ала пріма», динамічна, неспокійна лінія створює нерівний, якби рваний контур фігури, фарби в окремих місцях сильно втерті в незагрунтований картон. Паутч використовує в композиванні фігури незаповнені місця — паузи простору жовто-брунатного картону, ці паузи активно включені в загальну колористичну структуру портрета, дуже стриману, майже монохромну. Тут переважають приглушені коричнево-чорні тони, подекуди введені невеликі акценти білила і смарагдової зелені. Стриманість колористичного рішення відповідає загальній похмурій атмосфері портрета і дає змогу зосередити увагу на обличчі портретованого.

Обличчя Вомелі вражає особливим, безумним, гіпнотизуючим поглядом широко розкритих, але несприймаючих оточую-

\* Лист від 1908 р., бібліотека АН УРСР ім. В. Стефаніка, відділ рукописів, фонд О. Ортіна.



чого очей. Стражденне, пооране глибокими зморшками, воно застигло з виразом повної відчуженості і самозаглиблення. Ліва брова, високо, тривожно-зчудовано піднята, створює ефект гримаси або дефекту обличчя.

Постать Вомелі — цікаве явище у духовній культурі «Молодого Львова». Один із кращих львівських журналістів, Вомеля був широко відомий своїми рецензіями і критичними відгуками на театральні, художні та літературні новинки. Його статті відзначалися сміливістю, безкомпромісністю, всебічною об'єктивною оцінкою. В своїх новелах — «Особистий порятунок» [18], «Поліфемчик» [17] та ін. — Вомеля проявив оригінальний талант. В умисно сухій і водночас поетично-метафоричній формі він втілював ідею трагізму існування людини, безсилої перед сліпими силами життя і буржуазного суспільства.

«Портрет Вомелі» Паутча дає тонку, глибоку характеристику душевного світу людини. Водночас це портрет-метафора і портрет-карикатура, настільки гостро виявлена в ньому головна риса образу. Цей же прийом Паутч застосовує в інших портретах львівського періоду. Так, у портреті Леопольда Стаффа (1908, Вроцлав, Національний музей) і в «Автопортреті» (1907, місце знаходження невідоме [14, с. 10]) різко підкреслені такі риси образу, як гордовитість, артистична недосажність для вульгарності, в портреті Антоні Мюллера (1908, Краків, збірка К. Мюллер-Марчинської) — іронічне, визивне презирство, в портреті Остапа Ортвіна (1908, місце знаходження невідоме.) — стриманий, сконцентрований натиск енергії та волі. В портреті Яна Каспровича (1910, Познань, Національний музей), який критик М. Третер назвав «жорстоким за яскравістю характеристики» [14], — перебільшено приземкувата, обважнена, кремезна фігура поета випромінює монументальність, силу і владну зверхність. В найранішому з портретів Паутча — портреті художника Кароля Фріча (1902, Варшава, Театральний музей) акцентована увага на мертвотному моторошному погляді, в якому є щось акторське.

Сучасні Паутчу художні критики неодноразово вказували на оригінальний творчий метод портретного мистецтва художника. Артур Шредер писав: «Портрети Паутча — це виявлення найбільшої суми внутрішнього змісту моделі, сильне загострення відповідних характерних рис обличчя, до чого художник прийшов через карикатуру» [11]. Мечислав Третер підкреслював, що «портрети Паутча надзвичайно оригінальні в поданні пози фігури і аксесуарах... Характеристика даної особи відіграє в нього головну роль. Художник обминає другорядні елементи, не турбується про «красивість» портрета, основний наголос робиться на психологічний момент, на характеристику» [15].

Поглиблення характеристики душевного життя людини — загальна тенденція в європейському портреті початку ХХ ст. Але у Паутча ця характеристика особливо різка і пронизлива,

навіть метафорична. Це зближує портрети Паутча з портретами таких художників-експресіоністів, як О. Кокошка і Х. Сутін. Слід вказати на зв'язок портретного методу Паутча з теорією психоаналізу львівського письменника Кароля Іжиковського. У своїй повісті «Кістяк. Сні Марії Дунін», виданій у Львові в 1903 р. [2], Іжиковський, незалежно від Фрейда, висунув теорію психоаналізу, яку назвав «гардеробом душі». Це була смілива спроба розгадати найглибші таємниці людської психіки. Можливо, ця теорія справила певний вплив на Паутча — прямо або опосередковано — через тісне спілкування з Вомелею, якого Іжиковський називав «апостолом своїх ідей» [19, с. 225].

Модерністський культ екстраординарної творчої особливості, виклик філістерському буржуазному суспільству є досить характерними для серії львівських портретів Паутча, для його автопортретів, як і для зовнішнього вигляду художника, типового представника тогочасної міської літературно-художньої богемі. Епатаж в поведінці — прикметна риса львівських художників, письменників і акторів початку ХХ століття — Паутча, С. Дембіцького, Л. Стаффа, Л. Сольського та інших.

Львівська сецесія певною мірою (особливо спочатку) мала антибуржуазний, антиміщанський характер. Так зване декадентське мистецтво не приймалося широкими верствами буржуазного суспільства. Виставки західноєвропейських модерністів — А. Бьокліна, Ф. Штука та ін., виставки колекції Ф. Ясенського, краківського об'єднання «Штука», сецесійне будівництво у Львові викликали зачудування серед консервативно настроєної публіки і мали в її очах присмак нездорової та провокаційної сенсації. К. Іжиковський у романі «Кістяк» писав: «Було відомо, що кам'яниця має ставитись в стилі сецесії, і вже сама ця назва свідчила про злочин — хто будував в сецесійному стилі, повинен був бути через це соціалістом, анархістом, атеїстом, відщепенцем...» [2]. Тільки згодом, пізніше ніж у Західній Європі, приблизно з 1905 р., сецесійний стиль з нехтуваного стає модним і популярним у Львові.

Специфікою портретного методу Паутча є також метафоричне ув'язування фону портрета з головною фігурою. Цей прийом Паутч використав у портретах Стаффа і Каспровича, а також у портреті своєї двоюрідної сестри Ольги Левицької з сином Володимиром. Портрет зберігається у ЛКГ (1911, полотно, олія, 122×106, № Ж—3609). На відміну від портрета Вомелі, де порожній брунатний фон покликаний залучитись до виконання головної ідеї — приголомшливо переконливої характеристики образу — в портреті Левицької фон не гармоніє, а контрастує з образом портретованої, тут він асоціативний і символічний. Фон портрета Левицької — «двошаровий»: за спиною жінки з дитиною на руках — райське дерево з «плодами гріха» на гілках (ці ж яблука служать фоном і в «Авто-

портреті з дружиною», 1908, Краків, збірка М. Паутч), кризь гілки і над ними можна побачити алегоричні сцени: зліва — вигнання з раю, справа — Адам і Єва, запряжені до плуга, орють землю, їх підганяє ангелочок. Подібний символічний фон з своєрідною інтерпретацією релігійної міфології знаходимо також у портретах Стаффа і Каспровича (в останньому — бог, що осипає зорі з небес). Цей фон в портретах Паутча пов'язаний з естетикою символізму і раннеекзистенціальними ідеями. В портретах Паутча спостерігається розвиток таких ідей символізму, як зневага до реальної дійсності, зверхність над нею (Паутч загострює відчуженість та замкненість своїх моделей), приреченість і загибель світу (фон у портреті Каспровича, автора есхатологічних «Гімнів»), ідеї унікальності, виняткової особистості художника-творця, приреченого на самотність. Паутч розвиває ці положення символістської естетики, вносячи в них додаткові мотиви: замість пасивно-приреченого страждання в його портретах з'являється стримане, сконцентроване, енергійне волевиявлення особистості, готове прорватись назовні. Фон у портреті Левицької покликаний спрямувати думки глядача до екзистенціальних ідей гріховності, приреченості людського існування. Водночас передній план портрета — спокійний і гармонійний, тут немає ані тіні страждання, зображення жінки з дитям, яке бавиться на її колінах, стилізоване в дусі мадонн Відродження. Фігура жінки становить сильний контраст з фоном і є неначе втіленням ідеї стоїцизму, непохитного протистояння фатальним силам буття, утвердження внутрішньої могутності і незалежності особистості людини. В інших портретах Паутча ми також виразно відчуваємо цей безмежний внутрішній виклик, звернений не тільки до міщанського суспільства, а й до бога, до жорстоких сил природи, відчуваємо волю до владного самоутвердження всупереч усьому. Образи львівських портретів Паутча близькі до героїв Достоевського, особливо до його улюблених «богоборців» (в 1907 р., коли Паутч розпочав роботу над серією портретів, в додатку до журналу «Наш Край» друкується роман «Біси» в перекладі львівських письменників-символістів Г. Збержховського і С. Баронча).

Формальні прийоми, застосовані Паутчем в його портретах, підкорені завданню досягти найбільшої психологічної і філософської глибини. Лінія і колір у Паутча динамічні, характер ведення лінії і сполучення плям кольору на площині — імпульсивний та енергійний, вся фактура картини ніби вібрує.

Дослідники підкреслювали цю «спонтанність», доконечну безпосередність творчого темпераменту Паутча, тобто ту його особливість, яку критики початку століття називали «брутальністю». В портретах Паутча немає настійливої, гармонійної музичної ритмізації, притаманної, наприклад, сецесійним портретам Г. Клімта. Рух лінії і характер накладання кольору

у Паутча підкреслено агармонійні, «атональні» і скоріше викликають асоціації з першими експресіоністичними опусами А. Шенберга. Паутч не прагне до детальної ліпки об'єму (хоч і застосовує прийоми моделювання), він набагато частіше різноманітно використовує саму площину полотна. Для колористичної системи художника властива сталість вибору теплих, червоно-коричневих, рожевих і оранжевих тонів, часто активних і агресивних, іноді навмисно приглушених. При домінуючих теплих тонах у колористичну структуру нерідко включаються ахроматичні кольори, різних відтінків білий і сірий, іноді вводяться акценти холодними кольорами. Особливо характерні для манери Паутча різкі грубі мазки білилом поверх червоно-коричневого шару, які використовуються для своєрідних ефектів світлотіні.

Творчість Паутча львівського періоду, зберігаючи генетичний зв'язок з постімпресіонізмом, сецесією і символізмом, водночас відзначається деякими експресіоністичними тенденціями. Одна з найбільш визначальних рис його творів — гранична сугестивність людських емоцій і почуттів у барвах та лініях — зближує його з членами раннього експресіоністичного об'єднання «Міст», з О. Кокошкою і такими польськими художниками початку століття, як К. Кжижановський, В. Вайс, М. Якімович, Г. Вондзєцький, В. Войткевич, тобто з тією тенденцією у польському живописі, яку тогочасний критик Ц. Еллента назвав «Інтенсвізмом» [3]. У творчості Паутча тенденції раннього експресіонізму, що яскраво проявились саме у львівському періоді його життя, були тісно пов'язані як з специфікою трансформації «нового стилю» в Європі, так і з особливостями сецесії у Львові.

Список літератури: 1. *Pautsch Fryderyk*. Katalog wystawy monograficznej. — Wrocław, 1978. 2. *Irzykowski K.* Paluba. Sny Marii Dunin. — Lwów, 1903. 3. *Jellenta C.* Intensywizm. — In: *Modernisci o sztuce*. — Warszawa, 1971. 4. *Kowalski L.* Ze sztuki i «Sztuki». — Krytyka, 1909, t. 2. 5. *Kozicki W.* W gaju Akademosy. — Lwów, 1912. 6. *Kozicki W.* Lwowski okres w twórczości Staffa. — *Wiadomości literackie*, 1929, № 28. 7. *Mueller S. A.* Henryk Flis. — Lwów, 1908. 8. *Mungo.* Ruch artystyczny we Lwowie. — Krytyka, 1911, s. 5. 9. *Polskie życie artystyczne w latach 1890—1914: praca zbiorowa.* — Wrocław — Warszawa — Kraków, 1967. 10. *Rutowski T.* Wystawa dzieł F. Pautscha we Lwowie. — *Sztuka (Lwów)*, 1911. 11. *Schröder A. F.* Pautsch. — *Tygodnik Ilustrowany*, 1911, № 21. 12. *Sztuka około 1900.* — Warszawa, 1969. 13. *T. G.* W pracowni Pautscha. — *Słowo Polskie*, 1911, № 178. 14. *Treter M.* Wystawa F. Pautscha. — *Nasz Kraj Ilustrowany*, 1911, № 148. 15. *Treter M.* Katalog wystawy obrazów F. Pautscha. — Lwów, 1911. 16. *Wallis M.* Secesja. — Warszawa, 1967. 17. *Womela S.* — *Polifemk.* — *Nasz Kraj*, 1908, z. 2 (11 kwietnia). 18. *Womela S.* Osobliwy ratunek. — *Nasz Kraj*, 1907, z. 1—3. 19. *Wyka K.* *Modernizm polski.* — Warszawa, 1962.

### **Краткое содержание**

В статье рассматриваются некоторые аспекты творчества польского художника Фридерика Паутча, работавшего в начале XX в. во Львове. Во львовском искусстве этого времени широкое распространение получил стиль сецессион (модерн), и Паутч испытал на себе его сильное влияние. Сохраняя генетическую связь с постимпрессионизмом, сецессионом и символизмом, творчество Паутча этого периода в то же время отличается явными экспрессионистическими тенденциями, проявляющимися в обостренной этической проблематике и гротескно выразительной форме его картин на сюжеты из жизни гуцулов и портретов львовской интеллигенции. В статье делается стилистический анализ произведений Паутча, хранящихся в собрании Львовской картинной галереи.

Стаття надійшла до редколегії 17 березня 1980 р.

---

## МОВОЗНАВСТВО

---

*В. П. АНДЕЛ, доц.,  
Львівський університет*

### **ДЕЯКІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ЧЕСЬКОЇ АБСТРАКТНОЇ ЛЕКСИКИ**

Наша сучасність надзвичайно багата на різні події, процеси, зміни та перетворення, що супроводжують суспільний розвиток. Такого бурхливого розвитку науки, техніки, культури не знає жодна з попередніх суспільно-економічних формацій.

Для дослідника питань мовознавства все це становить зовнішньомовні, екстралінгвістичні фактори, які так чи інакше знаходять вираження в мовних засобах. Динамічність прояву екстралінгвістичних факторів створює величезне напруження в системі мовних засобів у процесі номінації, що проявляється в протиріччях між потребами відображення нового змісту та наявними засобами вираження і можливостями форми.

У цьому плані великі труднощі виникають у працівників преси як засобу масової інформації, котра в числі перших трансформує життєві актуальні факти у відповідній сучасній літературній нормі в мові тексти.

Здобутки наукової, політичної та суспільно-економічної думки стають для даного періоду основою й інструментом дальшого розвитку та функціонального застосування, що зумовлює необхідність постійного пошуку нових форм і засобів передачі масової інформації.

Вказані властивості соціальних потреб та можливостей сучасних мовних засобів є досить цікавим і актуальним предметом дослідження. Протягом останніх років появилось ряд робіт, присвячених вивченню мовної норми, стилю і засобів сучасної масової політичної та ділової інформації. Це, зокрема, дослідження І. К. Білодіда, В. Г. Костомарова, М. М. Пилинського, Ал. Єдлічки, М. Гелцла, П. Гаусера, В. Мейстршіка та ін. [1; 2; 3; 6].

Питання мови і стилю газетної інформації досить вивчене у сучасному радянському мовознавстві, однак немало питань ще потребує дальшого дослідження. Це, зокрема, стосується функціональних стилів та тих мовних засобів і конструкцій, які їх наповняють. При цьому слід враховувати, що сучасні літературні мови все більше підлягають впливам ряду вище згаданих факторів. Ал. Єдлічка, зокрема, підкреслює: «У розвитку сучас-

них літературних мов поступово слабне вплив художньої літератури, зростає вплив спеціальних текстів та публіцистики» [6, с. 61].

І. К. Білодід ще наголошує на значенні властивостей публіцистичного стилю у підготовці матеріалів масової інформації. «До всіх сфер зображення цей стиль підходить насамперед з погляду інформативності, тобто повідомлення. Для цієї мети потрібна динаміка, лаконізм, строгість виразу, чіткість, стрімкість фрази, висловлення, абзацу, об'єднання цих засобів у всьому зображенні при мінімумі описовості, розволік-лості» [1, с. 5].

Саме такі властивості характерні для публіцистичного стилю з властивим йому підбором лексики та порядком слів у синтаксичних конструкціях. Слід мати на увазі, що поняття «публіцистичний стиль» в його традиційному розумінні постійно збагачується новими елементами, роль, функції і характер яких ще чекає свого дослідження.

У стилі газетної інформації у першу чергу зростає частка абстрактної лексики. Для дослідження розвитку, способів і шляхів появи, руху та функцій абстрактної лексики чи не найбільш відповідними є тексти газетної публіцистики, насичені елементами розмовного, художнього, наукового та офіційно-ділового стилів. Тут, власне, потребами щоденної масової інформації визначаються характер та частотність наявних і зафіксованих уже в словнику лексичних одиниць, а також одночасне впровадження у мовну практику іновацій з поступовим закріпленням їх у мовній свідомості носія. Маються на увазі нові слова, що появились на базі загальнослов'янського чи власного лексичного матеріалу і мають загальноновживане значення, а також уже відомі слова, наповнені новим, переносним значенням, кальки та гібридні утворення, запозичення з інших мов, детермінологізовані назви та нові назви-словосполучення.

Риси і особливості публіцистичного стилю, що властивий для всіх жанрів газетної інформації, значною мірою визначаються характером лексики, її семантичним навантаженням. Конденсованість, динамічність, узагальненість дій, процесів, актів, якостей, властивостей, станів явищ, предметів та відносин між ними досягається втіленням їх у субстанції, тобто в абстрактні слова. Абстрактна лексика, загальноновживана та термінологічна, є чи не найважливішим мовним елементом, що характеризує газетно-публіцистичний стиль.

Пропоноване спостереження базується на даних, отриманих у результаті аналізу текстів з «Rudého práva». Як правило, співвідношення кількості конкретних лексем з абстрактними часто виражається як 1:1, а в деяких випадках кількість абстрактних слів переважає.

У текстах газетної інформації для вираження абстрактних понять переважають власні чеські мовні засоби, проте немалий відсоток слів, нерідко з термінологічним значенням, становлять

запозичення — в середньому 20% усієї кількості вживаних абстрактних назв.

За лексико-семантичним навантаженням найбільше абстрактних іменників виступає зі значенням дії, процесу, менше — зі значенням властивості, якості, стану та іншими абстрактними значеннями.

У системі активних абстрактних назв дії як за потенціальними можливостями творення від чеських та запозичених основ, так і за обсягом вживання існуючих основ найчастіше використовуються віддієслівні іменники з формантами *-ání, -ení, -tí*, аналогічно, у складі назв властивості, якості виступають структури з формантами *-ost*, рідше *-ství, -ota*.

Абстрактна лексика на сторінках газетної інформації неоднорідна за функцією, хронологією, генезисом, пластичністю семантики. Поряд з давніми чеськими назвами типу *zámr, rada* виділяються похідні зі складнішою словотворчою будовою *uplatnění, realnost*; загальноновживані абстрактні слова, крім свого основного значення, набувають спеціальне семантичне навантаження — *chemizace, uvolňování*; поряд із іншомовними запозиченнями існує спеціальна термінологія: *absence, kybernetika, princip rozdělování*. Незалежно від такої розмаїтості структур зберігається перевага власних утворень із загальноновживаним значенням, дотримується відповідна пропорція між спеціальними назвами і запозиченнями, чим досягається доступність інформації, а також збільшення активності і розширення функцій власних лексичних засобів.

У процесі соціалістичного будівництва помітно зросли і соціальні вимоги до чеської літературної мови, до її резерву засобів, зокрема, до абстрактної лексики. Відбулось певне перегрупування в складі останньої, зокрема в засобах її семантики, розширенні функцій.

У сучасній мовній практиці, поза звичними традиційними поняттями дії, діяльності, процесу, акту, стану, відносин між предметами і явищами, появилися й нові, які за вимогами семантики потребують нових способів вираження. Все рідше вживаються іменники з формантами *-í, -ba, -da, -tva, -ota, -ina, -oba, -st, -a*, які в більшості випадків втратили свою продуктивність, не виражають потрібної семантичної чіткості і частково або й повністю не відповідають змісту нових понять. Згідно з сучасними вимогами виникають нові похідні слова на базі чеського та іншомовного твірного матеріалу, розширюється семантика існуючих слів, зростає вживання запозичень, словосполучень та спеціальних термінів. Наприклад: *výkonnost, opotřebení, studená válka, uvolňování nápětí, komplexnost, negování, rentabilita, individualismus, jaderná energie, energetická krize, horečné zbrojení, ratifikace, genetika, asanace*.

Інтенсивність розвитку змісту значно випереджує можливість форми. Багатьом елементам останньої властиві тенденції вигасання дериваційної активності. Так звузився арсенал



словотвірних афіксальних засобів, що використовуються в ході позначення абстрактних понять якості, властивості та стану предметів і явищ. В основному це форманти *-ost*, *-ství*, *-a*: *nesnadnost*, *dětství*, *tmářství*, *posila*, *důvěra*, *pravděpodobnost*, а також готові запозичені структури типу *prestiž*, *privilegium*, *mentalita*, які відповідно доповнюють номінативні можливості цього лексико-семантичного ряду.

У газетних жанрах у складі абстрактних назв помітне місце займають іншомовні запозичення. З їх числа понад три чверті відзначаються високою фреквенцією і їх можна вважати загальноновживаними лексичними одиницями, хоча в інформаціях із спеціальною тематикою вони можуть виступати й у ролі термінів. Наприклад: *agrese*, *kolonialismus*, *hegemonie*, *eroze*.

Тенденція до уніфікації моделей та інвентаря словотвірних засобів не вичерпує характеристики змін і напрямів розвитку чеської абстрактної лексики на сторінках преси. Поява явищ і якостей, відносин і властивостей супроводжується виникненням нових елементів у складі абстрактної лексики. Для цього вже недостатньо ні наявних продуктивних формантів, ні готових запозичень. Все помітніше зростає використання існуючих моделей і формантів із додатковими новими семантичними функціями; розширюється продуктивність словотвірних типів, у першу чергу, формантів *-Ø*, *-ost*, *-ka*. Появляються нові гібридні утворення на базі змішаного чесько-іншомовного твірного елемента.

Безсуфіксні абстрактні назви із значенням дії типу *pád*, *ustup* дуже поширені в давній період чеської та інших слов'янських мов, після періоду певного спаду в стилях літературних мов знову стали активним елементом мовної практики. У складі абстрактної лексики, що використовується в текстах газетної інформації, вони становлять близько чверті всіх назв. Це досить великий відсоток, особливо якщо враховувати, що різні види дії виражаються переважно структурами з формантами *-aní/-ení*, *-í*, *-ství*: *projednání*, *zabezpečení*, *soužití*, *přízviskové*. Актуалізація у мовній практиці безсуфіксних абстрактних назв дії, очевидно, мотивується у першу чергу характером семантики, яку вони можуть виразити, зокрема: а/ звуженість обсягу дії, одноактність або її завершеність її: *zápas*, *vývoj*, *dopad*, *přístup*; б/ ознаками лексикалізації, внаслідок якої відбувається зміщення семантики або семантична обмеженість чи конкретизація у вираженні динаміки дії: *úspěch*, *rozpor*, *úloha*, *výrok*, *zásada*.

Кількісне зростання безсуфіксних абстрактних назв дії здійснюється не шляхом виникнення їх з нових дієслівних основ, а здебільшого через префіксацію наявних уже безпрефіксних або лише частково префіксованих слів типу: *běh*, *pád*, *průběh*; *příběh*; *výpad*, *případ*, *nápad*, *vpád*; *rozvoj*, *vývoj*; *postup*, *nástup*, *uzestup*, *přístup*.

У досліджуваний період нові безсуфіксні абстрактні назви

дії появляються в одиничних випадках, що пояснюється відсутністю ще не використаних з додатковим смисловим навантаженням основ непохідних дієслів. Від похідних дієслів з невербальними основами аналізовані структури шляхом зворотного словотвору не виникають.

Помітно розширилося вживання абстрактних назв дії з формантом *-ка*, словотворчою базою яких є основи префіксованих дієслів. Поруч з існуючими уже раніше іменниками з загальним стилістично нейтральним значенням, наприклад: *záminka, porážka, schůzka*, появляються нові, семантично чітко визначені, нерідко з деяким відтінком експресії, виникнення якої пояснюється характером професійної розмовності в номінації виробничих процесів: *vsázka, vykládka, dodávka, srážka*. У номенклатурі назв спеціальних виробничих процесів вони можуть мати й термінологічний характер.

У складі інвентаря словотвірних засобів зберігає продуктивність полісемантичний формант *-ství*. Якщо з допомогою цього форманта раніше утворювалися назви для означення властивості, стану, дії, то в даний період його функції звужуються до семантики назв, що означають типи суспільної діяльності, професійних занять з супровідним семантичним елементом ознаки цих процесів: *stávkokazectví, autoopravenství, kompromisnictví*. У складі словотвірних основ, як правило, обов'язковий вербальний елемент.

У системі абстрактної лексики в чеській газетній інформації спостерігаються не лише певні кількісні, а й якісні зміни. Лексичні іновачії на позначення нових позамовних явищ зростають і поступово концентруються в нові лексико-семантичні групи. Це явище уже відзначалося у працях чеських мовознавців, зокрема Ал. Єдлічки. Йдеться про абстрактні назви, що визначаються чітко вираженою семантикою з формантом *-ost*, які, за характером своїх функцій названі статичними. Їм приділена більша увага, оскільки наш фактичний матеріал не заперечує, а навпаки, підтверджує наявність у мовній практиці даної семантичної категорії, наприклад: *poruchovost strojů, ztrátovost, skladovatelnost, výkonnost, užítkovost, užítkovitost, sjízdnost, porodnost, směnnost, vyhřevnost, rvavost, opotřebenost*. Подібні утворення служать для вираження повторюваності, певної кількості здійснених чи потенціально можливих актів, проявів, спроможностей. Наприклад, *poruchovost* означає середню кількість пошкоджень механізму, приладу, засобів продукції (за певний час); *porodnost* — середню кількість родів (за певний означений час).

Загальну семантику руху цього словотвірного типу визначає дієслівний елемент похідної словотвірної основи, а його специфіку — формант *-ost*. Характер дії, що виражається даною основою, є типом її якості, що становить вторинне семантичне навантаження.

Аналогічними за словотвірною будовою виступають утво-

рення з формантом *-ost* на означення дії, семантика якої визначається вербальним елементом похідної прикметникової основи, поряд з другоплановим семантичним нашаруванням ознаки, схематично умотивованої згаданою прикметниковою основою. Наприклад: *tolerantnost, ofenzivnost, koordinovanost, izolovanost, zainteresovanost*. Синонімічні переліченим вище структурам іншомовні слова типу *tolerance, ofenziva, koordinace, interes* та похідні *tolerováni, koordinováni, zainteresováni* семантично не тотожні з назвами на *-ost*. Одні від других відрізняються насамперед ступенем динаміки вираження дії. Це, очевидно, і мотивує причини їх виникнення.

Наплив іншомовної лексики, у тому числі абстрактної, збагачуючи виражальні ресурси, обумовлює також появу деяких морфологічних та дериваційних якостей у них. Основи запозичених слів збагачують резерв словотвірних засобів, які частково забезпечують потреби при номінації нових понять і явищ. Проте запозичення мотивуються відсутністю адекватних власних номінативних структур, і в першу чергу більш вичерпними за точністю позначення можливостями та їх інтернаціональними функціями.

Іншомовні основи все частіше використовуються при творенні нових назв і входять до складу гібридних структур із чеськими формантами *-aní: fungováni, negováni, testováni, respektováni; -ení: z kvalitnění, zefektivnění; -ost: tolerantnost, ofenzivnost, arogantnost; -ství: schavovství, resortnictví, epigonství*. Їх семантичне навантаження, як і в словах, що складаються з чеських твірних елементів, зводиться в основному до означення дій, процесів, станів, властивостей.

Засоби абстрактної лексики збагачуються також шляхом вторинного використання іншомовних словотвірних формантів типу *-izace, -ismus*, які поєднуються з основами, наявними в чеській мовній практиці. Вони зберігають семантичні ознаки, характерні так оформленим запозиченням, а також заступають відсутні у чеській мові адекватні словотвірні форманти. Такі утворення означають певний процес, діяння, стан, властивість за значенням чи змістом твірної основи. Наприклад: *propagace, alibismus; nkrumahismus, zabukismus, amerikanismus, bantustanizace, ekonomizace, plynofikace, fabrikace, kařkizace*.

Зберігається деяка активність у деривації складних і зрощених субстантивів. У складі композита рідко виступає неслов'янський елемент типу *subdodávky*. Тут явну перевагу мають складові компоненти з власних засобів. Наприклад: *samozásobování, spolurozhodování, sebezapření, znovuzvolení, konkurenceschopnost, obranyschopnost*.

У складі аналізованого типу лексики виділяються кількісльні словосполучення, що виражають одне поняття. У чеській мовній практиці подібні фразеологічні звороти — явище дуже давнє. На відміну від раніше виконуваних функцій, сучасні словосполучення, як правило, адекватні за значенням

відповідним термінам. Дані словосполучення — невід'ємний елемент газетної публіцистики, в якій помітне прагнення розвантажити згущеність спеціальних назв при розкритті вузької спеціальної теми засобами масової інформації. Мультивербізовані назви виступають у різних за жанром газетних публікаціях, у яких висловлюються проблеми сучасності. Наприклад: *mírové soužití, světový socialismus, politika konfrontace, extenzivní rozvoj, krizový vývoj, provozní degradace, polovo-  
dičová technika, energetická krize, jaderná energetika.*

Зібраний фактичний матеріал передбачає можливість його поділу за лексико-семантичними особливостями на декілька груп: суспільно-політичних, соціально-економічних, науково-технічних та культурно-побутових назв.

У лексико-семантичній групі суспільно-політичної абстрактної лексики за спільністю семантичних функцій виділяються ще менші, кількісно неоднаково представлені підгрупи: 1) назви, пов'язані з поняттями боротьби за соціальне та національне визволення залежних народів: *bantustanizace, osvobozenecké hnutí, represalie, ilegality, terorismus, rasismus, kolonialismus, extremismus, vyhlazování, odnárodnování;*

2) назви понять з галузі ідеології та означення процесів змагання двох світових політичних систем: *rozvitý socialismus, socialistický způsob života, reálný socialismus, socialistická obnova, antikomunismus, antisocialismus, revizionismus, hegemonismus, intervencionismus, amerikanismus, eurokomunismus, nkru-  
mahismus, podvratná činnost, expanze, politická konfrontace.*

3) назви на означення понять, що називають процеси боротьби за розрядку, проти зростання міжнародного напруження: *mírové soužití, politika uvolňování, ozdravení mezinárodní situace, mezinárodní bezpečnost, nevěšování do vnitřních záležitostí;*

4) назви понять боротьби за роззброєння, проти воєнної конфронтації: *hnutí nezučastněnosti, zásada odmítnutí použití síly, rovnováha sil, vojenská konfrontace, vojenská převaha, horečné zbrojení, krizové, jevy, jaderné odzbrojení, nukleární úder, nukleární potenciál.*

В групі назв на означення соціально-економічних понять виділяються: 1) слова для означення явищ і фактів соціалістичної інтеграції, кризових фактів капіталістичної економіки: *hospodářská krize (strategie, integrace), životní standard (uroveň), předhánění a dohánění;*

2) назви понять в галузі політичної економії: *míra nadhodnoty, brigádní chozrasčot, chozrasčotní zásady, stupeň integrace, přesčasová práce, materiální výroba;*

3) назви на означення питань виробництва та виробничих відносин: *údernické hnutí, efektivnost výroby, bezpečnost práce, značka kvality, zlepšovací návrh, racionalizace výroby, rovnostářství, špičkové výkony, produktivita práce.*

У складі науково-технічної термінології виділяються:

1) назви з галузі енергетики: *jaderná energetika, jaderná energie, provozní degradace, upotřebitelnost, opotřebenost, energetické zbroje, teplofikace, telekomunikace, vědecko-technický potenciál*;

2) назви понять в галузі обчислювальної техніки: *číslicová technika, kybernetika, teraristika, výpočetní technika, automatizovaný systém řízení*;

3) назви понять сфери сільського господарства та охорони природи: *genetika, chovatelství, semenářství, šlechtitelství, odhlučnění*;

4) назви понять в галузі спорту та охорони здоров'я: *vrcholový sport, atletická soutěž, pohybová aktivita, trénovanost, absence*.

У культурно-побутовій сфері слова означають певні процеси, види діяльності, творчих наслідувань і методів великих особистостей, суспільні течії і рухи, типи суспільно-негативної поведінки, назви з відтінком емоції та іронії, що характеризують різні суспільні явища: *schavovství, kafkizace, dekaufkizace, češství, rusofilství, husitství; bolestinství, hnídopišství, intrikářství, křovalství, úplatkářství, obranářství, tajnostkářství, ikonoklectovství; pepictví, přáteličkování, strejčkování, opičení, papírování, zabukismus, velikášství, tichošlapství, obrazoborectví*.

Проаналізований у даній статті фактичний матеріал, зважаючи на його обсяг, не може дати вичерпної відповіді на питання про характер процесів і тенденцій, якими обумовлені якісні і кількісні зміни в системі сучасної чеської лексики. Разом з тим на його підставі можна констатувати, що в досліджуваний період намітились нові шляхи збагачення чеської абстрактної лексики за рахунок власних утворень та запозичень, способи розширення словотвірних засобів, їхньої семантики та функцій.

Список літератури: 1. Білодід І. К. Мова масово-політичної інформації як структурно-функціональний стиль сучасної літературної мови. — Мовознавство, 1977, № 1. 2. Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе. — Изд-во при МГУ, 1971. 3. Пилинський М. М. Експресивність стилю, масово-політичної інформації. — Мовознавство, 1977, № 5. 4. Cuřin Fr., Novotný J. Vývojové tendence současně spisovně češtiny a kultura jazyka. — Praha, 1974. 5. Havránek B. Marxistické řešení problému spisovného jazyka. — Naše řeč, 1973, roč. 56. 6. Jedlička Al. Spisovný jazyk v současné komunikaci. — Praha, 1978.

#### Краткое содержание

Наблюдение движения в системе современной чешской абстрактной лексики на основе подбора фактов из текстов газеты «Rudé právo» является одним из возможных методических подходов, обеспечивающих в необходимой мере основные цели исследователя. Фактический материал подтверждает обогащение чешской абстрактной лексики новыми лексическими единицами и лексико-семантическими группами за счет собственных и заимствованных лексических и словообразовательных средств. Заметно возрастает количество гибридных и многословных терминологических наименований.

Стаття надійшла до редакції 11 березня 1981 р.

Л. С. ГЛАДКА, ст. викл.,  
Львівський університет

### ДЕЯКІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД ВАРІАНТАМИ ФОРМ РОДОВОГО ОДНИНИ ІМЕННИКІВ ЧОЛОВІЧОГО РОДУ У ЧЕСЬКІЙ МОВІ

Варіантність як «об'єктивний наслідок мовної еволюції, неодмінний атрибут живої літературної мови» [1, с. 3] властива різним мовам, у тому числі слов'янським, і проявляється вона на різних мовних рівнях, кожен з яких характеризується специфічним набором варіантних засобів.

Характерною ознакою, спільною для більшості слов'янських літературних мов на сучасному етапі їх розвитку, є наявність варіантних форм у системі словозміни, зокрема словозміни іменників. Це і варіанти відмінкових форм, варіантні форми числа, родові дублети, варіанти відмінюваних та невідмінюваних форм іменників. Одним із найскладніших питань, пов'язаних з проблемою варіантності літературної норми в системі словозміни більшості слов'янських мов, є питання про протиставлення форм назв неістот чоловічого роду на *-а* та *-у* в родовому відмінку однини [1, с. 173—180; 4, с. 85—101; 5, с. 88—100; 8, с. 89—91, 99].

Форми вказаного відмінка на *-а*, *-у* в парадигматично-відмінковому аспекті по-різному класифікуються в різних слов'янських мовах. Так, в українській мові існує два типи форм родового однини з закінченням *-у*: регулярна (обов'язкова, закріплена в парадигматичній системі) і факультативна; в російській мові закінчення *-у* є свідченням факультативності даної форми. Однак кількісні та якісні співвідношення обох типів форм родового однини різні у кожній з мов [4, с. 85 і далі].

У зразковій парадигмі твердої різновидності відмінювання назв неістот чоловічого роду, представленої в існуючих граматиках чеської мови, зазначені обидва закінчення: *-и* та *-а*, хоча вони співставляються як основне та другорядне (чи периферійне) [7, с. 451; 9, с. 132; 11, с. 149]. Адже існує в сучасній чеській мові певна кількість іменників вказаного типу, для яких літературною нормою допускається вживання в родовому однини лише форм з «другорядним» закінченням *-а* (наприклад, *chléb, chleba, dnešek, dneška* і т. п.), а співставлення даних різних синхронних зрізів дає підстави говорити і про поширення цього «другорядного» закінчення на окремі іменники\*.

\* Детальніше про цю групу див. статтю Л. Гладкої «До питання про граматичну аналогію у сучасній чеській літературній мові» у зб. «Проблеми слов'янознавства», вип. 23, 1981.

Крім того, в сучасній чеській літературній мові наявні іменники чоловічого роду, що можуть вживатися в родовому однині з варіантними закінченнями *-u//а*. Це загальні іменники (*vnitřek, rovnoběžník, dvorek* та ін.) та географічні назви (і не лише власне чеські) типу *Rakovník, Sverdlovsk* тощо. У цілому ряду назв неістот чоловічого роду варіантні форми родового однини пов'язані з наявністю відповідних варіантних форм знахідного однини (наприклад, *budík*, род. *-u//а*, знах. *budík //а*) і співвідносяться з проблемою вираження категорії назв істот-неістот у сучасній чеській мові, що виходить за рамки твердої різновидності відмінювання іменників.

У даній статті зосередимо увагу лише на аналізі варіантних форм родового однини на *-u, -а* загальних іменників чоловічого роду. Співставлення даних різних нормативних видань — глумачних словників, граматик чеської мови, спостереження над мовною практикою носіїв чеської мови дають можливість простежити шляхи розвитку назв неістот чоловічого роду вказаного типу, визначити певні особливості функціонування варіантних форм родового однини на *-u//а*, встановити можливі причини змін у літературній нормі.

За даними кодифікаційної літератури [9; 11; 13; 15—17], протягом досліджуваного періоду, що охоплює останні 50—60 років, варіантні форми родового однини на *-u//а* зберігаються зовсім незначною кількістю лексем. Це іменники *prostředek, zeptejšek; čtyř-, devíti-, pravouhelník* та *kopeček*; здрібнілі назви споруд будівель, їх частин на *-ek, -iček, -eček: dvorek, pokojíček, kouteček* та *betlém* («вертеп»); *popel, bochník, ovsíček, chlebiček* та *kalich, týl*.

Сучасний тип іменників з родовим на *-u//а* сформувався в основному внаслідок поширення «другорядного» закінчення *-а* в ролі дублетного (поруч з традиційним *-u*). Крім кількох окремих іменників (*pokojík, dvoreček; ovsík, ovísek* — ботан. термін, рідше — здріб. до *oves, -а, javor* та заст. *podziměk*), вказана зміна охопила цілісну в лексико-семантичному відношенні групу іменників — слова з просторовим (місцевим) значенням на *-ek*, утворені від прикметників різного походження на *-ější//ejší* чи на *-ní* [12, с. 52; с. 305—306]: *hořejšek, dolejšek, vedlejšek, vnějšek, vnitřek*.

Найбагатше щодо поширення закінчення *-а* в ролі дублетного представлена група назв просторових понять — математичних термінів на *-(n)ík: licho-, různ-, rovnoběžník* (останній зафіксовано вперше в PS вже з дублетними формами родового однини на *-u//а*, але й для цього іменника допускаємо первісну стадію з родовим лише на *-u*): *koso-, obdělník; dvoj-, troj-, pěti-, šesti-, sedmi-, dvanácti-, patnácti-, koso-, mnohouhelník*.

Крім того, можемо ще назвати іменники, що у вказаний період (останні 50—60 років), навпаки, втратили з різних причин одну з можливих дублетних форм. Так, число іменників,

що вживаються у родовому відмінку однини з «основним» закінченням **-u**, поповнили внаслідок втрати форм на **-a** іменники: *holubník, kachník, teleník, včelník; popelník, prachovník, prádelník, musejník pamětník; pulbočník, tvářůžek; žaludek; vesmír*; здріб. *chlívek, sklípek; háječek, stroměček, ohník, uzlík, uzílek* та ін. Окремі іменники втратили «основне» закінчення **-a**: *dvůr, kout, tábor, potok, jazyk* тощо.

Загалом, за даними сучасних нормативних видань, тип іменників, що розглядається (з родовим однини на **-u//а**), представлений незначною кількістю лексем.

Беручи до уваги їхні структурно-морфологічні особливості, слід зазначити, що тут переважають слова з неодноскладовою основою. Це здебільшого відприкметникові утворення зі специфічними словотворчими формантами — суфіксами **-ek -(n)ík**, тобто тут наявні іменники, що закінчуються на **-k**. Суфіксальні утворення іменникового походження та безсуфіксальні іменники представлені лише кількома лексемами.

Крім того, аналіз зібраного фактичного матеріалу дає змогу виділити кілька різних за обсягом лексико-семантичних розрядів таких іменників:

#### **I. Іменники зі значенням простору (місця):**

1. Назви просторових (місцевих) понять на **-ek**: *dolejšek, hořejšek, vnějšek, zevnějšek* (та в значенні «зовнішність, зовнішній вигляд»), *vnitřek, vedlejšek, protějšek* (лише в значенні «протилежне місце»), *prostředek* (лише в значенні «середина»).

2. Назви просторових понять (математичні терміни) з суфіксом **-(n)ík**:

а) на **-běžník**: *ličo-, rovno-, různoběžník*;

б) на **-dělník**, рідше **-dělníček**: *koso-, obdělník*, здріб. *kosodělníček* (але *obdělníček, -u* (SSJC) ;

в) на **-úhelník**: *koso-, mnoho-, pravo-, devíti-, dvanácti-... úhelník*, а також здріб. *kopeček*.

3. Назви споруд, будівель, їх частин:

а) здрібнілі іменники на **-ek, -ík**: *dvorek, koutek, pokojík*;

б) здрібні іменники на **-eček, -íček**: *dvoreček, kouteček, pokojíček*, а також *bellém* (вертеп).

#### **II. Назви речовин, продуктів харчування, видів страв:**

*popel, chlebiček*; сюди ж віднесемо й *bochník*.

#### **III. Назви рослин: javor, ovsík, ovsíček.**

#### **IV. Окремі іменники: kalich, týl** (в значенні «задня частина голови», «шия» але *týl, -ú* — «тил»), заст. *podzimek*.

Представлений список дещо відрізняється від класифікації, поданої в граматиці В. Шміляуера [11, с. 150]. Так, з нашого переліку вилучено іменники *budík, budíček*, які ми вважаємо за доцільне розглядати разом з *talián, -u//а, krakovák, -u//а* та ін. (див. у Шміляуера групу 10), що співвідносяться з проблемою вираження категорії назв істот-неістот у чеській мові; натомість включені здрібнілі іменники, про які Шміляуер не згадує.



Наявність форм родового однини на -а в ролі дублетних, зокрема у іменників на **-(n)ík** *tuny lichoběžník, obdělník* та ін., в сучасній чеській мові пояснюють впливом назв істот чоловічого роду на **-(n)ík**, наприклад, іменниками *hřišník, rolník*, що мають лише -а в родовому однини, як це зазначено, зокрема, у Ф. Травнічка [13, с. 441].

Подібну думку висловлюють й інші автори. Так, Л. Двонч, розглядаючи форми родового однини на -а назв неістот чоловічого роду в словацькій мові (*rýchlik, -a, večerník, -a, bielizník, -a; bodák, -a, zemiak, -a, dnešok, -ška* — з суфіксами **-ík, -ák/-iak, -ok**) та форми на -а від здрібнених іменників з суфіксами **-ík, -ek, -ček** та ін., пояснює наявність закінчення -а у таких слів саме впливом словотворчого фактора — вказані суфікси однаковою мірою властиві назвам істот та неістот чоловічого роду [8, с. 89]. Аналогічно пояснюється і майже необмежене вживання закінчення -а у родовому однини здрібнених іменників чоловічого роду у польській мові (*stotu — stotka, dachu — daszka* і т. д.), а також поява форм на -а у абстрактних, збірних іменників, назв речовин, знарядь праці та навіть у слів іншомовного походження.

Не виключаючи можливості такого впливу, вважаємо за необхідне акцентувати увагу насамперед на семантиці суфіксальних іменників, що вживаються у чеській мові в родовому однини з закінченням -а в ролі дублетного.

Тверда різновидність відмінювання назв неістот чоловічого роду в чеській мові представлена значною кількістю іменників з суфіксами **-ek, -ík, -ník**, що належать до різних лексико-семантичних розрядів. Число утворень з цими продуктивними суфіксами постійно зростає. Однак такі іменники (за винятком вказаних у нашому переліку), як правило, традиційно зберігають родовий однини на **-u**. Що стосується іменників на **-ník**, то, як ми вже зазначали, деякі з них саме втратили форми на -а. Наприклад: *trávník, -u, deník, -u, měsíčník, -u, chlebník, -u, seník, -u, kurník, -u, teletník, u*.

Як відомо, розвиток мовної норми здійснюється через варіанти, і зміни в кодифікації теж відбуваються за посередництвом кодифікації варіантів (в нашому випадку, кодифікації форм на -а в ролі дублетних) [3, с. 31], однак наявність варіантних засобів у літературній нормі не виключає можливості існування певних відмінностей у їх функціонуванні в живій розмовній мові, зокрема частотність окремих форм. Ще в 60-ті роки А. Єдлічка зазначав, що в чеській мові форми на **-u** від іменників типу *trojúhelník* і т. п. переважають, хоча форми родового однини на -а продовжують функціонувати в мові і не вважаються неправильними [10, с. 204]. На доказ останнього автор наводить приклад з неспеціальної літератури (з Й. Ш. Бара): «Rožice, Putim a Protivín jsou konečně body velikého trojúhelníka, jež tvoří tří pásy železných kolejnic».

Результати власних спостережень над мовною практикою

носіїв чеської мови дають підстави говорити про певні розбіжності у вживанні варіантних форм родового однини представлених іменників. Так, відповідно до кодифікованої норми від іменників типу *trojúhelník* у чеській мові вживаються, як правило, рівноцінні дублетні форми родового однини на **-u// -a**. Наприклад: «Hrad... má nádvoří ve tvaru trojúhelníka» (розм.); «Do jednoho z vrcholů trojúhelníku jsem postavil oprýskaný sporák...» (PH); «Namaloval něco do trojúhelníka» (розм.); «...stoupil jsem si doprostřed magického trojúhelníku» (PH); «... po obou stranách obdélníka (obdélníku)» (розм.); «...těsto rozválíme na placku tvaru obdélníku...» (HS); «Do většího obdélníka (obdélníku) využijeme otvor» (розм.).

Що стосується назв просторових (місцевих) понять на **-ek**, то тут, на відміну від назв геометричних фігур, як правило, форми на **-a** переважають. Це, на нашу думку, зрештою, як і проникнення закінчення **-a** в ролі дублетного в літературну норму у цих іменників, зумовлене їхньою близькістю до назв часових понять типу *dnešek, včerejšek, zítřejšek*, що вживаються в родовому однині лише з закінченням **-a**. Споріднені щодо походження та утворення, назви просторових понять та іменники на означення часових понять на **-ek** близькі і щодо свого функціонування. Сполучаючись у родовому відмінку, як правило, з прийменниками *od, z(e), do*, ці іменники утворюють з ними стійкі прислівникові сполучення. Наприклад: «Z hořejška spadla cihla» (розм.); «Někdo křičí z dolejška» (розм.); «Novákoví z dolejška» (розм.); «Vezmeme to od prostředka» (розм.); «Z protějška na nás koukalí» (розм.).

Крім того, такі форми на **-a** знаходять підтримку у вигляді однокорінних прислівників на **-a** з подібним значенням. Порівн., наприклад; *z hořejška — shora, z dolejška — (ze)zdola* і т. п.

Однак багатозначні іменники *spodek, (s)vršek, předek, zadek* у значенні «частина, сторона цілого», як правило, у складі подібних адвербіалізованих сполучень не вживаються, що, очевидно, може бути причиною стійкого збереження ними форм родового однини на **-u**. Форми на **-u** властиві також іменникам *zdejšek, vezdejšek, zevnitřek* (вони зафіксовані лише в SSJC), що є або застарілими, або носять виразний книжний характер.

Форми на **-a** у родовому однині переважають і з здрібнених іменників *dvorek, dvoreček, pokojík, pokojíček*, хоча форми на **-u** теж зустрічаються: «Potřebuju nějakou postel... aby se hodila do toho pokojíka» (розм.); «... nepřál si nic jiného než... navždycky z tohohle pokojíku odejít...» (BH).

Від іменника *popel* у родовому однині вживаються здебільшого форми на **-a**, крім того, трапляється ще й застаріла форма на **-e**: «Kouří se z popela» (розм.); «Patří to do popela» (розм.); «A mezi kameny... sílí vrstva žhavého popela...» (PH); «... vložte balíček do popela» (PH); «Vložíme balíček buď do žhnoucího popele nebo na polní rošt» (PH).

Як в діяхронному, так і в синхронному плані співіснування варіантних форм супроводжується хоча б мінімальною диференціацією, насамперед семантичною [6, с. 15—16]. Що ж стосується іменників з варіантними формами родового однини, то така диференціація спостерігається у іменників *koutek*, *koreček*, *chlebiček* та ін. Так, іменник *koutek* (здрібнілий від *kout*) у значенні «простір між стінами, що стикаються» вживається з закінченням *-a*; використаний в іншому значенні, має форми на *-u*: «Sedni si do koutka» (розм.) — «Má něco u koutku (v puse)» (розм.); «Napsal jsem do redakce jazykového koutku.» (розм.); «Není koutku v okrese, kde by nebyla historická či kulturní památka...» (HS). Іменник *chlebiček* (здріб. від *chléb*. *-a*) вживається у родовому з закінченням *-a*, але в значенні «вид страви» (не здріб.) — лише з *-u*: «Kouzl do obložného chlebičku» (розм.); «Zbývající prázdný konec povrchu chlebičku pamáznete paštikou.» (HS). Порівн. ще приклади: «Jel z (do) korečka» (розм.) — «Korpuł do korečku meschu» (розм.).

У зв'язку з утратою одного з можливих значень в окремих іменників перестає вживатися одна з форм. Так, іменник *zevnějšek*, що не вживається в розмовній мові у значенні «зовнішня частина, сторона», а лише у значенні «зовнішній вигляд, зовнішність», має родовий однини виключно на *-u*, хоча у словниках зафіксовані варіантні форми на *-u*/*-a* для обох значень: «Poznal podle zevnějšku» (розм.); «Tenor se dlouho prohlížel ve velkém zrcadle, zřejmě znechucen tímto «znehodnocením» svého zevnějšku...» (BB); «... při popisování zločinceva zevnějšku ho líčili jako člověka, který byl velice podoben Jacku Rubymu» (HS).

Загалом родовий однини на *-u*/*-a* у чеській мові може бути охарактеризований як перехідний, оскільки варіантні мовні засоби, тотожні щодо свого функціонування, як правило, не зберігаються у мові протягом тривалого часу [2, с. 127]. Використання варіантних форм родового однини у чеській мові залежить і від семантики іменників, і від здатності цих іменників сполучатись з відповідними прийменниками, від ступеня адвербіалізації таких прийменникових сполучень тощо. Внаслідок схрещування дії різних факторів, що можуть впливати на вибір того чи іншого закінчення, доля різних іменників (навіть однотипних) буває різною.

Список літератури: 1. Горбачевич К. С. Вариантность слова и языковая норма. — Л., 1978. 2. Граудина Л. К. Вопросы нормализации русского языка. Грамматика и варианты. — М., 1980. 3. Едличка А. Проблематика нормы и кодификации литературного языка в отношении к типу литературного языка. — В сб.: Проблемы нормы в славянских литературных языках в синхронном и диахронном аспектах. М., 1976. 4. Затовканик Н. Словоизменение существительных в восточнославянских языках. — Прага, 1975. 5. Матвіяс І. Г. Іменник в українській мові. — К., 1974. 6. Ярицева В. Н. Проблема вариантности на морфологическом уровне языка. В сб.: Семантическое и формальное варьирование. М., 1979. 7. Barnetová V., Běličová-Křížková H. aj. Русская грамматика. — Прага, 1979, 8. Dvořák L.,

Horák G., Miko Fr. aj. Morfológia slovenského jazyka. — Bratislava, 1966. 9. Harvánek B., Jedlička A. Česká mluvnice. — Praha, 1963. 10. Jedlička A. Součet úhlu trojúhelníku, či trojúhelníka. — In.: Jazykový koutek čs. rozhlasu, výběr. III. Praha, 1959. 11. Smilauer V. Nauka o českém jazyku. — Praha, 1972. 12. Smilauer V. Novočeské tvoření slov. — Praha, 1971. 13. Trávníček Fr. Mluvnice spisovné češtiny 1, 2. vyd. — Praha, 1949. 14. Tvoření slov v češtině. Odvozování podstatných jmen / Red. Fr. Daneš, M. Dokulil, J. Kuchař. — Praha, 1967.

Словники:

15. Příruční slovník jazyka českého. I—IX. — Praha, 1935—1957 (PS).

16. Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. — Praha, 1978 (SSC).

17. Slovník spisovného jazyka českého. I—IV. — Praha, 1960—1971 (SSJC).

Список скороцель:

(BB) — Bezouška B. Tajnosti zákulisí. — 3. vyd. — Praha, 1977.

(HB) — Hrabal B. Automat svět. — Praha, 1966.

(HS) — Haló sobota.

(PH) — Hora P. Pěť a Vaříč aneb snadné etudy pro hrnec s pokličkou a obě ruce levé. — Praha, 1979.

#### Краткое содержание

Статья посвящена анализу вариантных форм родительного падежа единственного числа на -и, -а, нарцательных неодушевленных существительных мужского рода в современном чешском языке. На основании данных нормативных изданий, а также наблюдений над живой разговорной речью делаются выводы о причинах возникновения вариантных форм родительного падежа, указывается на некоторые особенности функционирования дублетных форм в чешском языке.

Стаття надійшла до редакції 9 лютого 1981 р.

*Л. СТОЙЧКОВА, ст. викл.,  
Великотирновський університет*

#### УТВОРЕННЯ СКЛАДНИХ ВІДНОСНИХ ПРИКМЕТНИКІВ У СУЧАСНІЙ БОЛГАРСЬКІЙ МОВІ

Утворення складних відносних прикметників становить певну систему, яка є частиною загальної словотвірної системи сучасної болгарської мови. Питання, пов'язані зі словотворчими типами складних слів, з їх семантикою, генезисом тощо, на сучасному етапі значною мірою дискусійні. Цій темі присвячені два найновіші дослідження, в яких досліджується семантика та творення прикметників у сучасній болгарській та інших слов'янських мовах [4; 12].

Перш ніж перейти до словотвірного аналізу складних відносних прикметників, необхідно насамперед визначити саме поняття складного слова. Цьому питанню приділяють велику увагу всі дослідники, які і в семантичному, і в словотвірному аспектах вивчають систему складних слів окремих мов в синхронно-описовому або в діахронічному плані [4; 7; 8; 11]. Ми обмежимося наведенням класичного визначення поняття «складне слово», а саме: «Складним називається слово, яке

складається з двох вихідних повнозначних структурних одиниць, пов'язаних між собою за допомогою певних формантів в єдину структурно-семантичну одиницю — в одну лексему» [12].

Між складним словом і словосполученням існує семантична подібність: визначення складного слова є поняттям семантично подвійним, але складному слову властива цілісність і цільно-оформленість, що робить його лексемою. Під «цільнооформленістю» слід розуміти фонетико-граматичну єдність складної словоформи: один наголос, що об'єднує два компоненти; приналежність до однієї морфологічної категорії, незалежно від морфологічної характеристики складових елементів; єдина синтаксична функція і строго зафіксований порядок компонентів.

В основі даної статті лежить положення, суть якого полягає в тому, що складні прикметники можуть утворюватись лише комбінацією двох повнозначних слів, тобто сполученням, яке або вживається в мові, або ж є потенціально можливим (ситуаційним) [3]. Наприклад: *воєнноинваліден, целодневен, народноосвободителен, православен, краєсловен* та ін.

До складних відносних прикметників відносимо і так звані напівцілооформлені лексеми [12, с. 6], тобто оформлені сполученням відносних прикметників, що пишуться напівокремо, оскільки їхні компоненти мають деяку синтаксичну самостійність. Наприклад: *філософсько-історически, бългaро-свѣтски, литературно-художествен* і т. п.

Значна частина складних відносних прикметників утворюється від основи — самостійної частини мови та другого компонента-займенника, наприклад: *всекидневен, няколкогодишен, себеподобен* та ін. Оскільки займенники мають певне лексичне значення, близьке до значення прикметників або числівників, вважаємо за доцільне словоформи типу *тазигодишен, онзиденшен, няколкомесечен* та ін. також віднести до складних відносних прикметників.

Особливої уваги заслуговують словоформи, утворені від готових словотвірних основ з приєднанням ад'єктивних суфіксів *-ен, -ичен, -ически, -ски, -овски*.

Немає єдиної думки щодо слів типу *філологічески, біографічески, евфоничен, псевдонаучен, германофобски* та ін., які одні дослідники відносять до складних, а інші — до простих прикметників. При вирішенні цього питання ми спираємось на положення про те, що лексема може вважатися складною лише тоді, коли до її структурного складу входять дві справжні кореневі морфеми. В даному випадку перед нами одна мотивована основа і один сторонній компонент, який не відповідає повнозначному слову в сучасній болгарській мові. Виходячи з цього, подібні відносні прикметники ми називатимемо композитами (напівскладними словами).

Формування складних відносних прикметників відбувається двома шляхами: шляхом поєднання і шляхом сполучення.

Утворення складних відносних прикметників шляхом поєднання означає зв'язування двох рівноправних, повнозначних основ, що мають однаковий розподіл у значенні складної словоформи.

Утворення складних відносних прикметників шляхом поєднання — поширений словотвірний тип не лише в болгарській, але майже у всіх слов'янських мовах. У найзагальніших рисах він може розглядатися як поєднання мотивованих слів, що вживаються в мові і окремо. Отже, значення новоутвореної лексеми не є абстрагованим від конкретних значень компонентів, а навпаки, повністю залежить від них. Одночасно слід зазначити, що словотвірне значення утворених шляхом поєднання відносних прикметників не є сумою значень складових компонентів (2 корені + суфікс + флексія). Воно об'єднує значення вказаних елементів, і як результат досягається семантика з додатковим відтінком. Дотримуючись класифікації, запропонованої М. Докулілем, можна виділити такі релевантні ознаки даного словотвірного типу:

1. Єдність ономасіологічної структури (цілісного структурного значення взаємовідношень між складовими елементами).
2. Єдність лексико-граматичного характеру словотвірних основ.
3. Тотожність форманту [5, с. 202].

Під ономасіологічною базою слід розуміти загальний понятійний зміст складної лексеми, тоді як у рамках однієї ономасіологічної бази існують дві рівноправні ономасіологічні ознаки. Оскільки ономасіологічна база являє собою понятійну сторону складного відносного прикметника, то під ономасіологічною структурою розуміємо словотвірне значення [4, с. 22].

Згідно з теорією М. Докуліля, ономасіологічна ознака може бути простою або складною. При цьому слід мати на увазі, що складні відносні прикметники, утворені шляхом поєднання, мають лише складну ономасіологічну ознаку, оскільки основи в них — рівноправні. Наприклад: *финанси и икономика — финансово-икономически, родителски и учителски — родителско-учителски, оловен и цинков — оловно-цинков* та ін.

Через те, що відносні прикметники завжди є похідними, комбінація ономасіологічної ознаки двох основ оформляє складну ономасіологічну ознаку складного відносного прикметника [8]. Основи, які утворюють складний відносний прикметник і виникають шляхом поєднання, є рівноправними, оскільки не існує залежного і незалежного компонентів. Водночас зазначимо, що у більшості випадків вони є незворотними (не можуть бути поставлені у зворотньому порядку). Наприклад: *научно-техническа революция, але не техническо-научна революция; работническо-селска власт, але не селско-работническа власт* та ін. Виняток становлять словоформи типу *свѣтско-български — българо-свѣтски; френско-полски — полско-френски* та ін. Однак і в цих випадках слід мати на увазі, що перестановка компонентів вносить певні зміни у семантику лексеми. Так, у

Болгарії існує Комітет болгаро-радянської дружби, а в СРСР — радянсько-болгарської дружби.

До даного словотвірного типу відносяться також такі словоформи: *кирило-митодиевски, историко-филологически, силаботонически, марксистско-ленински, аграрно-индустриален, отчетно-изборен* та ін.

Одночасно із сполучними голосними додається і суфікс. Серед відносних прикметників, як і серед одноосновних, найактивніший словотвірний потенціал мають суфікси *-ен, -ов, -ски*.

Аналіз складних відносних прикметників в акцентному відношенні дає підстави стверджувати, що, незважаючи на семантичну рівноправність обидвох компонентів, на перший падає сильніший наголос, а другий зберігає свій повноцінний наголос. Наприклад: *природоизпитателен, нефто-химически, търговско-индустриален* та ін.

Утворення складних відносних прикметників шляхом сполучення є продуктивнішим способом виникнення складних відносних прикметників. Якщо компоненти складних відносних прикметників, утворених шляхом поєднання, різнозначні щодо семантики і розрізняються переважно за наголосом, то у словоформах, утворених шляхом сполучення, друга частина є основою, а перша — доповненням її. Головний наголос також падає на другу частину, першій же властивий побічний наголос. Першою складовою частиною такої словоформи може бути будь-яка з повнозначних частин мови: іменник, прикметник, дієслово або прислівник. Існує декілька шляхів творення складних відносних прикметників.

1. Утворення складних відносних прикметників шляхом атрибутивного словосполучення двох іменників. Складні словоформи такого типу утворюються за допомогою сполучної голосної або шляхом скорочення першої частини при одночасному приєднанні суфікса. Наприклад: *радиотелефонен, електромагнитен, трагикомически, природоразходен* та ін.

За своєю структурою ці лексеми нагадують словоформи, що виникли шляхом сполучення. Обидва компоненти — основи іменників, але тут більшою чи меншою мірою другий компонент вимагає першого. Різниця між двома складовими частинами полягає також у більшій залежності першої (щодо головного наголосу) від другої.

2. Утворення складних відносних прикметників від атрибутивного словосполучення прикметника та іменника. Перша, залежна, складова частина (прикметник) виступає в ролі означення другої, незалежної — іменника. Найбільш продуктивною є група утворень із суфіксом *-ен*. Наприклад, *средновековен, военноинвалиден, правоъгълен, белодробен, разнобагрен, сладководен* та ін.

Суфікси *-ски, -чив, -шен, -ест* і *-ов* надають складній словоформі додаткові семантичні відтінки. Крім того, їх використан-

ня — наслідок вибірковості щодо іменника у первинному атрибутивному словосполученні. Наприклад: *червеноармейски, частнокапиталистически, общоработнически, слабококов, едностранчив, дребнозърнест* та ін.

Вибіркова можливість другого компонента відносно першого яскраво виражена у складних відносних прикметників із суфіксами *-ов* та *-ски*. Перша складова частина може бути однаковою для різних коренів. Порівняймо: *общоармейски, работнически, -градски, -балконски, -заводски, -европейски, -селски, -вузовски* та ін.

Складні відносні прикметники, утворені від незалежних частин (іменника) і залежного компонента (прикметника), співвідносяться з відповідними підрядними словосполученнями. Наприклад: *низкостеблен* — *ниско стъбло, високодобивен* — *висок добив, западноевропейски* — *западна Европа* і т. п.

3. Утворення складних відносних прикметників від атрибутивного словосполучення числівника та іменника. Значна частина складних відносних прикметників, утворених від атрибутивних словосполучень, першою складовою частиною має числівник. Наприклад: *осемгодишен, едnodневен, четиристишен, десетпроцентов, първомайски, шестичасов, двусменен* та ін.

Аналіз фактичного матеріалу показує, що до обмеженої кількості основ іменників може приєднуватися необмежена кількість числівників, що уточнюють кількість, розмір та ін. Порядкові числівники сполучаються з основами іменників, які виражають поняття, пов'язані з часовими та просторовими характеристиками, наприклад: *час, етаж, сантиметър, година, милиметър, ден, ъгъл* та ін., а також з іменниками, що означають неживі предмети і можуть мати кількісну характеристику, наприклад: *лампа, лев* (грошова одиниця), *стая, цев* та ін.

4. Утворення складних відносних прикметників від атрибутивного сполучення прислівника та іменника. Нечисленна група відносних прикметників утворюється від атрибутивних словосполучень прислівників та іменників з додаванням суфіксів *-ен, -ствен, -ски*. Наприклад: *извънградски, скоропреходен* та ін.

5. Утворення складних відносних прикметників від атрибутивного сполучення займенників та іменників. Лексичне значення займенників є дуже загальним. До складних відносних прикметників, утворених від атрибутивного словосполучення «неозначений займенник + іменник», входить лише займенник на означення кількості — *няколко*. Наприклад: *няколкодневен, няколкочасов, няколкогодишен*.

Кількість вказівних займенників — компонентів складних відносних прикметників — також обмежена. Трапляються лише займенники, які вказують на особи та предмети (близькі або далекі) — *този (тоя), онзи (оня)*. Наприклад: *тазгодишен, тазсутрешен, оназгодишен, онзиденшен*.



Узагальнюючий займенник *всеки* відноситься до займенників, що означають особи та предмети, і може бути складовим елементом відносного прикметника *всекидневен*.

6. Утворення складних відносних прикметників від атрибутивних приєднаних слів. Атрибутивні приєднані сполучення, які трапляються найчастіше і від яких утворюються складні відносні прикметники, — це словосполучення з приєднаним *на*. Наприклад: *ремонт на вагони — вагоноремонтен, производитель на памук — памукопроизводител*.

Рідше основою складних слів виступають приєднані атрибутивні словосполучення з приєднаним *от*. Наприклад: *отспътник от вярa — вероотспътнически, вдъхновен от бога — боговдъхновен* та ін.

Найпродуктивнішими при творенні складних відносних прикметників від атрибутивних приєднаних слів є суфікси *-ен, -ителен, -ствен*. Наприклад: *звездобразен, народоосвободителен, братоубийствен, житопроизводителен* та ін. Суфікс *-ски* менш продуктивний. Наприклад: *питепродавски, мореплавателен*.

За даними спостережень, у первинних словосполученнях залежна частина також знаходиться на першому місці. Про це свідчить і той факт, що до однієї і тієї ж основи іменника, наприклад, *вид, образ, строител, производител* та ін. додаються найрізноманітніші за значенням іменники. Наприклад: *вълел, сърп, гъба, ромбъ, вълна, меч, машина, жито* та ін. Одночасно зауважимо, що за рахунок обмеженої кількості компонентів існує велика різноманітність залежних елементів.

#### Віддієслівно-об'єктні словосполучення.

Більша частина відносних прикметників, утворених від дієслівно-об'єктних словосполучень, використовує як словотвірні елементи суфікси *-ен* і *-ателен*. Наприклад: *хлебороден, почвообразователен, електроизмервателен* та ін. Суфікс *-ски* тут має обмеженіший словотвірний потенціал. Наприклад: *радиолобителски, злосторнически* та ін., а суфікс *-ив* використовується при творенні складних якісних прикметників. Наприклад: *ученолюбив*.

Семантичний аналіз складних відносних прикметників цього словотвірного типу показує, що залежно від значення другого компонента прикметники утворюють певні семантичні гнізда. Наприклад: *стаманолелярен, чугунолелярен, железолелярен, маслодаен, влакнодаен, млекодаен, лисодаен* та ін.

І. Віддієслівно-прислівникові словосполучення. Незалежною, самостійною частиною у вихідній основі є дієслово, а залежною, пояснюючою — прислівник. Найактивнішим словотвірним потенціалом наділені суфікси *-ен, -ителен, -ателен*. Наприклад: *ранобуден, взаимоспомагателен, дълготраен* та ін.

### Утворення складних відносних прикметників від інших словосполучень.

І. Із залежним морфологізованим компонентом. Як уже зазначалося, в системі відносних прикметників існують слова типу *полувековен, антидемократичен, моносилабически, интерпарламентарен* та ін., які не можна віднести до категорії власне складних відносних прикметників, оскільки в них наявна мотивуюча основа і чужий компонент, що не відповідає повнозначному слову в сучасній болгарській мові. У сучасній лінгвістиці це питання надалі залишається дискусійним. В. В. Лопатін та І. С. Улуханов вважають складними всі слова з іншомовними складовими *-фил, -графия, -план, -лог, -фоно, -моно, -аеро* та ін., пояснюючи це продуктивністю даних складових та можливість їх калькування болгарськими основами *-любеш, -пис, -лет, -вед, -звуко, -ендо* та ін. [19]. О. М. Асоєв відносить слова такого типу до напівсамостійних, а іншомовні компоненти — до напівафіксів [2]. А. Андрейчин [1] та Ст. Стоянов [4] вважають їх складними. Е. Георгієв не погоджується з таким розумінням [3]. А. Ігов стверджує, що наявність самостійного вживання одного з компонентів підтримує у свідомості уяву про складне слово, але такі компоненти, як *полу-, свърх-, анти-* та ін. він називає префіксоїдами. Приєднуючись до думки А. Ігова, найбільш правильним вважаємо визначення, запропоноване Е. Пернішкою [11], яка називає подібні словоформи композитоїдами.

До даного словотвірного типу можна віднести всі лексеми зі складовим компонентом *свърх-, анти-, полу-, само-, противо-*, як і перелічені вже *фил-, графия-, план-, лог-, фоно-, аеро-, ауто-* та ін. Наприклад: *свърхщатен, полувековен, противотуберкулозен, монометрически, микроскопичен, гипертоничен, контрапунктов, натурфилософски, полисинтетичен* та ін.

Форми таких словотвірних типів належать до інтернаціональної лексики і засвоєння їх болгарською мовою пов'язане з активним впливом НТР та проникненням слів термінологічного характеру у сферу літературно-публіцистичної лексики.

2. З готових словотвірних основ додаванням активних суфіксів *-ен, -ичен, -ически, -ски, -овски*. Частина складних відносних прикметників утворена з готових складових основ додаванням адективних суфіксів. Утворюються вони в основному зі складних основ іменників, що означають предмети, діяльність, категорії та ін. Наприклад: *водолечебен, трудопроизводителен, кореноплоден, родословен, здравословен* та ін.

Складні відносні прикметники можуть утворюватися і від іменників, що називають особу шляхом додавання до них суфіксів *-ски, -ов, -ен*. Наприклад: *донкихотовски, байганьовски, кралимарков (кралимарковски)*; а також від іменників, що визначають характер діяльності. Наприклад: *дърводелски, законодателски (законодателен)* та ін.

Утворені від іменників власні складні відносні прикметники розвинули у своїй семантиці якісні значення. Наприклад: *байганьовски безструктурност, кралитарковски крачки, донкихотовски хуманизъм*. При такому способі творення напівокремі іменники зливаються в основу складного відносного прикметника. Наприклад: *членкореспондентски, кандидатстудентски*. Окремі іменники — наприклад, *бай Ганьо, крали Марко* та ін. — також втрачають свою самостійність і у складі новоутвореної словоформи пишуться разом.

Список літератури: 1. *Андрейчин Л.* Основна българска граматика. — София, 1944. 2. *Асов О. М.* Сложные имена прилагательные и эквивалентные им словосочетания в современном французском языке: Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1956. 3. *Георгиев Е.* Сложни съществителни имена в съвременния български книжовен език. Известия на институт за български език, 1967, кн. 13. 4. *Деянова М. и др.* Словообразователна и семантична структура на сложните прилагателни в славянските езици. — София, 1980. 5. *Игов А.* Структура на сложните думи в южнославянските езици. — Годишник на Софийския университет, т. 61, ч. 1, 1967. 6. *Козминская Т. Б.* Сложные слова в современном чешском литературном языке: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Киев, 1955. 7. *Левина Р. И.* Сложные прилагательные в современном русском литературном языке: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Л., 1951. 8. *Лопатин В. В., Улуханов И. С.* Словообразование. — В кн.: Основы построения описательной грамматики современного русского литературного языка. М., 1966. 9. *Лось И. Л.* Сложные слова в польском языке. — СПб., 1901. 10. *Мурдаров В.* Строеж и правопис на сложните думи (с оглед на сложните прилагателни имена). — В кн.: Проблеми на българската книжовна реч. София, 1974. 11. *Пернишка Ч.* Семантика на сложните прилагателни в съвременния български език. — София, 1980. 12. *Стоянов Ст.* Граматика на българския книжовен език. — София, 1964.

#### Краткое содержание

В статье рассматривается один из активных в современном словообразовании процессов — образование сложных относительных прилагательных. Определяя понятие «сложное слово», автор исходит из положения о том, что сложной называется словоформа, в состав которой входит не меньше двух полнозначных основ. Относительные прилагательные, состоящие из одной мотивированной основы и компонента, не отвечающего полнозначному слову в современном болгарском языке (псевдонаучен, евфоничен), называются композитами.

Отмечено, что образование сложных относительных прилагательных в современном болгарском языке происходит двумя способами: при помощи соединения и сочетания. Относительные прилагательные, образованные путем соединения типа *кирило-методиевски, о. овно-щанков*, имеют равноправные компоненты, порядок которых, однако, не может быть изменен (*научно-техническая революция*, но не *техническо-научная революция*). Путем сочетания образована большая часть сложных относительных прилагательных. Основным компонентом у них является вторая часть, а первая дополняет и уточняет ее.

Стаття надійшла до редколегії 2 березня 1981 р.

А. К. СМОЛЬСЬКА, доц.,  
Одеський університет

### З ІСТОРІЇ СУФІКСА ЛЬА \* У СЕРБОХОРВАТСЬКІЙ МОВІ

Численні факти словотвору сербохорватської мови актуальні з позицій внутріслов'янської типології — в інших слов'янських мовах аналогічні явища характерні тільки для діалектів або взагалі відсутні. У корпусі фемінінативів сучасної літературної сербохорватської мови є слова з суфіксом-ля\*, який Р. Бошкович [2, с. 143] назвав південнослов'янським \*\*, «власне фемінальним», таким, що формує поміна agentis жін. роду поза зв'язком з маскулінатами. Названі ознаки суфікса -ла нечисленні у характеристиці сербохорватських фемінних формантів, і це свідчить про його специфічність.

У мовознавчій літературі більше уваги приділялось походженню афікса -ла [1, с. 97; 2, с. 144], ніж його функціональності. Названий формант згадується усіма лінгвістами, що описують сербохорватську деривацію, але спеціально не досліджувалася. Тому в описах суфікса -ла у граматиках і словотворчих оглядах спостерігається, з одного боку, нечітке, переважно надто широке уявлення про його варіативність, а з другого — навпаки, завужена точка зору на семантику дериватів з ним.

У зв'язку з цим здається доцільним визначити дериваційно-семантичні можливості та функціональність суфікса -ла у сучасній сербохорватській літературній мові, а також історію введення його до складу словотворчих засобів книжної мови, без чого неможливо зрозуміти семантичну валентність і ступінь активності даного форманта.

Корпус похідних на -ла створювався на основі «Речника српскохрватског књижевног језика», а також «Зворотного словника» Й. Матешича. Семантична історія слів уточнювалася відповідно до академічних словників. Використовувались інші лексикографічні видання, зокрема, словник Вука Караджича.

Словотворча структура дериватів на -ла. У граматиках та лінгвістичних працях з сербохорватської мови точно не визначені аломорфи фемінного форманта -ла — йдеться або тільки про суфікс -ла [5, с. 517], або про його варіанти — -ила, -ала, -ела [2, с. 143—144]. У дібраному матеріалі засвідчений суфікс -ла та його аломорф -ила, дистрибуція яких визначається морфологічно: кінцевим твірної дієслівної основи. Формант -ла з'єднується з відкритими дієслівними основами, -ила — з закритими (здебільшого презентними).

\* Замість букви љ в тексті набирається знак л.

\*\* Можливо, Р. Бошкович мав на увазі південнослов'янську літературну приналежність суфікса -ла, характерну тільки для сербохорватської та словенської мов, бо він згадує східнослов'янські діалектні деривати на -ла [2, с. 153—154].

1. Суфікс *-ла* приєднується до інфінітивної основи з кінцевими голосними *а*, *и*\*: *гребенала* (чесальниця шерсті), *запева-ла* (плакальниця), *пра-ла* (праля, прачка), *примала* (акушерка, баба-повитуха), *сновала* (текст, снувальниця), *спремала* (прибиральниця), *ткала* (ткаля), *води-ла* (вожата; та, що супроводжує), *доїла* (годовниця, мамка; та, що годує груддю), *забавила* (вихователька), *молила* (прохачка), *пазила* (нянька, вихователька), *породила* (породілля), *пратила* (та, що супроводжує), *судила* (міф; та, що визначає долю, суддя), *творила* (створювачка; та що творить), *тужила* (позивачка), *убразила* (мрія, фантазія) та ін.

Виняток — *прела* (пряха), утворене від основи *пре* (порівн. *прелац* з суфіксом — *лац*, утворене від тієї ж основи [7, с. 91] та діал. *швела*, яке, на думку Т. Маретича [8, с. 350] утворене за аналогією до *прела*).

Видова характеристика дієслів при утворенні поміпа *agen-tis* на *-ла* не має структурних обмежень, можливі нечисленні утворення від основ доконаного виду.

2. Після презентної основи, що закінчується на приголосний\*\*, уживається аломорф *-ила*, який фіксується у небагатьох словах: *перила* (праля, прачка), *везила* (вишивальниця), *музила* (доїльниця), *плетила* (в'язальниця), *предила* (прядильниця). Самостійне вживання суфікса *-ила* позначилось на виникненні (за аналогією) слова *дадила* < дадија (тур. *dady* — нянька, годівниця).

3. Деривати на *-ла* і *-ила*, крім *дадила*, характеризуються етимологічною прозорістю, членуванням на похідну дієслівну основу, формант і флексію.

Акцентний тип для трискладових та багатоскладових похідних постійний: висхідний короткий наголос на третьому від кінця складі (порівн. *плѐтила*, *гребѐнала*): нечисленні двоскладові виступають з нисхідним довгим наголосом (порівн. *прѐла*, *ткѐла*).

4. Корпус дериватів на *-ла* і *-ила* об'єднує більше 60 слів. Стверджувати ступінь активності моделей можна на підставі зіставлення двох синхронних зрізів, до та після 1860 [6, с. 82]. Для першого періоду враховується фіксація слів у Словнику Вука Караджича (друге поширене вид., 1858 р.) і дані Загребського академічного словника. Підсумки зіставлення представлені нижче\*\*\*.

Беручи до уваги незначну кількість дериватів і дані зіставлення, що свідчать про певну активність моделі (після інфінітивних основ на *-и*), можна дійти висновку, що похідні з суфік-

\* Перелік словників даний у кінці статті.

\*\* Для дієслів I класу презентна основа збігається з інфінітивною [5, с. 351].

\*\*\* При підрахунку не брались до уваги слова з поміткою *діал.*, нестандартні лексеми типу *прела* і композити на *-ла*.

сом **-ла** не утворюють замкнений ряд у сучасній сербохорватській літературній мові. Це положення буде розглянуто детальніше при аналізі семантики похідних з **-ла (-ила)**.

Дієслівна основа	Суфікс	Деривати до 1860 р.	Деривати після 1860 р.
Інфінітивна на <i>a</i>	- Ъа	10	7
Інфінітивна на <i>и</i>	- Ъа	6	22
Презентна на приголосному	- Ъа	5	—
Підсумок		21	29

5. Деривати на **-ла (-ила)** словотворчо не мотивуються маскулінатами, але вони можуть входити до семантичної пари з віддієслівними лексемами на **-лац** [5, с. 517]: порівн. *ткала* (ткаля) — *ткалац*; *тужила* (позивачка) — *тужилац* та ін.

У дібраному корпусі є приклади дериваційного зв'язку фемінінативів і назв осіб чоловічої статі. Йдеться про утворення маскулінатів від фемінінативів шляхом зворотного словотворення (порівн. рос. *дояр* < *доярка*). Сербохорватським прикладом редеривації є пара *примала* (акушерка, повитуха) > *примал* (акушер) [AR, т. 3, с. 50]. Лексему *примал* не схвалював Т. Маретич [9, с. 110], можливо, тому, що особові номінанти чоловічого роду на **-ла**, до яких приєднувався *примал* після втрати феміної флексії, в сербохорватській мові одиничні (але порівн. *богал* — каліка, бідняк).

Семантика дериватів на **-ла (-ила)**. У граматиках сербохорватської мови підкреслюється особове значення дериватів на **-ла (-ила)**, семантика яких визначається однозначно: *потіпа agentis* жін. роду. Це значення слів вказаної структури є спільно дериваційним і моделюється так: *та, яка Pg*,\* тобто та, яка виконує дію, позначувану основою. Дана модель використовується у лексикографічній практиці у словникових дефініціях, якщо слово не ідіоматичне, повністю відповідає дериваційній схемі: порівн. *везила* — она која везе (PMS, т. 1, с. 343) «та, яка вишиває», *перила* — она која пере (PMS, т. 4, с. 388) «та, яка пере» тощо.

Значення *потіпа agentis* є основним для більшості (але не для всіх) дериватів на **-ла (-ила)**. Але навіть у межах класу особових іменників слова аналізованої структури не однакові за семантикою: вони можуть різнитися за ознакою постійної або тимчасової дії, виконуваної особою. Ця ознака константності (неконстантності) визначається реальним змістом означуваної дієсловом дії.

1. У корпусі *потіпа agentis* на **-ла** переважають лексеми, що позначають особу за постійною професійною дією. Найчастіше ці слова утворені від дієслів, що означають фізичні дії

\* *Pg* — презент дієслова.

людини. Їх термінологічний характер підкреслюється однослівністю перекладу на іншу мову: пор. *везила* (вишивальниця), *музила* (доярка), *нудила* (доглядальниця), *плетила* (в'язальниця), *прапа* (праля, прачка), *прела* (пряля, пряха), *примала* (акушерка), *рибала* (прибиральниця), *ткала* (ткаля), *швела* (швачка) та ін.

2. Слів, що позначають жінку за часовою дією, справою, станом, менше: порівн. *жалила* 1. та, що жаліє, тужить; 2. скаржниця — від дієслова жалити се(скаржитися), *молила* (прохачка), *мрзила* (та, що ненавидить), *породила* (породілля), *прапила* (та, що супроводжує) та ін. Ці деривати на *-ла (-ила)* дуже близькі до дієслів, що їх мотивують, виступають як своєрідні іменники-дієприкметники [3, с. 102], певною мірою замінюючи відсутні у сербохорватській мові дієприкметникові форми дійсного стану.

Неособові значення дериватів на *-ла (-ила)*. Оскільки деривати на *-ла (-ила)* є агентивними, а ргіогі можна припускати, що розглядуваний суфікс, який має довгу історію вживання у сербохорватській мові \*, може утворювати і *potiina instrumenti*, а також виступати в інших неособових значеннях.

У дібраному корпусі майже немає дериватів на *-ла (-ила)* у значенні *potiina instrumenti*. Виняток становлять слова *везила* і *прела*, що мають і особове й інструментальне (*голка*, *прялка*) значення (порівн. синонімічні інструментальні *везилка* і *преслица*).

У лінгвістиці виникнення інструментального значення пов'язують із вершиною продуктивності *potiina agentis* [4, с. 98].

Оскільки суфікс *-ла (-ила)* у сербохорватській мові ніколи не досягав максимальної продуктивності, він не розвинув інструментальної семантики. Як указував Р. Бошкович [2, с. 144—145], цю функцію у сербохорватській мові виконує нарощений формант *-ла<л(а)+к(а)*, який зрідка утворює і особові номінації: порівн. *певалка* (пейор) співачка.

Власне агентивне значення (без ідентифікації діяча; без вказівки на те, чи особа або предмет діють) у дериватів на *-ла* можливе, але виникнення його залежить від семантики твірної дієслівної основи: дієслова, що означають конкретну дію, які називають фізичну працю людини, подібного значення не утворюють. Власне агентивна семантика дериватів на *-ла (-ила)* формується дієсловами з більш абстрактним значенням: *водити* (вести за собою), *судити* (судити), *уобразити* (уявити).

У словниках власне агентивне значення фіксується як вторинне. Порівн. *водица* 1. она која води, која служи као водич... (та, яка веде, яка є провідником). 11. оно, што руководи, руко-

\* В AR окремі слова на *-ља* (напр. *дојиља*) подані з посиланням на документи XVI ст. У словнику Д. Даничича «Речник из књижевних старина српских» деривати на *-ља* не фіксуються, що зв'язано з особливостями їхньої семантики, їхньою «побуговістю».

водно начело) те, що керує, керівне начало) «Није хтео допустити да ико... сагледа рушевине... идеала... Кој и су му били водил а у животу (М. Павлович. Реч. САНУ, т. 2, с. 732) — Не хотів допустити, щоб хтось побачив крах ідеалів, які керували ним у житті.

Крім власне агентивного значення, лексеми на **-ла (-ила)** можуть виступати і в атрибутивній функції, не називаючи, а класифікуючи, визначаючи особу, предмет, явище тощо. Це друге неособове значення даних дериватів більш поширене у сучасній сербохорватській літературній мові. Порівн. контексти «Свако време има и своју мисао водилу» (Д. Павлович. Реч. САНУ, т. 2, с. 732) — Кожна епоха має свою головну ідею; «Земљу родилу... грли сунце» (Ю. Бенешич, РМС, т. 5, с. 552) — Родючу землю зігріває (букв. обіймає) сонце «...творила житног злата, црница Баната» (Е. Кош, РМС, т. 6, с. 156) — і та, що створює золоте жито, плодоносна земля Баната.

Виступаючи з власне агентивною і визначальною семантикою, деривати на **-ла** перестають бути фемінінативами, номінаціями осіб жіночої статі. Але як атрибути-кваліфікатори у формі жін. роду лексеми на **-ла (-ила)** співвідносяться з назвами явищ, понять тощо, які мають той самий рід. Наприклад: *водил а* (в атрибутивній функції) — *мисао* (мисль, думка), *идеја*, *звезда* (РМС).

Особливе місце серед дериватів на **-ла (-ила)** займає слово *уобразил а* (уява, мрія, фантазія), яке вперше зафіксоване з посиланням на М. Милчевича (друга половина XIX ст.) у Словнику І. Броза і Ф. Івековича, виданому в 1901 р. Наімовірнише, це книжний неологізм, який згодом закріпився у мові. Слово *уобразил а* ніколи не використовувалось як фемінінатив, що і викликало заперечення Т. Маретича: «Іменики з суфіксом **-ил а** означають жінку... *уобразил а*, тобто мрія — невідале слово» [9, с. 164].

Можна стверджувати, що семантика лексеми *уобразил а* (мрія, фантазія, здатність уявляти) (РМС) пов'язана з семантичною еволюцією форманта **-ла (-ила)** на сербохорватському ґрунті; від агентивно-фемініного до атрибутивного, до власне агентивного (з супровідними) значення.

Необхідно відзначити, що, як і *уобразил а*, слова *водил а* (та, що веде) *судил а* (суддя), *творил а* (та, що створює), *молил а* (та, що просить) та ін. не зафіксовані у Словнику В. Караджича, увійшли до загальнолітературної лексики сербохорватської мови у другій половині XIX ст.

Отже, семантична багатозначність суфікса **-ла (-ила)**, точніше — дериватів з ним, стала результатом розширення кола похідних основ цього форманта за рахунок дієслів з абстрактним значенням. А це стало можливим, коли даний суфікс увійшов у систему словотворчих засобів сербохорватської літературної мови, став функціонувати не тільки в усній, а й у письмовій, книжній мові.



Отже, в історії суфікса **-ла (-ила)** сербохорватської літературної мови нового часу треба виділити три етапи. Перший — епоха реформи Вука Караджича, що заклала народну основу літературної мови, коли з професійної номенклатури народної мови у літературну ввійшли попіна *agenlis* на **-ла (-ила)**, вперше зафіксовані у Словнику В. Караджича з регіональними примітками діалектів штокавського і кайківського наріччя. Наступний етап — друга половина XIX ст. — час кодифікації нової книжної мови, коли аналізований формант вкорінився у системі словотворчих засобів літературної мови. І хоч активність суфікса **-ла (-ила)** ніколи не досягала вершин, безсумніву, в цей період вона була значною. Формант розширив коло творчих основ, деривати на **-ла (-ила)** набули нових значень.

Третій етап — XX ст. Матеріали сучасних тлумачних словників свідчать про семантичну різноманітність основ, що мотивують утворення з аналізованим афіксом: дієслова, що означають фізичні дії людини, його інтелектуальну діяльність, емоційне ставлення особи до когось, чогось (у останній групі тільки *жалила* (та, що жаліє) і *мрзила* (та, що ненавидить)).

Словники XX ст. не фіксують появи нових професійних номінацій на **-ла (-ила)**. Втрата суфіксом **-ла (-ила)** значення професійного форманта зумовлена екстралінгвістичними причинами: втратою межі між жіночою та чоловічою працею, що відбивається у мові активізацією фемінних словотворчих моделей, пов'язаних з маскулінатами і просто маскулінізацією попіна *professionalia*.

Значна кількість слів на **-ла (-ила)**, хоч і засвідчена у сучасних сербохорватських словниках, все ж поступається перед коррелятивними фемінінативами, є синонімами другого плану або взагалі зникає з мови: пор.: *забавила* (вихователька) і *васпитачица* (васпитач), *рибала* (прибиральниця) і *чистачица* (чиetaч); *швала* (швачка) і *кројачица* (кројач), *шивачица* (шпвач), пор., також нове слово *музач* (дояр), яке не може не впливати на вживаність лексеми *музила* (доярка), бо вже в контексти, де плуральною формою *музачи* називаються і доярки й дояри.

На сьогодні ядро корпусу фемінінативів на **-ла (-ила)** становлять лексеми, активно вживані в усній мові та писемних стилях сучасної сербохорватської мови, що важливо для словотвору, бо в деривації не тільки продуктивність моделі є неодмінною передумовою виникнення нових слів, а й існує зворотний зв'язок: функціональність моделі підтримується вживаністю слів певної структури. У цьому плані досить показове використання слів типу *водила* (та, що веде, провідниця), *плетила* (в'язальниця), *прала* (прачка) та ін. У творах сучасних сербських і хорватських письменників Б. Чопича, Р. Маринковича, Е. Коша та ін., у мові публіцистики.

Функціональність певної групи слів з суфіксом **-ла (-ила)** як в особових, так і в неособових значеннях у літературній

мові, «прозорість моделі», членованість абсолютно всіх дериватів з аналізованим формантом, нарешті, така типологічна риса сербохорватської книжної мови, як постійний і стійкий зв'язок з діалектами, сприймання народно-розмовних елементів — все це сприяє збереженню потенційної продуктивності давнього слов'янського суфікса -ла у сучасній сербохорватській літературній мові.

**Список літератури:** 1. *Белић А.* Савремени српскохрватски књижевни језик. II део: Наука о грађењу у речи. — Београд, 1949. 2. *Бошковић Радосав.* Развитие суфикса у јужнословенској језичкој заједници. — Београд, 1936. 3. *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике, т. 3. — Харьков, 1899. 4. *Ревзина О. Г.* Структура словообразовательных полей в славянских языках. — М., 1969. 5. *Стевановић М.* Савремени српскохрватски језик, т. I. — Београд, 1964. 6. *Babic St.* Tvorba imenica na — ic. — Jezik, XVII, 1961/1969, № 3. 7. *Babic St.* Tvorba imenica na — lac. — Jezik, XXII, 1974, № 3—4. 8. *Marelic T.* Gramatika hrvatskoga ili srpskoga knjizevnog jezika. — Zagreb, 1963. 9. *Marelic T.* Hrvatski ili srpski jezički savjetnik. — Zagreb, 1924.

#### **Краткое содержание**

В статье рассматривается вхождение суффикса -ла в состав словообразовательных средств сербохорватской книжной речи, устанавливается три качественно различных этапа функционирования данного форманта в сербохорватском литературном языке нового времени, подчеркивается актуальность анализа дериватов с сербохорватским аффиксом -ла в свете фактов внутриславянской типологии.

Стаття надійшла до редколегії 2 березня 1981 р.

*Г. П. ТИРТОВА, асист.,  
Львівський університет*

### **ДЕЯКИ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНИХ СУФІКСІВ ІМЕННИКІВ У СЕРБОХОРВАТСЬКІЙ МОВІ**

Одним із найбільш поширених способів синхронного словотвору сучасної сербохорватської мови вважається суфіксація, що є різновидністю афіксального способу словотвору. В цьому випадку дериваційне значення мотивованого слова виражається за допомогою суфікса, саме він — основний носій словотворчого (дериваційного) значення.

Суфіксація діє у словотворенні всіх основних частин мови, в тому числі іменників сербохорватської мови. Суфікси цієї частини мови численні та різноманітні. Беручи до уваги, наприклад, їхню різноманітність з точки зору походження, серед іменникових суфіксів можна виділити власне сербські та хорватські, спільнослов'янські, інтернаціональні, турецькі.

Інтернаціональні суфікси є частиною словотворчої системи іменників сербохорватської мови. Вона (ця частина) тісно пов'язана з усією системою, але відзначається специфічними особливостями свого розвитку та функціонування. Саме на вивченні цих особливостей слід, на нашу думку, зосередити увагу, оскільки це сприятиме поглибленню й розширенню знань про факти та закономірності, що існують у словотворенні сербохорватської мови, зокрема іменників.

Незважаючи на наявність у мовознавчій літературі певної кількості статей та досліджень, присвячених різним аспектам даної проблеми, яка розглядається, наприклад, на матеріалі російської мови [2; 3; 4; 6; 7; 10], все ж, як слушно зазначив В. В. Акуленко, проблема інтернаціональних елементів різного рівня в різних мовах досі не була достатньо висвітлена. Вона не розглядається як цілісна проблема. Як правило, дослідники торкаються питання інтернаціональних елементів в окремих розділах мовознавства, але мимохідь, без всестороннього аналізу [1; 3].

Що стосується розробки даного питання на матеріалі сербохорватської мови, слід відзначити, що вона знаходиться в початковій стадії. Займаючись вивченням суфіксального способу творення іменників, югославські дослідники більше уваги приділяють суфіксам спільнослов'янським та власне сербським і хорватським, ніж запозиченим. При цьому в більшості праць, що стосуються питань функціонування запозичених суфіксів, традиційно висвітлюються суфікси турецькі за походженням. Незначна кількість досліджень, присвячених аналізу інтернаціональних суфіксів іменників сербохорватської мови, побудована майже виключно на розгляді суфікса *-ist* \*.

При цьому югославські лінгвісти зосереджують увагу, як правило, не на словотворчому аспекті, а на морфологічних особливостях іменників з суфіксом *-ist*. Ці іменники в сучасній сербохорватській мові можуть виступати в називному відмінку однини з нульовою флексією та з закінченням *-a* (*komunist* і *komunista*, *ateist* і *ateista*,) в зв'язку з чим вони відмінюються за різними зразками. Так, С. Марковича цікавить частотність кожного з вказаних типів іменників з суфіксом *-ist* як в оригінальних творах, так і в перекладах з інших мов на сербохорватську, утворення форм множини від цих іменників [9].

В існуючих граматиках сербохорватської мови, наприклад, у граматиці М. Стевановича, в розділі про словотвір поряд з іншими суфіксами іменників згадуються й інтернаціональні суфікси *-ist*, *-izam*. Автор констатує їх наявність у сучасній сербохорватській мові, коротко перераховує дериваційні значення, які виникають у слів, утворених за допомогою цих

---

\* Про іменники з цим суфіксом одним з перших серед югославських вчених писав Т. Маретич. До цього питання звертались згодом і такі автори, як П. Чорджич, С. Маркович [9; 12].

суфіксів. Крім того, в параграфі, присвяченому іменникам з суфіксом **-ist**, М. Стеванович вказує на наявність у сербохорватській мові іменників на **-log** [11]. Цей інтернаціональний елемент зустрічається в багатьох мовах, у тому числі в російській, однак не всі лінгвісти погоджуються з тим, що це суфікс, а не другий компонент складних слів [7]. М. Стеванович відносить елемент **-log** до суфіксів, але, на жаль, ніяк не аргументує своєї точки зору.

Автори нещодавно виданої граматики хорватської мови [13], описуючи суфіксальну систему іменників, дотримуються традиції: вони також пишуть лише про два інтернаціональні суфікси, які функціонують в системі іменників **-ist**, **-izam**. Слід зазначити, що в даній граматиці всі іменники з суфіксом **-ist** наведені лише з нульовою флексією.

Хоча найбільш повні за обсягом описаного матеріалу граматики сучасної сербохорватської мови виділяють серед суфіксів мотивованих іменників лише два інтернаціональні суфікси, фактичний мовний матеріал показує, що в дійсності таких суфіксів значно більше.

Дослідники, які займалися проблемою інтернаціональних суфіксів, внаслідок численних порівнянь фактів з різних мов виявили, які постфіксальні відрізки дійсно можна вважати інтернаціональними. Не зупиняючись в даній статті на вимогах, яким повинен відповідати суфікс, щоб вважатись інтернаціональним і не заглиблюючись у методику подібних досліджень, відзначимо, що, наприклад, В. В. Акуленко до інтернаціональних суфіксів іменників, представлених у російській літературній мові, зараховує суфікси: **-аж**, **-ант**, **-ат**, **-аци(я)**, **-тор**, **-изм**, **-ист**, **-ур(а)**, **-фикаци(я)** та ін. [1, с. 109].

Аналіз фактичного мовного матеріалу дає змогу виділити більшість з цих суфіксів і в іменниках сербохорватської мови:

fabrik-ant, investi-tor, afirm-acija,  
report-aža, kalci-fikacija і т. д.

Словотворчий аналіз за методом подвійного співставлення [8], проведений у вказаних словах, дає підстави, стверджувати, що всі виділені постфіксальні елементи є повноправними суфіксами, а іменники, до складу яких вони входять, займають перший ступінь членності.

Таким чином, приступаючи до вивчення місця та ролі інтернаціональних суфіксів у системі словотвору іменників сербохорватської мови, не можна спиратися лише на дані граматики, оскільки в дійсності сфера їх використання є значно ширшою і не обмежується лише суфіксами **-ist**, **-izam**. Визначаючи склад групи інтернаціональних суфіксів, що функціонують в іменниках сербохорватської мови, можна з впевненістю сюди віднести суфікси: **-až**, **-ant**, **-ent**, **-at**, **-er**, **-ur**, **-ator**, **-ij** та ін.

Приналежність окремих елементів (наприклад, наведених вище) до групи інтернаціональних суфіксів, не викликає сумні-

ву у дослідників\*, але з віднесенням до цієї групи таких елементів, як **-дром**, **-тека**, **-рама**, погоджуються не всі автори. Сумніву при цьому підлягає не їх «інтернаціональність», — вона очевидна, а їх суфіксальність. Висловлюється думка, що ці елементи є не суфіксами, а іншими опорними компонентами складних іменників.

Визнаючи слова з елементами **-дром**, **-тека**, **-рама** як складні в російській мові, дослідники найчастіше аргументують це їх оформленням за моделлю складних слів, що складаються з російських чи інтернаціональних компонентів і сполучного голосного, як правило, **-о-** (рос. *библиотека, циркорамa, космодром*). Так, наприклад, вважають В. В. Лопатін, І. С. Улуханов [7]. У сербохорватській мові також достатньо поширені двокомпонентні складні слова із інтерфіксом **-о-**: *kišobran, nogomet, parobrod* та ін. Дотримуючись думки вказаних лінгвістів, можна було б віднести існуючі в сербохорватській мові слова *biblioteka, kosmodrom, ciklorama* та ін. до складних, які складаються з двох інтернаціональних елементів, об'єднаних інтерфіксом.

Але існує й інша точка зору, висловлена О. А. Земською, Д. М. Шмельовим, В. П. Григор'євим [5; 2], які вважають, що протягом тривалого часу у таких елементів, як **-тека**, **-дром**, **-рама**, спостерігалась тенденція до переходу їх в суфікси, а тепер можна сказати, що цей перехід завершений. Чим аргументується така точка зору, чи можна поширити її на процеси, які відбуваються в сербохорватській мові?

Один із аргументів полягає в тому, що компоненти **-дром**, **-тека**, **-рама** здійснили свої словотворчі потенції в російській мові, тобто вони набули здатності поєднуватись з російськими основами чи такими основами іншомовного походження, які настільки міцно ввійшли до словникового складу російської мови, що більшістю її носіїв вони сприймаються як російські. Те ж можна сказати і про процеси, що відбуваються в сербохорватській мові.

Крім того, як у російській, так і в сербохорватській мові ці компоненти досягли достатнього ступеня словотворчого узагальнення. Наприклад, морфема **-drom** (**-дром**) бере участь в утворенні іменників із словотворчим значенням «місце, пристосоване для випробування, водіння, запуску і т. п. різних машин та апаратів». А морфема **-teka** (**-тека**) є носієм словотворчого значення «місце, призначене для зберігання будь-чого». Наприклад, *raketodrom, kosmodrom, diskoteka, fonoteka*.

Про те, що слова з компонентами **-drom**, **-teka**, **-rama** є суфіксальними утвореннями, а не складними словами, свідчить

---

\* Маються на увазі радянські лінгвісти, чії методичні прийоми, на нашу думку, можна використати в роботі й над матеріалом сербохорватської мови. В югославському мовознавстві праць на дану тему, як було вказано вище, поки що немає.

і той факт, що останні включають до свого складу не менше двох кореневих морфем, кожна з яких (а значить, і друга) може знаходитись в основі самостійного нескладного слова. Між тим елементи, які ми розглядаємо в словах типу *raketodrom*, *biblioteka* не функціонують як корені будь-яких простих слів. Цим вони відрізняються від такого, наприклад, інтернаціонального елемента, як *-graf*, який виступає і в утвореннях типу *bibliograf*, і в утвореннях типу *grafika*, *grafičar*, де він є коренем.

Для спростування думки про те, що утворення з елементами *-drom*, *-teka*, *-gama* є складними словами, можна навести ще один аргумент. Визначення приналежності другого компонента складних слів до певної частини мови не викликає звичайно труднощів, і, як правило, ми легко можемо виявити, яка саме основа — дієслівна чи іменна — є цим другим компонентом. Що ж стосується елементів, які нас цікавлять, то вони характеризуються невизначеністю щодо їх приналежності до певної частини мови. Зрозуміло, що відповідний словник може підказати, до якої частини мови належать ці елементи в мові-джерелі, але визначити те ж стосовно російської чи сербохорватської мов досить важко.

Таким чином, існує все ж більше підстав вважати слова на *-drom*, *-teka*, *gama* суфіксальними утвореннями, в яких інтернаціональний суфікс приєднується до основи за допомогою асемантичної прокладки — інтерфікса *-o-*. Як писала про це явище О. А. Земська: «...Інтерфікс *-o-* перестає бути виключним показником складних слів» [5, с. 134]. Це сказано відносно російської мови, але те ж повною мірою можна застосувати й до ситуації, яка складається в сербохорватській мові.

Детальніше вивчення цієї ситуації допоможе відповісти на питання, чи є суфіксом (подібно до елементів *-drom*, *teka*, *-gama*) елемент *-log*, про який згадує в своїй граматиці М. Стеванович [11, с. 510], та деякі інші інтернаціональні елементи, що існують в сучасній мові.

Отже, до групи інтернаціональних суфіксів, які функціонують в іменниках сербохорватської мови, належать, крім суфіксів *-ist*, *-izam* й форманти: *-ator* (*gnjavorator*, *gluvator*), *-až* (*gnjavanja*), *-ij* (*monotonija*), *-izacij* (*desolinizacija*, *intimizacija*), *-ant* (*folirant*), *-er* (*planer*, *garderobier*), *-ur* (*smejurija*), *-teka* (*kartoteka*), *-drom* (*kosmodrom*) та деякі інші.

Розглядаючи ці суфікси, необхідно зазначити, що вони утворюють у певному розумінні неоднорідну групу. Суфікси *-ist*, *-izam* широко розповсюджені в мові й «націоналізовані», тобто вони можуть поєднуватись не тільки з інтернаціональними, а й власне сербськими та хорватськими основами. Такі суфікси, як *-ant*, *-ent*, *-ator*, *-ik*, *-až*, також часто зустрічаються в мові й легко виділяються, але, на відміну від двох попередніх суфіксів, вони виділяються в словах інтернаціонального типу у зв'язку з їх співвідносністю з іншими словами з тією ж осно-

вою. Ці суфікси утворюють нові слова від основ інтернаціональних слів, а з сербськими й хорватськими основами вони сполучаються значно рідше. Поєднання суфіксів **-drom**, **-teka**, **-gamma** (а вони взагалі вживаються у сербохорватській мові значно рідше, ніж попередні форманти) з власне сербськими та хорватськими основами поки що представлені в сербохорватській мові поодинокими прикладами.

Розглядаючи проблему функціонування інтернаціональних суфіксів у сучасній сербохорватській мові, слід, у першу чергу, зосередити увагу на вивченні таких аспектів:

— словотворчі типи, в яких у ролі форманта використовуються інтернаціональні суфікси;

— особливості словотворчих типів з інтернаціональними суфіксами, зокрема морфологічні особливості;

— процеси й шляхи семантичної диференціації та спеціалізації інтернаціональних суфіксів;

— продуктивність словотворчих типів з інтернаціональними формантами;

— синонімія інтернаціонального та неінтернаціонального суфіксів у вираженні одного й того ж словотворчого значення (випадки типу *šahist* і *hokejaš*, *gitarist* і *harmonikaš*).

З'ясування всіх цих проблем сприятиме розширенню знань про особливості словотвору іменників у сучасній сербохорватській мові.

Список літератури: 1. *Акуленко В. В.* Вопросы интернационализации словарного состава языка. — Харьков, 1972. 2. *Григорьев В. П.* Так называемые интернациональные сложные слова в современном русском языке. — Вопросы языкознания, 1959, № 1. 4. *Даниленко В. П.* Имена собственные как производящие основы современного словообразования. — В кн.: Развитие грамматики и лексики современного русского языка. М., 1964. 4. *Зелинская Н. И.* О словообразовательной основе имен существительных с суффиксами -ист, -изм в русском языке. — Уч. зап. Кишинев. ун-та, 1964, т. 71. 5. *Земская Е. А.* Современный русский язык: Словообразование. М., 1973. 6. *Костомаров В. Г.* К вопросу об интернациональных суффиксах в русском языке (слова на -ист). — Русский язык в школе, 1956, № 6. 7. *Лопатин В. В., Улуханов И. С.* О словах на -рама в русском языке. Вопросы культуры речи, 1963, вып. IV. 8. *Максимов В. И.* О методе словообразовательного анализа. — Вопросы языкознания, 1974, № 1, 9. *Марковић Св.* О именинама на -иста и сл. — Наш језик, к. с. Ш, 1951—52, св. 1—2. 10. *Протченко И. Ф.* Лексика и словообразование русского языка советской эпохи. — М., 1975. 11. *Стевановић М.* Савремени српскохрватски језик, т. 1. — Београд, 1970. 12. *Ћорђић П.* О двојаким завршецима неких туђица. — Наш језик, 1934. 13. *Priručna gramatika hrvatskoga književnog jezika.* — Zagreb, 1979.

#### Краткое содержание

В работах югославских лингвистов проблема интернациональных суффиксов, существующих в системе существительных сербохорватского языка пока еще недостаточно освещена. В имеющихся исследованиях, как правило, рассматривается функционирование таких интернациональных суффиксов существительных, как **-ist**, **-izam**. Их же выделяют и существующие грамматики современного сербохорватского языка. Автор статьи указывает, что в действительности среди суффиксов мотивированных существительных

сербохорватского языка можно выделить и такие суффиксы, являющиеся интернациональными, как *-ant, -ent, -až, -eg, -ig, -atog, -ij, -izaciј* и др.

Изучение закономерностей функционирования этих и некоторых других интернациональных суффиксов начинается, прежде всего, с определения границ исследуемого материала. Одна из трудностей такого определения связана с выяснением статуса элементов *-dgot, -teka, -gama*. По мнению отдельных лингвистов эти элементы являются опорными компонентами сложных существительных. Однако, имеется больше оснований считать, что слова с перечисленными выше элементами являются суффиксальными образованиями. Обоснованием этой точки зрения служит целый ряд аргументов, приведенных в статье. Один из них заключается, например, в том, что элементы *-dgot, -teka, -gama*, в отличие от корневых морфем сложных слов, не встречаются в качестве основы в простых несложных словах.

Стаття надійшла до редколегії 9 лютого 1981 р

*Л. П. ВАСИЛЬЄВА, асп.,  
Львівський університет*

### **ПРО ДЕЯКІ ЗМІНИ В ЛЕКСИЧНОМУ СКЛАДІ СЕРБОХОРВАТСЬКОЇ МОВИ В СОЦІАЛІСТИЧНІЙ ЮГОСЛАВІЇ**

Соціально-політичні та науково-технічні зрушення ХХ ст. належать до головних зовнішньомовних факторів, які викликали до життя багато нових мовних засобів.

Будівництво нового суспільства в Югославії і обумовило дальший розвиток мов соціалістичної Югославії. Мовам усіх народів СФРЮ було надано повні і рівні права розвитку й функціонування в усіх сферах державно-політичного і економічного життя, в галузі освіти, науки, культури, масових засобів інформації тощо. Здійснилися слова В. І. Леніна про те, що «всі нації держави безумовно рівноправні і які б то не були привілеї, належні одній з націй або одній з мов, визнаються недопустимими і протиконституційними» [1, т. 25, с. 130—131].

У період будівництва соціалізму сербохорватська мова більш ніж будь-коли розвинулась в усіх своїх функціональних стилях, удосконалились її термінологія та засоби образного вислову. В основі принципів розвитку сучасної сербохорватської мови лежать вимоги високої організації, її ясності, правильності у вираженні і тлумаченні понять, строгості у виборі мовно-естетичних засобів, її гостроти як знаряддя боротьби за побудову соціалістичного суспільства. Незмірно збагатилась її лексика, зокрема термінологічна, і фразеологія, відшліфувався синтаксичні конструкції. Сформувались шари суспільно-політичної, наукової, технічної лексики і фразеології, яких раніше мова не знала.



Таким чином, закономірністю розвитку сучасної сербохорватської мови є розширення і збагачення тієї сфери лексики, яка відбиває явища соціалістичного будівництва в Югославії. У розвитку і збагаченні слов'янських мов, у тому числі сербохорватської, велику історичну роль відіграла в минулому і відіграє тепер російська мова. Соціалістична формація викликала нові небачені явища, процеси, номінацію яких мова забезпечує новими словами. «Соціалізм уже сьогодні справляє величезний вплив на думки і почуття сотень мільйонів людей на землі. Він забезпечує людям праці свободу, справді демократичні права, добробут, найширший доступ до знань, міцну впевненість у майбутньому <...>» А завтрашній день, безсумнівно, дасть нові свідчення безмежних можливостей соціалізму, його історичної переваги над капіталізмом» [2, с. 11], — говорив Л. І. Брежнев у Звітній доповіді ЦК КПРС XXV з'їзду КПРС.

Лексика найбільш чуйно реагує на всі історичні зміни в житті суспільства. Загальний словниковий склад сербохорватської мови збагачується як словами, так і словосполученнями.

У період будівництва соціалізму в Югославії з'явилося багато нових слів, які називають явища соціально-економічного, політичного та громадського життя. Виникла велика кількість нових слів на означення різних галузей науки, техніки, культури, мистецтва, спорту. Загальний лексичний склад сербохорватської літературної мови охоплює, з одного боку, загально-вживану лексику, яка застосовується, зокрема, в художній, публіцистичній, адміністративно-діловій та науково-популярній літературі, і, з другого — вузькоспеціальні розділи термінології різних галузей науки і техніки. Сфери поширення термінологічної лексики різних галузей науки виявляються неоднаковими. Велика кількість термінів з найбільш масових галузей виробництва, з найбільш практично ефективних галузей науки і техніки, з найпопулярніших видів спорту, мистецтва тощо відразу ж після виникнення виходить за межі вузькоспеціальної сфери вживання і вливається у сферу загально-вживаної лексики. Лексика, пов'язана з соціально-економічною організацією, громадсько-політичним життям, із управлінням суспільства, за характером є переважно загально-вживаною.

Нові слова, що виникли у післявоєнний період в Югославії, з точки зору їх походження та вживання в сучасній сербохорватській мові, ділять на дві групи [4, с. 238]. Одну групу утворюють слова, які є відображенням понять предметів та явищ, специфічних для югославської дійсності. Більшість з них — це слова загально-вживані, наприклад: *делегатни систем, омладинац, СИВ, самоуправљање* тощо. Процес поповнення лексики цими словами є найбільш помітним і важливим у словниковому складі сучасної сербохорватської літературної мови.

Другу групу становлять лексичні запозичення та кальки. Кальки в мові з'являються тоді, коли в її розпорядженні є відповідні засоби для калькування. Так з'явилися слова-кальки з

російської мови: *проналазиштво, левичар, десничар, партијски* та ін. Лише якщо такі засоби відсутні або якщо слово-зразок означає іноземні реалії або є абрєвіатурою, воно може бути запозичене без зміни, наприклад: *комсомол, космодром, Сојуз ТЗ*.

У словниковому складі сучасної сербохорватської мови визначне місце займає суспільно-політична лексика та лексика, пов'язана з розвитком міжнародних відносин. Вона утворює своєрідний лексико-семантичний шар слів та охоплює ту частину словника, яку становлять назви явищ і понять із сфери суспільно-політичного та міжнародного життя, тобто з галузі політичної, соціально-економічної та світоглядно-філософської. В умовах постійно зростаючої політичної активності, широкого залучення трудящих до обговорення і рішення державних завдань й виконання найрізноманітніших функцій значний процент цієї лексики органічно входить у повсякденну мову, стає невід'ємною частиною активно вживаного словника сербохорватської літературної мови. Очевидно, трудящим масам, творцям та активним учасникам нових соціалістичних звершень у соціалістичній Югославії, суспільно-політична термінологія, порівняно з іншими, ближча і зрозуміліша. Нові слова на означення явищ та понять громадсько-політичного життя, залежно від об'єкта номінації, можна розглядати в певних групах:

1) назви республік і країв: *СФРЈ, СР — Соціалістичка республіка Б и Х — Босна и Херцеговина, САПВ — Соціалістичка Аутономна Покрајина Војводина*;

2) назви політичних та державних органів, суспільно-політичних та громадських організацій: *Председништво СФРЈ, СИБ, СК, ССРНЈ — Соціалістички савез радног народа Југославије*;

3) назви орденів та медалей: *Орден заслуга за народ са златном звездом, Медаља рада*;

4) назви членів молодіжних організацій: *омладинац, горан, пионир*;

5) назви визначних дат: *Дан Республіке, Дан ослобођења Београда*;

6) назви представників народної влади, державного та адміністративного апарату, органів безпеки: *одборник, милиционар*;

7) назви організацій та учасників народно-визвольної війни 1941—1945 рр.: *ЈНОФ — Јединствени народно-ослободилачки фронт, НОБ — Народно-ослободилачка борба, НОФ — народно-ослободилачка борба, НОФ — Народно-ослободилачки фронт*;

8) назви нових політичних явищ у суспільному житті Югославії: *несврстање, делегатски систем, СИЗ — самоуправна интересна заједница*.

Нові слова на означення явищ соціально-економічного життя народів Югославії можна поділити на назви:

1) нових підприємств, установ та організацій: *Техногас, Текс, Дунавтранс, Аутомонтажа*;

2) понять, що означають організацію виробництва, форми планування: *петогодишњи план, противплан*;

3) осіб, зайнятих в економічній сфері за типами виробництва: *планер, рационализатор, новатор, комуналац*;

4) нових способів організації виробництва на базі усупільнення засобів виробництва: *интегрисање, новаторство, стандартизація*;

5) понять, що характеризують трудові процеси: *механизираност, ефикасни, побољшање квалитета*.

У післявоєнний період в Югославії з'явилась велика кількість неологізмів, які означають предмети, явища і поняття різних сфер суспільного життя, зокрема, що стосується нових галузей виробництва та реорганізації старої економічної спадщини. Це одне з характерних явищ у процесі поповнення лексики сербохорватської літературної мови. Сюди належать нові слова, що з'явилися в галузі сільського господарства, промисловості, техніки, транспорту.

В галузі сільського господарства виділяються назви:

1) трудових процесів: *јаровизација, техничко орање, култивација*;

2) сільськогосподарських машин та агрегатів: *садилица, кромпира, stroj за брање поврња*;

3) професій за типами сільськогосподарського виробництва: *агротехничар, селекционар, механизатор*;

4) нових галузей науки, пов'язаних із розвитком сільського господарства: *агротехника, агрометеорологија*;

5) хімічних речовин, які використовуються у сільському господарстві: *хербициди, фунгициди*;

6) сільськогосподарських служб і установ: *агрокомбинат, Агросервис*.

В галузі промисловості існують назви:

1) на означення нових галузей: *електроиндустріја, производња турбина*;

2) професій осіб, зайнятих у промислово-технічній сфері: *металоштругац, диспечер*;

3) технологічних процесів та шляхів перебудови народного господарства: *инструментација, индустриализација, десалинизација*.

Для галузі транспорту характерні назви:

1) нових засобів транспорту та професій, пов'язаних із ними: *аеробус, електробус, стјуардеса*;

2) агенств та організацій, пов'язаних з транспортним обслуговуванням та туризмом: *ЖТП — железничко транспортно предузеће, Југоауто*.

Всесвітньо-історичні успіхи, досягнуті протягом останніх десятиріч Радянським Союзом та іншими країнами у справі розвитку космоплавання і дослідження космосу, зумовили по-

яву нових слів, пов'язаних з цією сферою. Вони ввійшли до складу сучасної сербохорватської мови і означають:

1) нові галузі науки, пов'язані з дослідженням космосу: *биоастрономика, астрогеологија, космохемија*;

2) нові назви професій, пов'язаних з дослідженням космосу: *космонауткиња, селенолог, космофизичар*;

3) назви об'єктів, пов'язаних з обслуговуванням, складанням, випробуванням космічних апаратів: *космодром, ракетодром*.

Одним із визначних факторів науково-технічної революції стали важливі відкриття в різних галузях науки, зокрема, атомної фізики, електроніки, кібернетики, які розширили відповідну термінологічну, а також поповнили загальнонавчальну лексику назвами:

1) нових галузей наук: *микроелектроника, аутоматика, радиофизика*;

2) професій, пов'язаних з цими галузями наук: *атомиста, аутоматичар*;

3) нових приладів, машин, апаратів, явищ, процесів, пов'язаних з ними: *ультрамикроскоп, компјутер, антители*.

Прискореного росту набули і такі галузі науки, як загальна біологія, медицина, фармакологія. Тут виникли слова на означення:

1) нових спеціалізованих розділів галузей цих наук: *биоценологија, биоценофика, кардиоваскуларна хирургија*;

2) лікарських препаратів: *антиотици, пеницилин, цитостатици*.

У сербохорватській літературній мові з'явилась група нових слів, пов'язаних з розвитком освіти, культури, мистецтва. Сюди відносяться назви:

1) навчальних і культурних закладів та установ: *Југоконцерт, ВТШ — Виша техничка школа*;

2) нових літературних жанрів, передач, технічних засобів: *радио-роман, радио-фестивал, микрофилмовање*.

У словниковому складі сучасної сербохорватської мови існує ряд нових слів, пов'язаних з явищами міжнародного життя. Вони діляться на декілька груп, зокрема, назви:

1) нових явищ у міжнародному житті, пов'язаних з появою системи соціалізму: *мирољубива коекзистенција, немешање у унутрашњи ствари, попуштање затегнутости, безбедност и сарадња*;

2) міжнародних нарад та організацій, ініціатива скликання яких належить соціалістичним країнам: *Међународно Саветовање о безбедности и сарадњи*;

3) на означення явищ та фактів, властивих капіталістичному ладу і змісту ворожої буржуазної ідеології, її прихильників та виразників: *неофашизам, неоколониализам, маоист, ултраколониализатор*.

Отже, будівництво соціалістичного суспільства в Югославії сприяло і сприяє дальшому розвитку і збагаченню лексики сер-

бохорватської мови в усіх галузях суспільного життя. Визначне місце посідає тут лексика суспільно-політична, соціально-економічна та лексика, пов'язана з розвитком міжнародних відносин. Велика частина цієї лексики органічно входить у повсякденну мову і стає частиною активно вживаного словника сербохорватської літературної мови.

Дана стаття є лише спробою спостереження ще слабо дослідженого питання — розвитку лексики сучасної сербохорватської мови.

Вивчення багатства і шляхів розвитку словникового складу сербохорватської мови має велике наукове і практичне значення. В цьому плані є цікавими і вимагають дальшого дослідження такі проблеми:

1) питання впливу російської мови радянської епохи на сербохорватську;

2) проблема мовних контактів слов'янських мов, зокрема питання їх взаємодії та взаємовпливу. «В сучасних умовах, — писав В. В. Виноградов, — в атмосфері все зростаючої дружби між слов'янськими народами набуває особливої гостроти та значення питання тої ролі, яку відігравали міжслов'янські мовні зв'язки в епоху утворення національних слов'янських мов та в період їх дальшого розвитку» [3, с. 24];

3) інші джерела післявоєнних неологізмів сербохорватської мови та основні напрямки змін лексичної семантики;

4) процес виходу деякої кількості слів із активного вживання в сербохорватській літературній мові.

Розв'язання цих проблем сприятиме глибшому вивченню лексичного складу сучасної сербохорватської мови.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Повне зібрання творів. 2. *Брежнев Л. І.* Звіт Центрального Комітету КПРС XXV з'їзду КПРС і чергові завдання партії в галузі внутрішньої і зовнішньої політики. — К., 1976. 3. *Виноградов В. В.* Основные вопросы изучения славянских языков. — Вест. Моск. ун-та, 1949, № 7. 4. *Коломієць В. Т.* Развитие лексики слов'янских мов у післявоєнний період. — К., 1973. 5. *Лилич Г. А.* Влияние русского языка на семантические изменения в области общественно-политической лексики современного чешского языка. — Учен. зап. Ленингр. ун-та, серия фил. наук, 1958, вып. 42. 6. *Перебийніс В. С.* Науково-технічний прогрес і мова. — Мовознавство, 1977, № 3. 7. *Розова З. Г.* Заимствованные слова, их оформление в сербском языке. — Питання слов'янознавства, 1962, вип. 1. 8. Газети «Борба» і «Політнка» за 1979, 1980 рр.

#### Краткое содержание

Статья посвящена изучению изменений в лексическом составе сербохорватского языка в социалистической Югославии. Подбор материала производился из югославской прессы с учетом того, что полный охват всех неологизмов в статье практически невозможен и нецелесообразен. Тем не менее лексический материал вполне достаточен для того, чтобы разделить его на определенные группы, которые, в свою очередь, членимы далее. Анализ лексики внутри групп показал, что наибольшее число неологизмов характерно для общественно-политической, социально-экономической лексики.

Стаття надійшла до редколегії 2 березня 1981 р.

*О. А. АЛБУЛ, викл.,  
Львівський університет*

### **СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ У СУЧАСНІЙ БОЛГАРСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ**

Стрімкий розвиток науки і техніки, бурхливе протікання соціальних процесів, активізація міжнародних відносин та інші явища в житті народів і держав неодмінно знаходять свій відбиток у мові. Мова в сучасних умовах не тільки фіксує явища дійсності, а й сама бере активну участь у соціальних процесах. Багатство лексики й виразність фразеології, стилістична розвинутість, хороша унормованість і кодифікація граматики сприяють ефективності суспільних процесів. У соціалістичному суспільстві вони мають принципово нову якість. «У період розвинутого соціалізму завершується перебудова всіх суспільних відносин на внутрішньо властивих новому ладові колективістських началах. Ця перебудова охоплює і матеріальну, і духовну сфери, весь уклад нашого життя» [1, с. 71]. У таких умовах перед мовознавцями постало чітко окреслене завдання: глибоко вивчити мовні процеси, які відображають реальні відносини в житті людей, упорядкувати мовні засоби для найбільш доцільного обслуговування суспільства.

У наш час спостерігається інтенсивне поповнення загальнонародної мови суспільно-політичною термінологією, тобто найменуваннями явищ і понять з політичної, соціально-економічної, філософської сфер. Це — наслідок перебудови суспільних відносин, що супроводжується незмірним збільшенням активності мас, широким залученням трудящих до обговорення і вирішення державних питань. Зі зростанням ролі суспільно-політичної термінології у житті народу зростає і зацікавлення нею з боку мовознавців. У ряді праць радянських лінгвістів висвітлено процес становлення і розвитку окремих суспільно-політичних термінологій [8, 9]. Болгарській суспільно-політичній термінології не приділялась достатня увага у болгарському мовознавстві. Вона ще не стала предметом окремого спеціального дослідження, хоч певні аспекти її формування і розвитку порушувались у працях Л. Андрейчина, І. Лекова, Р. Русинова та інших.

Найбільш дослідженим на сьогодні є питання про роль російської мови. Активне проникнення російських суспільно-політичних термінів у болгарську мову пов'язане з заснуванням Болгарської соціал-демократичної партії (1891), з діяльністю її вождя, видатного революціонера Д. Благоєва, який стояв біля джерел формування болгарської наукової марксистської літератури. Цей етап формування болгарської суспільно-політичної термінології став предметом дослідження Р. Русинова [10] та В. Маневої [7].

Досить докладно у багатьох працях і спостереженнях болгарських і радянських мовознавців відображені зміни в лексичному складі болгарської літературної мови післявоєнного періоду. Наприклад, у статтях Л. Андрейчина [3], М. Москова [6], І. Лекова [5], Р. Русинова [11], П. Філкової [12], присвячених розвитку болгарської мови епохи соціалізму, підкреслюється провідна роль російської мови у збагаченні словникового складу болгарської літературної мови, зокрема тих тематичних груп лексики, які відображають соціально-економічну організацію суспільства, громадсько-політичне життя народу, управління суспільними процесами.

Як зазначає І. Леков, безпосереднім джерелом майже всіх лексичних і семантичних неологізмів сучасної болгарської літературної мови є мова російська. Це зумовлено структурною близькістю словотворчих засобів двох слов'янських мов, певними історичними традиціями, що склались у стосунках між двома братніми народами, а також бурхливим поширенням російської мови на всіх континентах, завоюванням нею міцних позицій у багатьох сферах міжнародного спілкування.

За роки соціалістичного будівництва у болгарську мову ввійшли такі російські суспільно-політичні терміни, як *комуніст, комсомолец, ударник, петилетка, агитпункт*, що позначають нові явища у житті болгарського суспільства. Деякі з запозичених російських суспільно-політичних термінів вживаються тільки на означення явищ радянської дійсності, наприклад, *большевик, колхозник, совхоз, кулачество*. Крім прямих запозичень, у болгарську літературну мову ввійшли кальки з російських термінів: *изпълком, левичар, райсвѣт, селсвѣт, стенвестник*.

Значна частина суспільно-політичної термінології, яку дослідники зараховують до нової лексики, була відома і в довоєнний період, окремі слова навіть зафіксовані у Великому енциклопедичному словнику іношомовних слів Г. Бакалова (1939). Але у той час вони не набули поширення і вживалися переважно у партійній пресі, інформаціях про будівництво соціалізму в СРСР, а отже, були відомі тільки прогресивним колам болгарського суспільства. В епоху соціалізму настає актуалізація і активізація соціалістичної суспільно-політичної термінології в сприятливих суспільно-політичних умовах [4, с. 88].

Під впливом російської мови відбулися зміни у значенні окремих слів суспільно-політичної і соціально-економічної сфер. Наприклад, слово *челник* зберігши своє значення «особа, що стоїть на чолі чого-небудь; керівник», збагачує свою семантичну структуру новим значенням «особа, яка займає перше місце в якій-небудь діяльності; передовик; (порівн. із значенням рос. «передовик»).

Згадані праці про російсько-болгарські контакти у галузі суспільно-політичної термінології є першими кроками у вивченні болгарської суспільно-політичної термінології взагалі. Ряд

важливих проблем (наприклад, її генетичний, лексико-семантичний та словотворчий аналіз) залишається поза увагою дослідників. Висвітленню основних питань, які постають при розгляді цих проблем, і присвячена дана стаття.

Аналіз суспільно-політичної термінології болгарської мови з генетичної точки зору займає важливе місце в її дослідженні. Він передбачає виділення термінів-запозичень з інших національних мов, адже запозичення становлять значний процент суспільно-політичної термінології. Ці терміни прийшли в мову як готові мовні одиниці разом з поняттями і реаліями, найменуваннями яких вони є. Запозичення з інших мов — природний процес, який характеризує кожен розвинуту національну мову. Питання російських запозичень у сфері болгарської суспільно-політичної термінології, шляхи проникнення термінів, їх оформлення у болгарській мові розглядається у ряді праць болгарських та радянських мовознавців. Першочерговим завданням тепер є дослідження суспільно-політичних термінів-запозичень з інших мов — французької, німецької, англійської. Необхідно визначити місце термінів-інтернаціоналізмів у системі болгарської суспільно-політичної термінології. При цьому слід мати на увазі, що велика кількість суспільно-політичних термінів з інших мов проникла в болгарську мову через російську, наприклад, *аристократ*, *делегация*. Це явище пояснюється тим, що переклад більшості перших болгарських видань творів М. Маркса і Ф. Енгельса здійснювався з російських видань.

Значний інтерес для дослідника представляє лексико-семантична характеристика болгарської суспільно-політичної термінології, зокрема основні лексико-семантичні процеси, характер їх протікання у термінології. У межах болгарської суспільно-політичної термінології заслуговує на увагу вивчення явищ омонімії, синонімії, антопії.

Явище омонімії в термінології представлене не всіма різновидами. У термінологічній лексиці (в тому числі суспільно-політичній) реалізується тільки один різновид омонімії, яка є результатом семантичного розвитку слова, його багатозначності. Це так звана *міжнаукова омонімія*, тобто приналежність одного терміна до різних терміносистем даної мови. Наприклад, термін *реакція* використовується в галузі хімії, фізіології, політики; *субект* — мовознавстві, праві, філософії.

У термінології синоніми мають іншу природу, інші функції, ніж у літературній мові. Вони співвідносяться з одним і тим же поняттям і об'єктом і, як правило, не виконують стилістичних функцій. Тому дане явище деякі дослідники називають термінологічними дублетами [2]. Причиною виникнення термінологічних синонімів найчастіше є різні джерела формування термінів. Синонімія особливо характерна для початкових етапів формування термінологічних систем, коли на власному ґрунті відбувається становлення системи основних наукових понять різними мовними засобами — прямим запозиченням, калькуванням, шу-



канням відповідного найменування у своїй національній мові, а також створенням оригінальної термінології засобами власної мови. Прикладами таких синонімічних дублетів є суспільно-політичні терміни: *атеист* — *безбожник*; *патриотизъм* — *родолюбие*; *прогрес* — *напредък*; *социалистическо съревнование* — *трудова надпревара*. Крім того, термінологічні синоніми є результатом синхронного існування двох варіантів найменувань — повного і короткого, повної форми і абрєвіатурної, наприклад, *комунистическа партия* — *компартия*; *политическо бюро* — *политбюро*; *политическа просвета* — *политпросвета*; *политическа школа* — *политшкола*; *Централен Комитет* — *ЦК*; *Българска комунистическа партия* — *БКП*.

Антонімічні відношення у суспільно-політичній термінології реалізуються шляхом регулярного використання префіксів (словотворчий тип антонімії), наприклад, *комунизъм* — *антикомунизъм*; *планов* — *надпланов*, *империалистически* — *антиимпериалистически*; *изпълнение* — *преизпълнение (на плана)*.

Лінгвістичний аспект аналізу болгарської суспільно-політичної термінології передбачає також словотворчу характеристику її, що допомагає орієнтуватися в дальших шляхах унормування, удосконалення і розвитку цієї термінології. При творенні суспільно-політичних термінів активно використовуються всі способи болгарської системи словотвору — семантичний, синтаксичний, морфологічний. Так, терміни *ятак*, *партизанин*, *актив* набули суспільно-політичного значення шляхом семантичного переосмислення. Синтаксичним способом утворені терміни-словосполучення *социалистическа икономическа интеграция*, *производителност на труда*, *обмяна на опит*. Шляхом суфіксації, тобто морфологічним способом, утворені терміни *стохиядник*, *общественик*, *просъветски*, *антифашист*. Завданням дослідника є вивчення кожного з вказаних способів термінотворення, вивчення найбільш продуктивних моделей.

Вивчення болгарської суспільно-політичної термінології повинно виявити спільні, загальнослов'янські риси і тенденції в її формуванні і функціонуванні, а також показати те особливе, що в ній криється у зв'язку з помітною структурною несхожістю болгарської мови з іншими слов'янськими мовами.

Список літератури: 1. *Брежнев Л. І.* Звітна доповідь Центрального Комітету КПРС XXVI з'їздові Комунистичної партії Радянського Союзу і чергові завдання партії в галузі внутрішньої і зовнішньої політики. 23 лютого 1981 року. — К., 1981. 2. *Ахманова О. С.* Словарь омонимов русского языка. — М., 1974. 3. *Андрейчин Л.* Българският език през нашето социалистическо двадесетилетие. — Български език, 1964, кн. 4—5. 4. *Йорданова Л.* Неологизмите в българския книжовен език. — В кн.: Въпроси на българската лексикология. — София, 1978. 5. *Леков И.* Отражението на новата материална и обществена действителност в българския речник. — Български език, 1959, кн. 4—5. 6. *Москов М.* Новата производствена и обществено-публицистична лексика. — Български език, 1967, кн. 2. 7. *Манева В.* Проникване на руската обществено-публицистическа лексика в българския език след основаването на Българската социалдемократическа партия. — В кн.: Славистични изследвания. София, 1968. 8. *Пань-*

ко Т. І. Від терміна до системи. Становлення марксистсько-ленінської політекономічної термінології у східнослов'янських мовах. — Львів, 1979.  
9. Протченко І. Ф. Развитие общественно-политической лексики в советскую эпоху. — В кн.: Развитие лексики современного русского языка. М., 1965. 10. Русinov Р. Марксистската терминология в книгата на Димитър Благоев «Що е социализъм и има ли той почва у нас?» — Език и литература, 1971, кн. 5. 11. Русinov Р. Развитие на българската лексика и фразеология след Девети септември. — Български език, 1969, кн. 4—5. 12. Филкова П. За някои аналогични черти в лексикалния развой на руски и български език, през годините на социалистическото строителство. — Български език, 1964, кн. 1.

#### Краткое содержание

Общественно-политическая терминология в българском литературном языке до настоящего времени не получила в языковедческой литературе достаточного освещения. Только одному аспекту — роли русского языка в становлении этой терминологии — посвящено несколько статей.

В данной публикации делается краткий критический обзор литературы по этой проблеме, определяются задачи, стоящие перед исследователями общественно-политической терминологии.

Стаття надійшла до редколегії 4 квітня 1981 р.

1

Л. А. ШЕСТАК, асп.,  
Львівський університет

### ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ФРАЗЕОЛОГІЇ З ПРИКМЕТНИКОМ ЧОРНИЙ У СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ І ПОЛЬСЬКІЙ МОВАХ

Об'єкт типологічного аналізу даної статті — група фразеологічних одиниць, у складі яких є прикметники, що означають колір у сучасній російській та польській мовах. Зацікавлення цим фрагментом фразеологічної системи двох споріднених мов зумовлене тим, що сприймання кольору, яке відіграє важливу роль у пізнанні людиною дійсності, пов'язане також з визначеною символікою — додатковим імпульсом у розвитку переносних значень, які закріплюються у фразеологічних одиницях.

Дослідження фразеологічних одиниць (ФО) з прикметниками кольору проводилось на матеріалі російської, болгарської та германських мов [3; 4; 5]; вивчення таких ФО в польській мові, а також порівняльно-типологічний аналіз фразеології з прикметниками кольору в російській та польській мовах не здійснювалися.

Базою порівняння фрагментів фразеології з прикметниками кольору в досліджуваних мовах є компонентний склад прикмет-

ників, що відображає основні властивості денотату [1, с. 74] і являє собою базу для семантичної типології стійких сполучень з цими прикметниками в різних мовах.

«Незалежно від його даного вживання, слово присутнє в свідомості з усіма своїми значеннями, — писав В. Виноградов, — зі схованими та можливими, готовими при першій нагоді виплисти на поверхню» [2, с. 14]. Сховані та можливі значення слова проявляються в реалізації стійких асоціацій із цим словом у носіїв мови. Як показали дослідження з психолінгвістики [8; 9; 10], в асоціативній структурі прикметників кольору відбиваються назви конкретних предметів — постійних носіїв кольорової ознаки, психологічне сприймання кольору носіями мови та семантичні зв'язки прикметника. Психологічна дія кольору, що відбивається в асоціативній структурі відповідних прикметників, і є базою для формування переносних значень прикметників кольору, які закріплюються в стійких сполуках.

Аналіз стійких асоціативних зв'язків прикметника *черный* (*czarny*) в російській і польській мовах [8; 9; 10] виявляє такі асоціації, що відбивають психологічну дію чорного кольору та пов'язану з ним символіку: в рос. мові: *дьявол, мрачный, непонятный, неприятный, плохой, смерть*; в польській — *żałoba, brudny, pogrzeb, śmierć*.

Лексикографічні джерела російської та польської мов подають такі тлумачення значень прикметника *черный* (*czarny*): «имеющий цвет сажи, угля, самый темный из всех цветов» [11, т. 17, с. 918]; «koloru najciemniejszego» [12, т. 1, с. 1098]. Загальними компонентами цих визначень виступають реальні семи 1 (колір та 2) темний. Оскільки ж семантичне визначення являє собою словесну експлікацію значення як вираження думки [7, с. 181], лексикографічне визначення значень досліджуваного прикметника можна доповнити потенціальними семима — асоціатами. Звівши набір асоціацій на частотні виявлення в свідомості носіїв мови в ряді і об'єднавши значення «*żałoba*», «*pogrzeb*», «траур» у значенні «смерть», «*smutek*» зі значенням «мрачный» та «неприятный» у значенні «плохой», отримуємо такий набір потенціальних сем прикметника *черный* (*czarny*): 1) дьявол, 2) смерть, 3) грязный, 4) мрачный, 5) плохой, 6) непонятный. Реально існуючи у свідомості носіїв мови, даний набір сем повинен повністю або частково реалізуватися в значеннях прикметника *черный* (*czarny*) як лексико-семантичні варіанти його значення, що закріплюються у фразеологічних сполученнях. Оскільки ж закони сприймання в людей однакові, однаковою у своїх основних рисах є й мовна номінація як форма відображення дійсності [6, с. 7—15]. Однаковими, отже, повинні бути і шляхи розвитку переносних значень як відображення спільних законів пізнання та мислення: від конкретних значень до абстрактних, від простої номінації до вираження оцінки і експресії.

Для визначення того, які з переносних значень прикметника

*черный* являют собою універсалії, наведемо співставлення з аналогічними одиницями — стійкими сполученнями з прикметником *черный* у германських мовах [5].

Компоненти значення прикметника *черный* (*czarny*) актуалізуються в російській та польській мовах у вигляді таких лексико-семантичних варіантів:

1. Кольорове значення реалізується в сполученнях *черные береты* (американские группы диверсантов), *черное духовенство* (монашествующее духовенство), *черная дыра* (звезда, полностью поглощающая освещение), *черное золото* (1. нефть, 2. уголь), *черных кобелей набело перемывать* (заниматься бесполезным делом), *черный кофе*, *черная кошка пробежала (проскочила)* (между кем-то произошла ссора, размолвка), *черные рубашки* (фашистская организация в Италии), *черная суббота* (рабочая, обозначаемая черным цветом в календаре), *черный шар* (голосование «против»), *черным по белому* (1. на письме, 2. очевидным образом), *черные мухи в глазах* (мутит), *черным-черно* (много); *czarno od czego* (mnóstwo, tyle co czarno za paznokciem (bardzo mało), *czarno na białym* (1. wydrukowane, 2. w sposób oczywisty), *czarne berety* (америкаńskie grupy dywersyjne), *czarne bractwo* (jezuici), *czarny diament* (węgiel), *czarna galka* (głosowanie «przeciw»), *dostać czarną galkę* (zostać odrzuconym przy głosowaniu), *czarne górnictwo* (metalurgia), *czarne metale*, *czarna jama* (gwiazda pochłaniająca wszystkie światła), *czarna kawa*, *czarne koszułe* (faszystowska organizacja we Włoszech), *czarne kręgi stają w oczach* (*czarne platy (plamy) (muchy) latają (migają) przed oczami*) (stan choroby, zmęczenia), *bać się nawet czarnej krowy* (bać się własnego cienia), *czarny mnich*, *czarna polewka* (zupa podawana na znak odmowy starającemu się o pannę), *czarna procesja* (ubrana na czarno delegacja mieszczańska do Sejmu z żądaniem praw), *czarna skrzynka* (urządzenie w samolocie koło ru czarnego zawierające informację o przebiegu lotu), *czarny sport* (sport żużlowy), *czarna stopa*, *czarne złoto* (węgiel), *czarny zwierz*.

2. Значення «темний» реалізується в сполученнях *Черный континент* (Африка), *черный лес* (лиственный), *черная раса* (тепнокоріе), *черный хлеб* (ржаной), *czarny chleb*, *czarny człowiek* (murzyn), *czarny kontynent* (Африка), *czarny las* (lisciasty), *czarna rasa*.

3. Значення «пов'язаний із дияволом» реалізується в сполученнях *черная книга* (колдовская), *черная магия* (колдовство при помощи нечистой силы), *черный недуг*, *черная немочь* (непонятная таинственная болезнь), *черная сила* (нечистая), *черное слово* (содержащее упоминание черта, нечистой силы), *черная пятница* (пятница 13 числа, что по суеверным представлениям является вдвойне несчастливым днем), *czarna choroba* (nasłana, nieuleczalna), *czarna magia* (czarnoksięstwo), *czarna msza* (dla przychylności złych duchów).

4. Значення «пов'язаний зі смертю» реалізується у виразах черний анекдот, черная серия (анекдот, серия фильмов, рассказов и т. д., темой которых является смерть, кровавые события), черная зараза, черный недуг, черная немочь (чума), черный юмор, czarny alarm (alarm na wojnę), czarna broń (broń wojenna), czarna choroba, czarny humor, czarny kryminal, wyjeżdżać na czarne pole (na wojnę), czarny romanś (z zabójstwem), czarna rota (powołana dla najbardziej krwawych zadań), czarna seria, czarna śmierć (móg, dzuma), czarny strajk (protest przeciw zabiciu robotników), czarna wiedźma (smierc).

5. Значення «брудний» реалізується в сполученнях черная баня, черная горничная, черный двор, черная изба, черное крыльцо, черная лестница, черная служанка, черная печь, черная работа, черные сени, czarna izba, czarne pieniądze, czarna praca, czarna praczka, czarna robota, czarny robotnik, czarne ręce, czarna sień.

В таких модифікаціях: 1) «закопчений, курний» у ФО черная баня, черная изба, черная печь; 2) «брудна, важка (про роботу), людина, яка займається такою роботою» у ФО черная работа, черная горничная, черная служанка, черный посудник, czarna praca, czarna praczka, czarna robota, czarny robotnik, czarne pieniądze (za ciężką pracę), czarne ręce (robotnicy);

3) «непарадний, побутовий» у ФО черный двор, черное крыльцо, черная лестница, черный ход, czarna izba, czarna literatura, czarna sień. Значення 2) дало, очевидно, поштовх до виникнення властивих лише російській мові сполучень черная кость, черный народ, черная порода (неблагородного происхождения), а ФО черный ход пройшла в мові дальше переосмислення і стала означати також «по знайомству, за протекцією».

6. Значення «понурий, нещасливий» реалізується в сполученнях черный взгляд, черная дума, черное время, черный год, черная година, черная годовщина, черный день, откладывать на черный день, черная доля, видеть все в черных красках, черная меланхолия, черные мысли, черная неврастения, черная неблагодарность, черная несправедливость, смотреть сквозь черные очки, черная полоса в жизни, черная правда, черное пятно, рисовать в черных красках, держать в черном теле, черный сон, черные стороны, черная судьба, черная тоска, czarno jest komu, widzieć co czarno, przedstawiać w czarnych barwach, kolorach, ubierać w czarną barwę, smarować czarnymi kolorami, czarna chwila, czarna dola, czarna droga, czarny dzień, czarna godzina, odkładać na czarną godzinę, czarny horoskop, czarny kof, czarny los, czarna melancholia, czarne miejsce, czarne myśli, czarny nastrój, czarna niedola, czarny niepokój, czarna niewdzięczność, czarna niesprawiedliwość, czarna powinność, czarny obraz, mieć (nosić) czarne okulary (patrzeć na świat przez czarne okulary), czarny pesymizm, czarny piątek, czarna posępność, czarne przeczucie, czarna przyszłość, czarny rok, czarna rozpacz, czarny smutek, czarne spojrzenie, czarna strona, czar-

ny szlak, przedstawiać coś w czarnym świetle, czarne troski, czarna udgręka, czarne usposobienie, czarny widok.

7. Значення «поганий» реалізується в сполученнях у вигляді широкого набору пейоративних варіантів: 1) «низький, підступний» у сполученнях *черное дело, черная душа, черная зависть, черная измена, черная клевета, черная компания, черные планы, черное сердце, черное слово, черная совесть, czarny charakter, czarna dusza, czarne intencje, czarne intrygi, czarna owca, czarne podniebienie, czarna potwarz, czarna rada, czarne sumienie, czarne zamysły, czarna zbrodnia, czarny zysk*;

2) «ганебний, осуджуючий, караний» у сполученнях *черный билет (волчий билет), черная доска, черная годовщина, черная книга, черное пятно, черные списки, czarny bilet (wilczy bilet), czarna kartka, czarna plama, czarna pozycja (coś haniebnego), czarna księga, czarna lista, czarna tablica, czarna tajemnica*; 3) «нелегальний, скритний» у сполученнях *черная биржа, черный рынок, с черного хода, czarna giełda, czarna finansjera, czarny handel, czarne podziemie (gangsterzy)*; 4) «ганебний, несправедливий, контрреволюційний» у сполученнях *черная армия, черные войска, черный кабинет, черные полковники, черная реакция, черные силы, черная сотня, черный террор, czarna armia, czarna banda, czarni pułkownicy, czarna reakcja, czarna sotnia, czarny terror*.

У ФО видавать *черное за белое (robić z czarnego białe)* реалізується загальне значення «поганий».

8. Значення «незрозумілий» реалізується в сполученнях *черный ящик (czarna skrzynka) — річ у собі, невідома чи невідома і czarna magia — rzecz niezrozumiała, zupełnie dla kogoś nie znana*.

Таким чином, компоненти значення прикметника *черный (czarny)* повністю реалізуються в досліджуваних мовах, закріплюючись у фразеологічних сполученнях. Порівняння з матеріалами германських мов показує, що у ФО англійської, німецької, шведської мов [5] реалізуються такі значення: 1) колір, його традиційне використання, наприклад, англ.: *black coat, gown* — католицький священник, *black shirt* — чорна сорочка (форма італійських фашистів); 2) «диявол, нечиста сила», наприклад, швед., нім.: *svart arte, die schwarz ze Kunst*, англ.: *the black man, Black Prince* — злий дух; 3) «смерть», наприклад, англ.: *Black cap* — чорна шапка, яку одягають судді в Англії під час оголошення смертного вироку; *to put the black cap* — оголосити смертний вирок, *black flag* — знак здійснення кари; 4) «понурий, важливий», наприклад, нім.: *schwarze Gedanke*, англ.: *black thought* — чорні думки; нім.: *schwarze sehen* — бути песимістично настроєним; англ.: *black fate*, швед.: *svart öde* — тяжка, нещасна доля; швед.: *en svart dag*, нім.: *ein schwarzes Tag*, англ.: *black day* — нещасний, невдалий день; англ.: *black season* — період нещастя; 5) «поганий», наприклад, нім.: *ein schwarzes Herz*, швед.: *svart sjal*, англ.: *black*

heart — чорне серце, чорна душа; нім.: die schwarze Liste, швед.: svart list, англ.: black list — список підозрілих і політично неблагонадійних осіб; англ.: to paint smd black — зображати в кривому дзеркалі.

Таким чином, велика частина значень, які розвивав прикметник *черный* (значення кольору, «пов'язаний із нечистою силою», «пов'язаний зі смертю», «важкий, похмурий», «поганий, неблагонадійний, злозумисний»), закріплюються у фразеологічних одиницях різної структури, тобто являють собою універсалії в розвитку переносних значень.

Список літератури: 1. Ленин В. И. Философские тетради. — М., 1973. 2. Виноградов В. В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. — М., 1947. 3. Войнов С. Сравнительный анализ фразеологических единиц с компонентами-цветообозначениями: на материале русского и болгарского языков: Канд. дисс. — Л., 1978. 4. Кругликова Л. Е. Фразеологические единицы современного русского литературного языка с «цветовыми» прилагательными: Канд. дисс. — Л., 1977. 5. Свешникова Г. С. Типологический анализ фразеологических единиц с компонентами-прилагательными, обозначающими цвет; на материале английского, немецкого и шведского языков: Канд. дисс. — М., 1969. 6. Серебренников Б. А. Общие черты языков мира. — В кн.: Принципы описания языков мира. М., 1976. 7. Смирницкий Л. И. Значение слова. — Вопросы языкознания, 1956, № 2. 8. Титова А. И. Устойчивые ассоциации лексем в некоторых славянских языках. Канд. дисс. — Минск, 1975. 9. Титова Л. Н. Психологический анализ словесных ассоциаций в русском и киргизском языках. Канд. дисс. — Фрунзе, 1977. 10. Словарь ассоциативных норм русского языка / Под ред. А. А. Леонтьева. — М., 1977. 11. Словарь современного русского литературного языка. — М., 1948—1956. 12. Słownik języka polskiego. — Warszawa, 1948—1958.

#### Краткое содержание

В статье типологически исследуются фразеологические единицы с прилагательным *черный* в современном русском и польском языках. Компоненты основного значения прилагательного *черный* дают толчок развитию переносных значений прилагательного, закрепляющихся во фразеологических единицах. Компоненты значения прилагательного *черный*, являющиеся реальными семантическими единицами его значения, берутся в качестве типологической модели, реализующейся в русском и польском языках. Набор компонентов значения прилагательного *черный* дополнен психологическими (непредметными и несинтагматическими) ассоциациями с этим прилагательным, рассматриваемыми как потенциальные семы его значения. Сравнение с материалом германских языков показывает, что большая часть значений прилагательного *черный* закрепляется во фразеологических единицах языков разной структуры, то есть представляет собой универсалии в его развитии.

Стаття надійшла до редакції 9 лютого 1981 р.

## ПУБЛІКАЦІЇ І ОГЛЯДИ

---

*О. І. ГРИБОВСЬКА, доц.,  
Львівський університет;  
М. Ю. КОСЕНКО, ст. викл.,  
Львівський політехн. інститут;  
В. А. МОТОРНИЙ, доц.,  
Львівський університет*

### НЕОПУБЛІКОВАНІ ЛИСТИ ЕЛІЗИ ОЖЕШКО ДО ПЕТРА ХМЕЛЬОВСЬКОГО

Еліза Ожешко належить до найвидатніших польських письменників другої половини XIX ст. У її творчій спадщині особливу увагу привертають листи до визначних літераторів, діячів культури, вчених (наприклад, до М. Є. Салтикова-Щедріна, І. Франка, Я. Каспровича, П. Хмельовського та ін.), в яких вона розкриває свої творчі задуми, звертається до питань літератури тощо. Отже, вивчення листування Елізи Ожешко дає змогу глибше і повніше дослідити творчий шлях письменниці. Епістолярна спадщина Елізи Ожешко налічує близько 15 000 листів.

Нещодавно у рукописному відділі Львівської бібліотеки імені В. Стефаніка АН УРСР виявлено ненадруковані досі листи Е. Ожешко, які зберігаються під рубрикою «Листи до невстановлених осіб»\*.

Проведене нами їх вивчення дає підстави стверджувати, що 7 з них адресовані відомому польському літературознавцю Петру Хмельовському (1848—1904)\*\* — редактору журналу «Ateneum» в 1881—1897 рр. Всі сім листів датовані саме цими роками. У цей період у житті Е. Ожешко відбулося багато подій: було закрито і заборонено її видавництво, помер чоловік письменниці. Разом з тим на ці роки припадає інтенсивна літературна діяльність Е. Ожешко. Ці події і знайшли відбиття у листуванні польської письменниці з П. Хмельовським, в журналі якого вона надрукувала у 1880 р. «Снілвек цвинтарник», у 1882 р. — «Зигмунд Лавіч і його колеги», у 1885 — «Дзюрдзі», у 1886 — «З присмерків», «Аскетка», у 1895 р. — «Брати». Таким чином, між Е. Ожешко і П. Хмельовським існували активні, дружні ділові контакти. Знайдені листи якраз і проливають світло на ці взаємини, подають цікаву інформацію про творчі плани письменниці, відбивають складні умови її життя.

Листи подаються у перекладі на українську мову, здійсненому авторами публікації.

---

\* Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка АН УРСР, ф. 69, п. 21.

\*\* Цыбенко Е. З. Из истории польско-русских литературных связей второй половины XIX в. — Изд-во Моск. ун-та, 1978.



№ 1.

Шановний пане!

Сердечно дякую за щирого листа. Перебуваючи на селі, я не знала, що Спасович\* повернувся до Петербурга. Шкодою, що не могла особисто з ним порозмовляти, постараюсь це замінити листом. Якщо предмет створення у Вільні польського періодичного журналу виявиться для листа надто складним, можливо, що хтось з нас ще цієї осені поїде до Петербурга.

Ваша праця «Про шубравців»\*\* вміщена у Віленському календарі, який значно більший за Литовський\*\*\* — він вийде через три-чотири тижні. До цього часу ми не могли його видати через цензурну тяганину, яка нарешті закінчилася. Матеріал вже пройшов цензуру і надрукований, а тепер йдеться лише про торговельні оголошення, які ані у Вільні, ані у Варшаві, ані у цілому світі поліція не хотіла цензурувати, бо такі «твори» підлягають компетенції вищих установ. Закінчиться тим, що ми відмовимось від оголошень, а з ними від кількох сот карбованців. Але вже менше з тим.

«Шубравці» вийдуть у Віленському календарі, який, як мені здається, більший за змістом від Литовського. Зрештою кожен з них має інше призначення, тому й повинен мати кожен з них іншу композицію. Я щаслива, що Вам подобався зміст Литовського календаря. Це заохочує займатися публікаціями і в наступному році. Мені б дуже хотілось довести до досконалості Віленський календар, і тому прошу не забувати про мене. Прошу Вас написати для цього улюбленого мною дитяти якусь сторінку з історії літератури чи освіти нашої, або іншої країни. За все буду вдячна. Термін — до лютого майбутнього року, на жаль, короткий, бо, як відомо, з цензурою і друкуванням у нас довга справа.

Коротка історія Львівського календаря вже позначена особливим фактом. Зразу після його виходу Огінський з Ребова зажадав тисячу примірників. Аристократ, меценат літератури. Чи це не є щось особливе в наш час? На «Лібералізм і обскурантизм»\*\*\*\* будемо очікувати з вдячністю. Сподіваюсь, що ім'я автора, прикрашене вже двома титулами, буде дуже почесним для нас, бо здобуті вони в царстві науки.

Незабаром нав'яжусь Вам зі своєю повістю\*\*\*\*\* для «Атенеума». Це не будуть «Первісні», але щось закінчене кілька днів тому і з меншими недоліками, ніж «Первісні», більш життєве, на мою думку. Через мою несамоовиту каліграфію ця річ тепер переписується. Коли буде готова копія, вишлю її Вам.

*З глибокою пошаною і приязню Е. Ожешко  
3 жовтня 1881 р.*

\* Спасович Володимир (1829—1906) — публіцист, критик, історик літератури. Е. Ожешко підтримувала з ним дружні і ділові взаємини.

\*\* Праця П. Хмельовського, яка вийшла у видавництві Е. Ожешко у Вільні.

\*\*\* Ці календарі Е. Ожешко видавала у своєму видавництві, яке існувало з 1879 по 1882 р.

\*\*\*\* Назва брошури П. Хмельовського.

\*\*\*\*\* Йдеться, очевидно, про повість Е. Ожешко «Зигмунт Лавіч та його колеги».

№ 2.

28/II 1889  
Гродно

Шановний пане!

Це скоріше мені не пощастило з писанням взагалі за останні довгі 8-10 місяців. Весна і літо марно минули. Восени я закінчила свою невеличку повість, давно почату і ще давніше обіцяну пану Вольфу\*, написала також декілька маленьких образків. Працю мені перервала знову докучлива неврагтя правої руки, що продовжується досі, але вже з меншою силою.

Не буду доводити, що я безмірно рада би виконати Ваше бажання, але чи маю ще досить часу, щоби що-небудь написати для січневого номера «Атенеума». Будьте ласкаві, повідомте мене кількома словами, коли остаточно рукопис мусив би бути у Вас, щоб міг бути надрукований у січні? Три тижні було б досить для мене, щоб написати новелу, або половину невеликої повісті, другу половину якої я прислала би пізніше. Але, напевне, стільки часу Ви вже не можете мені дати?

Я маю першу частину того драматичного образу, який я мала прнемність читати Вам у Міневичах і з більшою охотою прислала б його тепер для «Атенеума», якби була впевнена, що другу і третю частини напишу своєчасно. Але не можу мати впевненості з моєю вдачею, яка часто цілі тижні і місяці робить неможливими для писання. Та якщо можна друкувати першу частину, навіть якби дві наступні прибули не відразу, то на Ваш наказ прийшло її зразу.

Розуміється, якщо лише зможу писати, перш за все викінчу цю річ. Отже, очікую від Вас звістки і розпорядження щодо «Святого бича»\*\*.

Через пана Ришарда Обремського дістаю деколи відомості про Ваше здоров'я, і це сприяє тому, що Вас не турбую запитаннями. Для мене цей рік не був надто вдалим, як з огляду на здоров'я так і на працю. Немалою серед інших прикریстю була необхідність залишити Міневичі, до яких я протягом 10-ти років звикла і навіть прив'язалась. Тепер будемо жити влітку в досить гарному теж надніманському селі, що зветься Понемунь. Може, навіть добре, що дещо зміню горизонти, пізнаю інших людей і т. д. Якби я ще мала надію, що і в Понемуні, так як в Міневичах, Вас побачу, була би рада. Ще раз прошу декілька слів, що стосуються мого писання. Посилаю слова найглибшої пошани і широї приязні.

*Ел. Ожешко*

№ 3.

2. VI. 1890. Понемунь.

Шановний пане!

Важко сказати як мені неприємно, що не можу зразу виконати Ваше бажання. Справжнім щастям було б для мене вже сьогодні вислати мою новелу на адресу «Атенеума», якби вона була закінчена, але покищо рішу-

\* Вольф Юзеф (1862—1918) — один із численних адресатів Е. Ожешко. Власник відомої книжкової фірми у Варшаві «Гебетнер і Вольф», яка існувала до 1857 р.

\*\* Повість Е. Ожешко.

че не можу запевнити: чи відішло її навіть у серпні. Надіюсь, що так буде, але все, що можу обіцяти, це те, що перша річ, яку закінчую, чи та, що розпочата, чи інша, буде належати Вам. Не карайте мене своєю неласкою, бо мене й без того жорстоко переслідують пароксизми (присупи) ідіотизму, який мене час від часу, а деколи досить довго, нападає. Читати і вчитися я здатна, а писати — ажніяк. Крім того, невідомо звідки і чому знову «машинна рушність», і якісь декілька місяців мчить без упину. Це не є навіть наслідком старості, бо так було завжди, від самого початку мого письменницького життя. Може то така вдача, а може частково обставини, здоров'я і т. п. Будь-що-будь може статися, але «Аскетку» або щось інше пришло в серпні, а якщо не пришло, не ставте мені це за провинну, бо це буде лише моєю великою гризотою.

Отже, Ви збираєтесь їхати в Закопане? Пересілаю Вам найкращі, найсердечніші побажання приємного і здорового перебування. Ми вже три тижні в Понемуні. Досить гарне місце, хоч далеко йому до Міневич. І всеж Німан, гарні ліски і луки, але людей немає ані сліду. Найближчі селяни аж за три версти. Пусто. Однак не буду довше описувати Вам Понемунь\*, бо надіюсь, що він не буде нещаснішим від Міневич: раніше чи пізніше, мої дорогі, Вас побачу. Мої домашні твердять, що він кращий від Міневич, але я з цим не погоджуюсь.

Чи дорога пані Марія не забула ще про нас? Цілуємо її всі дуже сердечно. Нераз згадуємо хвилини, проведені з Вами. Найкращі вітання Вашим милим дітям. Чи Янушек\*\* дуже вже втомлений навчанням? А хоробрий литвин Вігольд\*\*\* як поживає?

Якби я була набожною, то щодня говорила б по сто «отче наш», щоб якнайшвидше закінчити «Аскетку» і виконати Ваше бажання. Тим часом прошу прийняти запевнення у моїх найкращих намірах, найглибшій пошані і щирій приязні.

*Ел. Ожешко*

№ 4.

7. X. 1890. Гродно.

Шановний пане!

Вибачте, що так часто забираю Ваш час своїми листами. Сьогодні роблю це через одну малу справу: п. Креховецький\*\*\*\* пропонує мені передрук «Аскетки»\*\*\*\*\* у «Львівській газеті» з тією умовою, щоб зараз же одержати рукопис ще не надрукованої половини цієї новели в «Атенеумі» і друкування всієї повісті закінчити раніше, ніж вона повністю вийде в «Атенеумі». Я не можу погодитися на ці умови, доки не запитаю у Вас, чи це не буде йти супроти інтересів «Атенеума». Якщо ні, то буду рада, бо договір з «Львівською газетою» корисний для мене, якщо так, то без вагань пішло відмову у відповідь п. Креховецькому.

\* Понемунь — село над річкою Німан, де відпочивала Е. Ожешко влітку.

\*\* Син П. Хмельовського.

\*\*\* Син П. Хмельовського.

\*\*\*\* Креховецький Адам (1850—1919) — письменник і журналіст, видавець «Львівської газети».

\*\*\*\*\* Повість Е. Ожешко «Аскетка» друкувалася в «Атенеумі» в 1890 р.

Повідомте, ласкаво, своє рішення двома словами п. Мейє\*. Чим скоріше п. Мейє одержить його, тим більше буду Вам вдячною, бо якщо відповідь буде позитивною, рукопис треба буде переписувати.

Пересняла слова глибокої пошани

Е. Ожешко.

№ 5.

27. I. 1891. Гродно.

Шановний пане!

Сердечно перепрошую, що знову турбую Вас листом, питанням і проханням про два слова повідомлення: чи Марія\*\* може мати надію, що «Подорож Гуллівера» Свіфта, якщо перекладе її з оригіналу, знайде місце у бібліотечі шедеврів через рік, чи хоч — два? За вступ могла би бути прекрасна характеристика, яку дає Свіфтові Іполіт Тен\*\*\*, повністю або скорочено, згідно з Вашим бажанням.

Пересняла Вам і всій родині щирі і найкращі побажання на Новий рік, який щойно розпочався. Прошу не забувати про мене й прийняти слова пошани і приязні.

Е. Ожешко.

№ 6.

5. X. 1892. Гродно.

Шановний і дорогий пане!

Небагатьом людям на світі завдячую стільки, скільки тій\*\*\*\*, хто передасть Вам цього листа. Прекрасна перекладачка моїх повістей німецькою мовою, моя сердечна адресатка протягом багатьох років. Не лише мені, але взагалі нашій думці вона робить значну послугу, представляючи іноземцям (далі в оригіналі нечітко. — *Автори публікації*) сумлінні і умілі переклади. Сьогодні ця сумлінна трудівниця прибуде зі своєю працею до Вас і я, покладаючись на Вашу зичливість, в якій не раз переконалася, смію палко просити, щоб Ви були ласкаві прийняти її та її працю. Ви мене привчили до своєї доброти, тому не вагаюсь звернутися до неї, тим більше, коли йдеться про добру і слушну справу.

«Дика»\*\*\*\*\* перероблена на «Два полюси», вона вже надрукована в журналі «Кгај» у грудні. Там є надія, що значно уникне каліцтва. Безмірно шкодую, що ще не можу похвалитись розпочатою роботою для «Атенеума». Я хвора, не лежача, але може гірше, ніж лежача.

\* Мейє Леопольд (1850—1912) — варшавський адвокат, літератор, близький друг письменниці. Близько 300 листів Е. Ожешко до Л. Мейє опубліковано у 2-му томі епістолярної спадщини Е. Ожешко.

\*\* Обремська, з родини Семашків, Марія (1853—1916) — приятелька Е. Ожешко. Перекладала твори М. Е. Салтыкова-Щедрина, Марка Вовчка, Івана Франка та інших світових письменників на польську мову.

\*\*\* Тен Іполіт (1828—1893) — французький філософ, критик, історик літератури. Ожешко перекладала окремі його твори на польську мову.

\*\*\*\* На жаль, не вдалося встановити точно, про кого йдеться у даному випадку. Можливо, мається на увазі Лаура Брікс або Мальвіна Блюмберг.

\*\*\*\*\* Таку назву мала спочатку повість Е. Ожешко, яка потім дістала назву «Два полюси».

Сподіваюсь, що це мені раніше чи пізніше, і я ще вишлю трохи чорнила на папір.

Прошу Вас і Вашу дружину не забувати мене. Цілую Ваших чудових дітей. Чула від Марини\*, що Янушек дуже виріс, а Ядзя дуже подібна до мами. Чому ж не можу перевірити на власні очі ці спостереження!

*З глибокою пошаною і щирою приязню  
Е. Ожешко.*

№ 7.

27. V. 1897. Гродно.

Шановний папе!

Я отримала рукопис і лист. За зауваження, які знайшла у листі і на полях рукопису, сердечно вдячна і намагатимусь використовувати їх у подальшій праці. Багато причин того, що до «Вступу»\*\* могли вкратися помилки і недоліки. Перш за все я не мала найменшого досвіду в праці такого роду, бо, за винятком декількох розділів, колись перекладених з Ренана\*\*, вперше у житті взялася за неї.

Далі взялася я за цю роботу через два місяці після найбільшого нещастя\*\*\*, яке мене коли небудь у житті спіткало. Хвора, втомлена тілом і душею. У цій праці я шукала забуття, підкріплення і можливості життя. Я знайшла це все, що дуже мене підтримало, але виконала роботу не так добре, як би зуміла зробити це в інший час. Виконаю Ваші вказівки — рукопис першого тому, що вже закінчений, затримаю у себе ще декілька тижнів, які заповню іншою роботою, пізніше його перечитаю, доповню, якщо лише зумію, і шойно тоді вишлю на адресу видавця, від якого перейде до Ваших рук.

Маю надію, що продовження більше задовольнить Вас, ніж початок.

З занепокоєнням і співчуттям я слухала про епізоди\*\*\*\*, які сталися у Вашому житті в останній час.

Прийміть, ласкаво, палкі побажання спокою і розсудку, а також слова найглибшої пошани.

*Ел. Ожешко-Нагорська.*

Публікація надійшла до редколегії 9 березня 1981 р.

\* Обремська Марія — див. пояснення на попередній сторінці.

\*\* Е. Ожешко працювала над перекладом одного з творів Е. Ренана.

\*\*\* Ренан Ернест (1833—1892) — французький історик і філолог. Твори Е. Ренана, в яких він піддавав сумніву божественність Ісуса Христа, викликали обурення церкви. Через цензурні перешкоди переклад Е. Ожешко «Антихриста» Е. Ренана не був опублікований. Надрукований був лише «Вступ» у журналі П. Хмельовського.

\*\*\*\* Йдеться про смерть чоловіка Е. Ожешко Станіслава Нагорського, що сталося у 1896 році.

\*\*\*\*\* Напевне, йдеться про хворобу П. Хмельовського, який предчасно помер у 1904 р.

## ЗМІСТ

---

### СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА

<i>Грибовська О. І.</i> Образ Георгія Дмитрова в документальній художній прозі Камена Калчева . . . . .	3
<i>Моторний А. В.</i> Творчість Гези Вчелічки в оцінці прогресивної чехословацької критики 30-х років . . . . .	13

### ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

#### I МІЖСЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ

<i>Олексюк О. Г.</i> Василь Бобинський і польська пролетарська література . . . . .	19
<i>Копистянська Н. Х.</i> Жанрова своєрідність казок Іржі Волькера . . . . .	26
<i>Мельничук Л. Ф.</i> Образ «маленької людини» в художньому оповіданні та публіцистиці К. Полачека . . . . .	35
<i>Бенатова І. М.</i> Героїчне і трагічне в тематичі болгарських балад 20-х років (на прикладі Вересневої поезії) . . . . .	44
<i>Солдатенко Т. Я.</i> Поетика білоруських повістей Е. Ожешко . . . . .	55

#### ПИТАННЯ МИСТЕЦТВА

<i>Шайкевич Б. О.</i> Боротьба прогресивних болгарських письменників і художників періоду Вересневого повстання за народне реалістичне мистецтво . . . . .	63
<i>Дубова Л. Л.</i> Радянські художники на підтримку болгарського народу (1923—1925) . . . . .	70
<i>Савицька Л. І.</i> З історії чесько-українських музичних зв'язків . . . . .	77
<i>Бірюлов Ю. О.</i> Львівські портрети Фридеріка Паутча . . . . .	84

#### МОВОЗНАВСТВО

<i>Андал В. П.</i> Деякі шляхи розвитку сучасної чеської абстрактної лексики . . . . .	93
<i>Гладка Л. С.</i> Деякі спостереження над варіантами форм родового однини іменників чоловічого роду у чеській мові . . . . .	101
<i>Стоїчкова Л.</i> Утворення складних відносних прикметників у сучасній болгарській мові . . . . .	107
<i>Смольська А. К.</i> З історії суфікса -ља у сербохорватській мові . . . . .	115
<i>Тиргова Г. П.</i> Деякі аспекти вивчення інтернаціональних суфіксів іменників у сербохорватській мові . . . . .	121
<i>Васильєва Л. П.</i> Про деякі зміни в лексичному складі сербохорватської мови в соціалістичній Югославії . . . . .	127
<i>Албул О. А.</i> Суспільно-політична термінологія у сучасній болгарській літературній мові . . . . .	133
	149

*Шестак Л. А.* Порівняльно-типологічний аналіз фразеології з прикметником *чорний* у сучасній російській і польській мовах . . . 137

**ПУБЛІКАЦІ І ОГЛЯДИ**

*Грибовська О. І., Косенко М. Ю., Могорний В. А.* Неопубліковані листи Елізи Ожешко до Петра Хмельовського . . . . . 143

---

## СОДЕРЖАНИЕ

---

### СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Грибовская А. И.</i> Образ Георгия Димитрова в документальной художественной прозе Камена Калчева . . . . .	3
<i>Моторный А. В.</i> Творчество Гезы Вчелички в оценке прогрессивной чехословацкой критики 30-х годов . . . . .	13

### ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И МЕЖСЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

<i>Олексюк О. Г.</i> Василь Бобинский и польская пролетарская литература	19
<i>Копытянская Н. Ф.</i> Жанровое своеобразие сказок Иржи Волькера	26
<i>Мельничук Л. Ф.</i> Образ «маленького человека» в художественном повествовании и публицистике К. Полачека . . . . .	35
<i>Бенатова И. М.</i> Героическое и трагическое в тематике болгарских баллад 20-х годов (на примере Сентябрьской поэзии) . . . . .	44
<i>Солдатенко Т. Я.</i> Поэтика белорусских повестей Э. Ожешко . . . . .	55

### ВОПРОСЫ ИСКУССТВА

<i>Шайкевич Б. А.</i> Борьба прогрессивных болгарских писателей и художников периода Сентябрьского восстания за народное реалистическое искусство . . . . .	63
<i>Дубова Л. Л.</i> Советские художники в поддержку болгарского народа (1923—1925) . . . . .	70
<i>Савицкая Л. И.</i> Из истории чешско-украинских музыкальных связей	77
<i>Бирюлев Ю. А.</i> Львовские портреты Фридерика Паутца . . . . .	84

### ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Андал В. П.</i> Некоторые пути развития современной чешской абстрактной лексики . . . . .	93
<i>Гладкая Л. С.</i> Некоторые наблюдения над вариантами форм родительного падежа единственного числа существительных мужского рода в чешском языке . . . . .	101
<i>Стоичкова Л.</i> Образование сложных относительных прилагательных в современном болгарском языке . . . . .	107
<i>Смольская А. К.</i> Из истории суффикса -ља в сербохорватском языке	115
<i>Тыртова Г. П.</i> Некоторые аспекты изучения интернациональных суффиксов существительных сербохорватского языка . . . . .	121
<i>Васильева Л. П.</i> О некоторых изменениях лексического состава сербохорватского языка в социалистической Югославии . . . . .	127
	151



<i>Албул О. А.</i> Общественно-политическая терминология в современном болгарском литературном языке . . . . .	133
<i>Шестак Л. А.</i> Сравнительно-типологический анализ фразеологии с прилагательным <i>черный</i> в современном русском и польском языках . . . . .	137

**ПУБЛИКАЦИИ И ОБЗОРЫ**

<i>Грибовская А. И., Косенко М. Е., Моторный В. А.</i> Неопубликованные письма Элизы Ожешко к Петру Хмелевскому . . . . .	143
---	-----

**ПРОБЛЕМЫ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ**

В ы п у с к 25

**ЛИТЕРАТУРА, ЯЗЫК И КУЛЬТУРА  
ЗАРУБЕЖНЫХ СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ**

Республиканский межведомственный научный сборник

(На украинском языке)

Львов. Издательство при Львовском государственном университете издательского объединения «Вища школа»

Редактор Р. М. Бокоч  
Художній редактор Н. М. Чижко  
Технічний редактор С. В. Копотюк  
Коректори М. Ю. Горбаль, К. Г. Логвиненко

Информ. бланк № 6106

Здано до набору 30.09.81. Підп. до друку 25.06.82. БГ 00816. Формат 60×90/16. Папір кн.-журн. Літ. гарн. Вис. друк. Умовн.-друк. арк. 9,5. Умовн. фарб.-відб. 9,875. Обл.-вид. арк. 10,82. Тираж 750 прим. Вид. № 952. Зам. 3914. Ціна 1 крб. 40 коп.

Видавництво при Львівському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 290000, Львів, вул. Університетська, 1.

Обласна книжкова друкарня, 290000. Львів, вул. Стефаника, 11.

1 крб. 40 коп.



Проблеми слов'язнознавства, 1982, вип. 25, 1-152.