ІНСТИТУТ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ НАН УКРАЇНИ

На правах рукопису

УДК 821. 161. 2.08

Зіневич Людмила Василівна

Мовна майстерність Миколи Зерова

10. 02. 01 – українська мова

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Наукові керівники: **кандидат філологічних наук, професор, академік АПН України**
Арват Федір Степанович

доктор філологічних наук, професор Сологуб Надія Миколаївна

Київ - 2002

Зміст

Вступ ……..4
Розділ І. М. К. Зеров у мовно-літературному процесі 20-30-х років ХХ ст...11
Розділ ІІ. Поетична мовотворчість М. К. Зерова……..…22
2.1. Лексичні та фразеологічні джерела мовотворчості М. К. Зерова–поета……22
2.1.1. Книжна лексика……..……23
2.1.1.1. Авторське використання абстрактної лексики та поетичних універсалій……23
2.1.1.2. Лексика на позначення реалій античної культури та біблійного світу……25
2.1.1.3. Іностильова (суспільно-політична, термінологічна) лексика в поетичній мові М.К.Зерова……27
2.1.2. Урбаністична лексика……33
2.1.3. Народнорозмовні елементи та діалектизми ……34
2.1.4. Активізація і функціонально-стильове навантаження пасивної лексики (архаїзми, церковнослов'янізми)……..……..37
2.1.5. Контраст як головний принцип організації різностильової лексики…….40
2.1.6. Авторське використання синонімії як засобу увиразнення поетичної мови……42
2.1.7. Індивідуально-авторські новотвори ……45
2.1.8. Фразеологічні засоби поезії М.К.Зерова ……51
2. 2. Стилістичні домінанти поетичної мовотворчості М.К.Зерова ……55
2.2.1. Концепт "Україна" в словесно-поетичній інтерпретації М.К.Зерова……55
2.2.1.1. Образ національного простору……56
2.2.1.2. Образ часу……65
2.2.2. Кольористика М. К.Зерова……70
2.2.3. Поетичний ономастикон……80
2.2.4. Звукосмислова організація поетичного мовлення……...……94
Висновки до ІІ розділу……..…101
Розділ ІІІ. Мовна майстерність поетичної творчості М.К. Зерова-перекладача
3.1. Теоретичні засади перекладацької творчості М.К. Зерова……...103
3.1.1. Ідіостиль перекладача як наукова проблема……104
3.1.2. М.К.Зеров - теоретик художнього перекладу……107
3.1.3. Переклад як відображення часового зрізу літературної мови……...112
3.2. Лексико-фразеологічні засоби художньо-стилістичної виразності поетичних перекладів М.К.Зерова……119
3.2.1. Семантична, стилістична і словотвірна синонімія у мові перекладів М.К. Зерова……..…..119
3.2.2. Стилістично маркована лексика як засіб відтворення своєрідності мови оригіналу……...131

3.2.2.1. Архаїзми……...131
3.2.2.2. Старослов'янізми у мові перекладів М. К. Зерова …… ..……138
3.2.2.3. Народнорозмовна та діалектна лексика у мові перекладів……..……..152
3.2.3. Авторське використання загальномовної фразеології у поетичному перекладі ……..……165
3.2.4. Засоби відтворення національного колориту в перекладах М.К. Зерова……..……..169
Висновки до ІІІ розділу……..175
Висновки……178
Бібліографічні скорочення….……185
Список використаних джерел ..……..186
Список використаної літератури...……187

Вступ

Видатний поет, талановитий перекладач, авторитетний учений, М.К. Зеров належить до тієї когорти митців Розстріляного Відродження, які своєю творчою, науковою і громадською працею виводили національне мистецтво, літературу на шляхи високоестетичного європейського розвитку, які зробили великий внесок у розвиток українського художнього слова. Поетична мовотворчість М.К. Зерова синтезує в собі найкращі досягнення національної та європейської літературної традиції. Його поезія характеризується філософською глибиною змісту, класичною довершеністю форми, красою і вишуканістю словесно-художніх засобів, шляхетністю мовнопоетичного стилю. Вона репрезентує високий інтелектуальний рівень української літературної мови.

Актуальність дисертаційного дослідження.

Хоч перевидання творів М.К.Зерова здійснено в 60-х роках ХХ ст. в Україні , вони не були введені в активний науково-освітній контекст. У нових суспільних умовах відбувається вирівнювання мовно-літературного процесу, заповнюються штучно утворені порожнини. Потреба скласти цілісне, повне уявлення про мовно-національний розвиток 20-30-х років ХХ ст., зокрема у царині поетичної творчості, скеровує інтерес дослідників до вивчення мови репресованих у той час письменників, до яких належить і М.К.Зеров. Актуальність дисертаційної роботи визначається також тим, що в особі М.К.Зерова українська культура має одночасно талановитого поета і перекладача, тобто його мовотворчість розвивалася у річищі традицій класичної і перекладної літератури.

Творчу та наукову діяльність М.К.Зерова в літературознавчому аспекті досліджували С. Білокінь, В. Брюховецький, О. Гальчук, С. Гречанюк, М. Жулинський, Ю. Ковалів, Л. Череватенко, їй присвятили наукові розвідки зарубіжні літературознавці: В. Державін, Б.Кравців, Ю. Лавріненко, М. Ласло-Куцюк, В.Петров, Б. Рубчак, Ю.Шевельов. Перекладацька майстерність була

об'єктом аналізу І.Заславського, Р.Зорівчак, В.Коптілова, Г.Кочура, А. Содомори. Лінгвістичні аспекти художньої мовотворчості М. Зерова в загальному контексті досліджень поетичної мови 20-30-х років розглядали С. Костянтинова, М. Кудряшова, Л. Ставицька, метафору в поетичній мові письменника аналізувала Л. Кравець. Проте цілісного дослідження поетичної мовної майстерності М.К. Зерова, причому в аспекті вивчення його оригінальної і перекладної поезії, ще немає. Саме цим і зумовлений вибір теми дисертації.

Зв'язок дисертаційної роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження пов'язане з напрямом наукової роботи у відділі стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України, зокрема з темою "Українська стилістика XX століття".

Метою дисертаційної роботи є вивчення мовотворчості М.К.Зерова, реалізованої в оригінальній та перекладній поезії, виявлення характерних мовних ознак ідіостилю поета.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань:**

- ❑ Розкрити теоретичні засади мовотворчості М.К.Зерова як неокласика;
- ❑ Простежити вплив світоглядних констант та ціннісних орієнтирів поета на семантичну структуру поетичного тексту;
- ❑ Визначити домінанти ідіостилю письменника;
- ❑ Виявити тенденції використання лексичних та фразеологічних джерел літературної мови в ідіостилі поета;
- ❑ Охарактеризувати структурно-семантичні типи та стилістичні функції синонімів в оригінальній та перекладній творчості М.К.Зерова;
- ❑ Висвітлити наукові погляди М.К.Зерова як теоретика художнього перекладу;
- ❑ Простежити взаємовплив мовотворчості М.К. Зерова–поета і М.К. Зерова- перекладача.

Об'єктом дослідження стала мова оригінальних та перекладних поетичних творів М.К.Зерова, а також теоретичні засади мовотворчості його як неокласика.

Предметом дослідження стала лексика, фразеологія, стильові домінанти поетичного тексту М.Зерова.

Методи дослідження: метод мовно-естетичного аналізу, функціонально-стилістичного аналізу лексики та фразеології, порівняльно-зіставний метод.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що дослідження є першою спробою комплексного вивчення оригінальної і перекладної мовотворчості М. Зерова. Вперше поетичні тексти М.Зерова проаналізовано з погляду виявлення лексико-фразеологічних джерел його мовної майстерності.

Теоретичне значення роботи. Запропоновано лінгвостилістичний аналіз поетичних текстів М.Зерова в плані зіставлення оригінальних і перекладних творів і виявлення тенденцій взаємовпливу двох різновидів мовотворчості поета. У дослідженні поглиблюються теоретичні положення про зв'язок мовотворчості М.Зерова із світоглядними, мовно-естетичними засадами неокласиків.

Практична цінність роботи визначається можливістю використання результатів дослідження у створенні підручників та посібників з курсу історії та стилістики української літературної мови, лінгвістичного аналізу тексту, з історії та теорії українського художнього перекладу, при читанні спецкурсів і проведенні спецсемінарів, присвячених аналізу індивідуально–авторських особливостей мовотворчості поета і перекладача.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри української мови Ніжинського педагогічного університету ім. М. Гоголя, на засіданні відділу стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України, на науковій конференції "Українська мова: з минулого в майбутнє" (Київ, 1998), на Науково-практичній конференції "Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі" (Суми, 1999).

Матеріали дослідження знайшли висвітлення в таких публікаціях :

1.Зіневич Л.В. "І в щедрій поводі кольорів, фарб…" (кольористика Миколи Зерова) // Сіверянський літопис. - 2001,- № 4.- С.122-125.

2.Зіневич Л.В.Поетичний ономастикон М.К.Зерова // Наукові записки. - Випуск 37.- Серія: філологічні науки (мовознавство).-Кіровоград: РВЦ КДПУ Ім. В.Винниченка, 2001.- С.161-167.

3.Зіневич Л.В. Основні тенденції розвитку художнього перекладу 20-х років XX століття // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Філологічні науки. - Ніжин, 1998.- С. 83-88.

4.Зіневич Л.В.Микола Зеров як теоретик художнього перекладу // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. Збірник наукових праць. - Суми,: Видавництво СумДу, 1999.- С.34-37.

Структура роботи: дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури.

Дослідження виходить із концептуальних координат, заданих лінгвопоетичними дослідженнями В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, В.П. Григор'єва, С. Я. Єрмоленко, С. Т.Золяна, Н. А. Кожевникової, Б. А. Ларіна, Ю. М . Лотмана, Л. О. Пустовіт, О. Г. Ревзіної, Н. М. Сологуб, Л. О. Ставицької, О.І. Сєверської, О. І. Федорова та ін. Вважаємо за потрібне дати визначення ключових понять і стисло окреслити теоретичні положення, якими ми послуговуємося у своїй роботі.

Поняття **індивідуального стилю** письменника визначається як система зображувально-виражальних засобів, які виконують естетичну функцію і виявляють характерні риси мовотворчості. "Проблема індивідуального стилю письменника пов'язана з виділенням того стилістичного ядра, тієї системи засобів вираження, яка незмінно присутня у творах цього автора" [26, 91].

При лінгвостилістичному аналізі ідіостилю необхідно брати до уваги, що творчість кожного письменника здійснюється у межах розробленості національної мови відповідного періоду. Ідіостиль виростає з тієї чи іншої національної мови і є одним з виразників духовності нації. Літературна мова

певного періоду є базою індивідуально-стильових модифікацій у творчості письменника, “переломленням загальних об’єктивних закономірностей історико-літературного процесу” [130, 51].

На формування індивідуального стилю впливають ідейно-естетичні настанови школи, напрямку, угрупування, до яких належить митець або на які орієнтується у своїй творчості, стильові норми слововживання відповідної літературної течії. “Художній твір має на собі відбиток особистості автора: його світогляду й ідеології, з одного боку, літературного напрямку (школи) й індивідуальної письменницької манери - з другого, врешті мови і прийомів індивідуального слововживання – з третього” [119, 100].

Ідіостиль визначається характерною єдністю і взаємозумовленістю усіх використовуваних митцем мовних засобів. Взаємодіючи між собою, набуваючи різноманітних переносно-метафоричних, символічних значень, стилістичних відтінків, вони “сплавляються висловленою письменником ідеєю в єдину образну систему” [51, 5]. Тому при лінгвістичному аналізі поетичних творів враховуються характерні особливості як цілісного твору, так і його компонентів.

Під **поетичною мовою** лінгвісти розуміють складну систему, у якій “відбувається емоційно–образна, естетична трансформація засобів загальнонародної мови” [25, 185]. Виразові засоби поетичної мови, на думку Г.О. Винокура, наділені образністю, мають особливі експресивні якості та естетичний потенціал. Це мова рефлексивна, тобто звернена сама на себе [29, 129-130]. Поетична мова – це мова з настановою на творчість, що має естетичне значення [40, 74]. Концепцію естетичного значення слова розвинув Б. О. Ларін, він вважав, що слово у поетичній мові семантично ускладнюється, зазнає різноманітних образних трансформацій і виконує “крім інтелектуально-повідомлювальної функції ще і навіювальну (сугестивну), естетичну, емотивну і вольову” [105, 80-81]. Традиційно поняття **естетичне значення слова** витлумачується як “індивідуально-авторські значення, відтінки значень, емоційно-експресивні, емоційно-оцінювальні і стилістичні зсуви в смисловій структурі слова, багатоплановість і узуально-символічні можливості яких створюються, розкриваються в лінгвістичному (внутрішньому, мовному) і ідейно-художньому (зовнішньому, екстралінгвістичному) контекстах” [44, 15].

У художній творчості відображаються особливості індивідуального світосприйняття, авторські інтенції, специфіка асоціативно-образного мислення. “У художньому тексті письменник реалізує образне мислення, яке являє собою складне відображення фактів, явищ дійсності у вигляді чуттєвих уявлень, асоціативно пов’язаних один з одним, реальних чи створених уявою художника” [161, 21].

Кожен письменник по-своєму моделює світ, згідно із власним життєвим досвідом, світоглядом, зі своєю системою цінностей. Парадигму інтерпретації поняття індивідуально-поетична **модель світу**, або **картина світу**, становлять дефініції “бачення світу”, “розуміння речей і подій”, “ідеологія”, “художнє уявлення” тощо [159, 118].

Навколишній реальний світ єдиний у своїх зовнішніх проявах, але його художнє осмислення і відтворення у поетичному слові різних поетів неоднакове. Звертаючись до так званих вічних тем, проблем, кожен поет по-своєму інтерпретує їх, пропускаючи через призму індивідуального світосприйняття, розставляючи по-своєму акценти, змінюючи кут зору, а відповідно і добирає інші мовні засоби, вибудовує власну, неповторну художньо-образну систему. Своєрідність світосприйняття визначає самобутність його поетичної мовотворчості.

Оскільки художньо-поетичний світ письменника є "системою усіх образів і мотивів" [36, 416] і постає як результат відбору, класифікації, узагальнень різних проявів реального світу, то можна говорити і про ієрархію мовних засобів, виділяючи при цьому одиниці першого плану і периферійні. Носіями ідейно–естетичної вагомої інформації у поетичному творі є **концептуальні слова** . Слова-концепти, або за іншими класифікаціями ключові, наскрізні, тематичні, опорні, домінантні слова, мовознавці визначають як лексеми, що характеризуються семантичною вагомістю, поліфункціональністю, полісемантичністю, образністю, частотністю, розгалуженою системою зв'язків із спорідненими лексемами (Арнольд, 73, 6-11, Донецьких, 90, 112; Кухаренко, 88, 48; Масенко, 89, 25-30, Москальська, 81, 19; Пустовіт, 93, 185). Ключові слова – це опорні точки, на які орієнтується сутність усього твору і які інтегрують елементи певного контекстуального відрізка або всього твору [18, 32]. Ключові слова визначають ідейно-естетичний заряд і структурно-семантичний каркас художнього тексту. …Ключове слово нерідко виступає як ядро текстового семантичного поля [120, 31].

У поезії М.К.Зерова знаками авторської концептосфери, семантично й естетично наповненими одиницями, на наш погляд, є ключові слова тематичної групи "Україна" (національний простір і час), кольористичні номінанти та поетоніми. Безумовно, таке розчленування досить умовне, тому що усі ключові слова складним чином взаємопов'язані, взаємозумовлені і лише в сукупності створюють цілісну картину мовнопоетичної індивідуальності поета. Оскільки поетична творчість - це система взаємодіючих, перехресних лексико-семантичних полів, то "…із будь-якого семантичного поля, через більш або менш довгий ланцюг проміжних ланок, можна потрапити в будь-яке інше поле",- стверджує Ю. Д. Апресян [4, 252]. Тому виділені концепти і їх лексико-семантичні розгалуження мають багато дотичних і перехресних ліній.

Отже, виходячи із зазначеного, у своєму дисертаційному дослідженні ми виділили ті стилістичні домінанти, які є визначальними для поетичної мовотворчості М.К.Зерова, які найбільш повно відбивають типологію ідіостилістики: це добір лексичних мовних засобів, ключові слова, звукова організація поетичної мови.

РОЗДІЛ І
М.К. Зеров у мовно-літературному процесі 20-30- х років XX ст.

Щоб належно вивчити індивідуальний стиль поета, мову його творів, необхідно їх розглядати у контексті тогочасного літературного і мовного розвитку з урахуванням соціальних, культурних, психологічних процесів історичної доби. “Творчість кожного письменника, - як зазначав В.В. Виноградов,- так чи інакше включається в контекст розвитку літератури свого часу, стає у різні зв’язки і відношення з живими літературними напрямками епохи. Крім того, вона живиться і зумовлюється традицією, художніми досягненнями минулого. …У цій сфері індивідуальне чи особистісне проступає крізь усталені прийоми словесно-художньої системи літературної школи чи літературного напрямку” [26, 188]. Тому ідіостиль М.К. Зерова треба розглядати у контексті українського “неокласицизму” та відповідно до його мовностилістичних норм.

Спочатку коротко зупинимося на характеристиці епохи та витоках самого неокласицизму. Творча індивідуальність, художньо-естетичні уподобання М.К. Зерова–поета формувалися у часи істотних соціальних змін і значної диференціації ідейно-естетичних напрямів, течій, угрупувань. Літературна дійсність перших десятиліть в Україні була надзвичайно строкатою і переживала бурхливе піднесення. “Україна кипіла, як величезний казан…і в цім казані виварювалися думки й почуття, наново перетворювалися світогляди, дивно змінювалися люди,” - писав О. Білецький, аналізуючи стан і розвиток української лірики за 1903-1923 рр. [12, 31]. Події 1917 р. стали своєрідним поштовхом до “вибухового” вивільнення національного літературного потенціалу (підсиленого черговими урядовими заборонами і переслідуваннями українства реакцією 1914р .). В українську літературу приходить багато молодих талантів, літературно-мистецьке життя відроджується, стає інтенсивним і розмаїтим. Незважаючи на несприятливі видавничі можливості, пожвавлюється літературно-мистецька періодика, одна за одною виходять збірки нових поетів: П.Тичини, М. Рильського, М. Семенка, Д. Загула, Я. Савченка та ін. - всього за 1917 р. – 87 авторів, за 1918р. – 149 [38, 59]. В єдиному художньому часопросторі народжувалися, розвивалися, змагалися найрізноманітніші стилістичні течії: романтизм, символізм, футуризм, неокласицизм, вітаїзм, виникали найрізноманітніші угрупування: “Плуг”, “Гарт”, “Аспанфут”, ВАПЛІТЕ, МАРС тощо, кожне зі своїми маніфестами і деклараціями .

З-поміж цього галасливого мистецького світу на початку 20-х рр. виділилося неформальне товариство поетів-інтелектуалів (М. Зеров, М.Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургардт), які й отримали назву “неокласиків”. Членів групи об’єднувала схожість ідейно-естетичних поглядів, спільність

професійно-літературних інтересів (наукова, викладацька, перекладацька, поетична діяльність) та особиста приязнь. Культурно-мистецькі погляди неокласиків вирізнялися певною аполітичністю, високим естетизмом та інтелектуальністю, орієнтацією на "європеїзацію" української літератури. Усвідомлення культурного (естетичного, літературного, мовного) відставання України, спричиненого довготривалим колоніальним становищем країни, урядовими заборонами мови та літератури, а звідси й порушенням природної еволюції розвитку, спонукало неокласиків виробити чітку програму подальшого розвитку. Перед ними стояло завдання, як пізніше напише у "Спогадах про неокласиків" Юрій Клен: "Очистити авгієві стайні української літератури. А були вони засмічені так, що тільки гірськими потоками можна було те сміття виполоскати" [82, 60]. М.К.Зеров як лідер угрупування сформулював програму у трьох основних пунктах:

1. Засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства, тобто належна літературна освіта письменника і вперта систематична робота коло перекладів.
2. Вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого культурного надбання.
3. Мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників [68, 580].

За умов революційного нігілізму, пролеткультівщини проблема оцінки класичної спадщини та модерних західних течій, ставлення до національних традицій стояла досить гостро. Як влучно підмітив С.Єфремов: "В культурних обставинах нове виростає з попереднього, йому стає на плечі, щоб бути вищим; у некультурних народжується тип, що чваньковито й з пихою промовляє: "я сам собі предок" і усилковується стати попередникові коліном в груди, щоб його задушити. З оцим, власне, й маємо справу у нас" [52, 678]. Тому для М.К. Зерова і його однодумців реабілітація й освоєння європейської і національної культурної спадщини були головною передумовою подальшого здорового розвитку, головним засобом подолання мистецької аморфності, боротьби з обмеженістю, самодостатністю, з антикультурою у різних формах її вияву. "Ми повинні широко і ґрунтовно зазнайомитися з культурним набутком інших народів, з усім, що може поширити і запліднити наш власний досвід. Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх ви слідах, а і в її основах, бо без розуміння основи ми лишимося "вічними учнями", які ніколи не можуть з учителями зрівнятися" [68, 575].

Не менш вагомим, на думку М.Зерова, для мовностилістичного розвитку було "засвоєння величного досвіду". "І так мало в нашій літературній атмосфері культури слова, що навіть досвідчений літератор, працюючи над інтересним завданням, раз у раз зривається в спрощення і вульгарність. А матеріали лежать облогами і ґрунт для вироблення культурного стилю може бути" [68, 526]. Тож гасло М.К.Зерова "Ad fontes!" (До джерел!) стало визначальним в естетичній програмі неокласиків.

Відомо, що через зовнішні та внутрішні обставини українська мова значно відставала від найдавніших мов. Народжена і виплекана простим народом, вона відповідала загальному культурному рівневі даного соціального середовища (політика, науки, особливо суспільні, послуговувалися переважно іншими мовами). “Українська літературна мова завсігда кохалася в багатстві народної лексики… Як і всяка народна мова, вона багата на слова конкретного значення, відзначаючи часом окремим словом найменші відміни в речах або в дії, але бідна на абстрактні розуміння”, - характеризував тогочасний стан мови В. Ганцов [35, 63]. Тому у нових умовах виникла необхідність інтенсифікації мовного розвитку, збагачення словника, стилістичної диференціації. Треба було вивести мову на той рівень, коли б вона могла повноцінно обслуговувати будь-яку суспільну галузь і відповідати найвищим інтелектуальним і естетичним запитам часу. “Чим відрізняється одне літературне століття від іншого? - Найперше мовою. Яке завдання стоїть перед кожним літературним поколінням, а конкретніше - перед кожним художником слова? - Найперше мовне. Нехтування цим завданням призводить до того, що літературний твір (напрямок, література) втрачає свою субстанційну основу і просто-напросто нездатний підняти весь комплекс естетичних, світоглядних, соціальних і т.п. питань, які щоразу нав'язує життя”,- пояснює В. Неборак [117,42-43].

М. Зеров вважав, що українська мова перебуває в стані розвитку і нормалізувати її ще рано. У цьому він убачав свої плюси і мінуси. Безперечно, при перекладі з давніших і розвинутіших мов він стикався з великими труднощами. Однак, не будучи до кінця вироблена, українська літературна мова, на думку вченого, мала в цьому мистецько-естетичну перевагу. “У вироблених літературних мовах давніше створені словосполуки і формули через довше вживання набрали характеру заученості, іноді утертості, в багатьох випадках утратили чи втрачають силу емоційно та естетично заражати читача. В той же час переклад (калькування) цих шаблонів мовою, що недавно почала культивування своїх виразових засобів, звучить тут ефектно, естетично свіжо і повно” [61, 61].

Ставлячи перед письменниками завдання активізувати потенціальні можливості мови, використовувати її ресурси на повну силу, М.Зеров покладав особливі надії на переклади європейської класики. “А на наших літературних облогах, при повній майже нерозробленості поетичної мови, римські майстри можуть мати чимале значення стилістичне. Ні для кого не секрет, що наші поети, за кількома нечисленними винятками, дуже мало вчаться і дуже мало працюють над технікою слова. Накинувшись на вільний вірш (vers libre), дуже небезпечний для стилю ще не викристалізованого, як дикуни накидаються на скляне намисто, імпровізуючи свої поеми і відразу, без оброблення, подаючи їх до друку, - вони на корені підтинають усяку можливість дальшого розвитку поетичного стилю. В результаті - довга низка поем, позбавлених музичности, колориту, словесної економії, доброї синтакси, хорошого словника. Надто - словника, бо навіть приперчений неологізмами й хімічними термінами, телеграфними скороченнями, лексикон багатьох молодих авторів не в силі приховати своєї погрозливої

бідності. І тут, на мій погляд, праця над латинськими класиками та французькими парнасцями може нам у великій стати пригоді, звернувши нашу увагу в бік артистично-обробленої, багатої на вирази, логічно спаяної, здібної передати всі відтінки думок, мови", писав поет у примітках до своєї збірки "Камена" [65, 507].

Орієнтація неокласиків на античність, на французьких парнасців, на золотий і срібний вік російської поезії, на символізм і акмеїзм зумовила глибоку увагу до форми, до поетичної техніки, до культури українського поетичного слова. Треба зазначити, що поетичне слово особливо чутливо реагує на світоглядні зміни у суспільстві, "нове в епосі - це завжди потужне джерело новизни поетичної мови" [124, 7]. Тому в нових умовах постали і нові естетичні вимоги до художнього слова, відбувалося "глибоке переосмислення, перегартування всіх засобів і ресурсів мови, - особливо ж мови поезії, мови пісні" [14, 283].

Передусім необхідно було звільнитися від усталеного у нас прагматичного погляду на художнє слово, роль якого зводилася до дидактичних, суспільно-політичних, реалістично-референційних функцій. Певний поступ у цій справі намітився ще на початку століття з появою модернізму, чи, принаймні, модерністських маніфестів, у яких приділялася увага естетичному оновленню поезії, тематичному «розкріпаченню», збагаченню форм, звуковій красі, наближенню до новітніх течій європейської літератури. Поетичний внесок українських модерністів М. Вороного, О. Олеся, В. Самійленка, М. Філянського, В. Пачовського став значним досягненням у розвитку культури української віршової мови початку XX ст., але через відомі причини вони не змогли повною мірою реалізувати свої творчі можливості і плани.

Неокласики, враховуючи досвід модерністів, продовжували відстоювати естетичну самоцінність художнього слова і необхідність подолання мовностилістичної відсталості, або, як говорив М. Зеров, "жах старого українського сентименталізму в ліриці, того штучного й пересолодженого стилю, що став ніби обов'язковим, всю старомодність зменшених форм та псевдонародної наївності, всю застарілість наївних побивань над селянською недолею, всю непотрібність безсилих та безтемпераментних переспівів політичної музи Шевченка" [59, XVII]. Одностайний із ним і М. Рильський. В одній із рецензій письменник обурено запитує: "Невже й досі не закінчився в нашому письменстві період нудних наслідувань Шевченка, банальних патріотичних вигуків та сентиментальних фраз під гучною назвою поезії?" [134, 59].

Пройшовши потужну школу античної літератури, неокласики і своєю поетичною творчістю, і науково-критичними статтями спростовували утилітарні погляди на літературу і намагалися відродити такий само, як в античності, культ краси слова, що полягав згідно із вченням Теофаста у триєдності звука, малюнка і думки [3, 157]. Це прагнення у поетичній формі М. Зеров виразив у вірші "Класики": "І ваше слово, смак, калагатія Для нас лиш порив, недосяжна мрія Та гострої розпуки гострий біль" (65). У поетичних деклараціях французьких класицистів неокласикам найбільш імпонували такі положення, як кларизм (від

французького ясність) та раціоналізм. “Любіть же розум ви! Нехай він тільки сам Принадність і красу утворює пісням” ,- звертався до поетів Буало [167, 304-305]. А М.К. Зеров декларує: “Класична пластика, і контур строгий, І логіки залізна течія – Оце твоя, поезіє, дорога” (66).

Так само, як у свій час французькі класицисти, київські неокласики ставили за мету виробити “високий стиль”, в основі якого і повинні бути якраз раціоналізм , пластичність образів, ясність і урівноваженість форми. У статті про поезію М. Рильського М. Зеров дає своєрідне визначення класичного стилю: “поволі з дозріванням хисту із мішаної манери “Осінніх зорь” формується, коли хочете, класичний стиль, *з його зрівноваженістю і кларизмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мислі*” (виділення наше). І далі коротко формулює суть самого неокласицизму: “Цей неокласицизм, як у нас кажуть, це прагнення високого мистецтва (grand art)…” [68, 561].

Ще одним визначальним орієнтиром для неокласиків були парнасці: “Леконт де Ліль, Жозе Ередія, Парнаських зір незахідне сузір’я Зведуть тебе на справжні верхогір’я” (66) – звертався автор до української поезії. Від французьких парнасців неокласики перейняли домінуючу увагу до форми, до викінченості вислову, об’єктивність, відстороненість від реальності та творення поетичного світу на образності уже освяченій літературними традиціями.

Орієнтація на відстояну класичну традицію визначили відбір відповідних мовностилістичних засобів та метрико-строфічних форм. Майже усі члени угрупування віддавали перевагу сонету та александринам, які, підкоряючись власним внутрішнім правилам, дисциплінували і думку, і слово.

Безперечно, український неокласицизм попри теоретичні настанови зазнав впливів не лише класицизму та парнасизму, а формуючись в іншому часопросторі , він вбирав у себе й елементи новіших течій: неоромантизму, символізму, вітаїзму, що, звичайно, відбилося у різній мірі і на самій поетиці митців цього літературного напрямку. “Неоклясицизм, - постулює В. Державін, - скрізь виступає як клясицизм артистично збагачений найліпше темперованими і наймудріше упорядженими із справді мистецьких досягів інших – попередніх до його даної стадії – стилів…” [43, 536]. Однак у зв’язку з цим виникли твердження про умовність самої назви “неокласики” та їхньої “неокласичної” стилістичної манери. Навіть про найбільш консервативного із неокласиків румунська дослідниця лінгвопоетики Магда Ласло-Куцюк писала: “І все ж стильове мислення Зерова помітно позначене впливами новочасної поезії, зокрема впливами поезії його доби, його літературного оточення, незважаючи на всі декларації вірності традиціям поезії минулого, які він зробив. Здається, сам Зеров далеко не був свідомий того, в якій мірі його поезія була і свіжою, і сучасною” [106, 109]. Розглядаючи поетику М.Драй-Хмари, Ю. Шерех доходить висновку, що поетичний стиль цього автора більшою мірою належить до символізму: “Поезія Михайла Драй-Хмари – це типова поезія символіста, що має право на своє окреме місце поруч інших помітних представників нашого символізму” [177, 499]. Рухом різних стильових домінант, за спостереженнями В.Громової, позначені також

поетичні збірки П. Филиповича: "…від романтичних символів через певний наліт декларативно-конструктивістської штучності до класично-реалістичного письма з прозорістю, й лаконічністю, й предметністю образу" [74, 167]. Ці взаємовпливи, переплетіння різностильових домінант у поетиці одного письменника чи літературної течії пояснюються самою діалектикою художньостилістичного розвитку. "У поетичній мові епохи виникають явища, які стають надбанням кількох літературних напрямків і стилів. Виникають художні принципи, спільні для різних поетів, у тому числі таких, які виходять за межі певної літературної школи… І в той же час творчість одного поета у своєму русі може відобразити особливості епох, які змінюють одна одну, залишаючись усе-таки у рамках індивідуальної поетики" [124, 7]. Яскравим прикладом цього може якраз служити ідіостиль Зерова-поета, який В. Державін влучно охарактеризував як "вбирання в український клясицизм (такий іще ригідно-обмежений у непослідовних спробах Куліша, Щоголева, Старицького, Лесі Українки) справжніх артистичних досягів символічної і, меншою мірою, імпресіоністичної лірики, перетворюючи їх на ліричну тональність епічної, в основному віршованої мініятюри; і це вповні відповідає генеральному завданню не самого лише українського, а й всеєвропейського неоклясицизму, а саме – через ускладнення й синкретизацію поетичних жанрів рединтегрувати розпорошене стилістичне багатство національного мистецького слова в усіх його артистично досконалих літературних проявах" [43, 536].

Отже, український неокласицизм, ввібравши найвищі досягнення класичної літератури і найновіших стилістичних течій, став явищем самобутнім (із власною лексико-образною системою та нормами слововживання), своєчасним, обумовленим з погляду внутрішньолітературного, художньо-стилістичного розвитку, явищем, яке мало значний вплив на розвиток поетичного стилю, формування мовностилістичних норм, піднесення культури віршованої мови, на подальший поступ національної літератури. Погодимося із думкою відомого доктора славістики - М. Неврлий, який вважає, що "Все найкраще, що було створене в дальших роках в українській поезії, розвивалось під прямим або посереднім впливом київських неокласиків" [74, 77]. І додамо, що у поезії М. Зерова як ідейного лідера, як ученого, що науково обґрунтовував і доводив теоретичні настанови неокласиків, як поета і перекладача, стверджуються загальнолюдські цінності, ідеал краси і добра, акумулюється сила національного слова. "Зеров –це не тільки конкретний поет і історик літератури Микола Костянтинович Зеров, але це водночас і поняття "Європи" і якоюсь мірою поняття "азіатського ренесансу", оскільки останній включає в себе відродження греко-римської спадщини, і саме мистецтво, те справжнє, суть якого в спогляданні краси, закладеному в самій природі людини" [178, 315].

Таким чином, з'ясувавши основні тенденції тогочасного мовно-літературного розвитку та витоки українського неокласицизму, можемо переходити до аналізу поетичної мовотворчості досліджуваного автора. Урахування конкретних історичних обставин дає поштовх для розуміння

прагматичного аспекту у творчості письменника, відкриває для аналізу рівень мотивів і завдань, які керували “текстовиробництвом”, виявляє інтенціальну сферу та ієрархію цінностей у лінгвальній картині світу [79, 37].

Лише два десятиліття (рахуємо від виходу друком першого твору, у 1917 р. журнал “Гермес” N11-12 надрукував уривок із поеми Овідія “Фасти” і до останнього року життя 1937 р.) тривала поетична творчість М.Зерова, але за цей досить короткий час письменник створив немало шедеврів оригінальної та перекладної літератури. Ще за життя поета вийшли дві збірки: “Антологія античної поезії” (1920), яка містила переклади з Катулла, Вергілія, Горація, Проперція, Овідія, Марціала, та “Камена” (1924), до якої ввійшли, крім перекладних творів, ще й оригінальні. Поетичний доробок пізніших років дійшов до читача лише у часи так званої відлиги, а найбільш повне видання “Микола Зеров. Твори в двох томах” з’явилося лише у 1990 р., саме цим виданням ми і будемо користуватися у нашій роботі.

Поетична мовотворчість М.К. Зерова для свого часу (в умовах недостатньої виробленості літературних норм, відсутності чіткої стилістичної диференціації) була явищем екстраординарним. Уже перша збірка перекладних творів викликала гучний резонанс у літературних колах. Поява античної класики українською мовою та ще й в такому обсязі й на такому недосяжному раніше рівні художнього виконання розцінювалася як літературна подія великої ваги і на довгі роки утвердила за М. Зеровим звання метра перекладацької справи. “Не дилетантом заходиться він біля своєї праці, а озброєний солідною підготовкою і це, разом зі справжнім поетичним хистом, дало прегарні, немов ковані переклади, що староримський побут влучно зодягають в одежу українського слова”,-представляв молодого поета - перекладача в “Історії українського письменства” С. Єфремов [52, 632]. На прихід в українську літературу сильного для свого часу поета, перекладача відгукнулися піднесено-схвальними рецензіями Г. Іваниця, М. Рильський, О. Білецький та ін.

Слава про перекладні твори М. Зерова трохи із запізненням (через політичну й культурну розмежованість регіонів) дійшла і до західних земель України. Львівський дослідник Є. Грицак, порівнюючи переклади творів Горація, виконані М. Зеровим, з перекладами попередників, П. Гулака-Артемовського, І. Франка, В. Щурата, Т. Франка, відзначав якісно новий рівень перекладацької майстерності: “У них нема ані штучности, ані сухости, ані напушистости звичайних перекладів, ані буденности чи прозовости виразів, його вірші мелодійні, неначе з криці викуті одноцільні твори, а найвищою їх прикметою є те, що перекладач, сам на високу міру поет, а при цьому й прекрасний знавець латинської мови, вміло поєднує латинську ритміку з нашими римами, а латинську фразеологію й образну мову чудово передає українською мовою, вкінці вміє віддати в своїх перекладах ніжність, повагу та врочистість тону й настрою Горація та витонченість його форми” [41, 10].

Навіть ідеологічні супротивники М.Зерова не наважувалися відмовити йому в таланті. О. Дорошкевич у “Підручнику історії української літератури” [46, 320]

писав про “Антологію” 1920 року: “Переклади ці визначаються своєю високою мистецькою вартістю, що гармонійно єднає ясну й чітку думку з дійсно зразковим поетичним стилем”. Не до вподоби були лише об'єкти перекладу: й античні поети , і європейська класика, яким М.Зеров приділяв найбільше уваги, декому здавалися не просто непотребом, а навіть великою шкодою [див.:47, 62-68].

Оригінальні твори кількісно поступаються перекладним, але за рівнем поетичної техніки, культури віршованого слова вони були на такому ж високому рівні. М.Т. Рильський так відгукувався про їхню художню вартісність: “Ці сонети, ці елегії…це, може, недорівнянні в поезії нашій зразки вирізьбленої мови, витонченого вірша” [68, І.799]. І хоча сам автор скептично висловлювався про оригінальну творчість, називаючи свої вірші “сухарями” на розкішному бенкеті поетичної фантазії, він все ж таки дуже ретельно дбав про мовну красу та гармонію власних творів, про те, щоб вони відповідали його поетичному кредо – “Класична пластика і контур строгий…” (66). І, безперечно, йому це вдалося. “Дух класичної простоти, по-парнаському піднесене почуття. Глибоке проникнення у філософську сутність буття, вишукана мова, висока версифікаторська майстерність” властиві сонетам та александрійським віршам М. Зерова [17. 152].

У нашому дослідженні мовотворчості М.К.Зерова вважаємо доцільним розмежувати оригінальну і перекладну творчість письменника, оскільки ідіостиль Зерова-поета і Зерова–перекладача, хоч мають спільні риси, взаємодіють і взаємовпливають, все ж таки підлягають різним творчо-психологічним та мовностилістичним законам.

РОЗДІЛ II

Поетична мовотворчість М.К. Зерова

2. 1. Лексичні та фразеологічні джерела мовотворчості М. К. Зерова

При аналізі мовотворчості будь-якого письменника постає питання про відбір лексичних засобів. “Письменник - носій і творець національної і культурної мови. Користуючись загальнонародною мовою свого часу, він відбирає, комбінує і згідно зі своїм творчим задумом – об’єднує різні засоби словникового складу і граматичної будови своєї рідної мови [26, 248]. Лексичне різноманіття національної мови дає можливість письменникові якнайкраще, якнайвлучніше виразити себе у слові. Безперечно, основою творів є літературна мова із встановленими на той період нормами, однак авторська індивідуальність найбільш яскраво виявляється у відборі засобів, які перебувають за межами мовної норми, це надає певної стилістичної тональності, виражає ставлення до зображуваного. Художній стиль є “одночасно і бар’єром і своєрідними дверима” на шляху проникнення різнотипних структур (діалектизмів, елементів просторіччя, жаргонізмів) до літературної мови. У ньому часто спостерігається оновлення експресивності виразів, що вже втратили її, розкриття прихованої чи

позабутої) внутрішньої форми слів, їх метафоричності [23, 5].

Лексичний рівень поетичної мови М.К.Зерова характеризується використанням різних груп лексики: старослов'янізмів, архаїзмів, історизмів, неологізмів, термінології, які в поетичній лабораторії митця по-своєму осмислювалися, комбінувалися, перетворювалися у наповнене глибоким змістом, художньо образне, естетично дієве поетичне слово. "…Поетичне слово виростає в реальному слові, як його особлива функція, так само, як поезія виростає із оточуючого нас світу реальності" [29, 28].

2.1.1. Книжна лексика

2.1.1.1. Авторське використання абстрактної лексики та поетичних універсалій

Зорієнтованість поезії М.К. Зерова як неокласика на "високий стиль" зумовила, передусім, активізацію книжної лексики. Українська літературна мова через тривале функціональне обмеження і, як наслідок цього, тематичну одноманітність (селянський побут, природа) не виробила достатньо елементів для вираження понять «вищого порядку», тобто абстрактної лексики. Прогресивні зміни у соціальній, науковій, культурній сфері, що відбувалися в Україні наприкінці XIX на початку XX століття, значно активізували процес збагачення словника лексикою саме цього розряду. У поезії М.К. Зерова ця тенденція виражена дуже яскраво. Філософська заглибленість творів поета на лексичному рівні виявилася у частотному використанні абстрактної лексики: *романтика (25), мудрість (27), прозріння (27), душа (28), дух (65), надія (80), безвість (34), прикрість (37), обмеженість (39), майбутнє (39), творчість (41), буття (57), ілюзії (61), закінченість (65), чутливість (67), явище (72), небуття (87)* тощо. Велику підгрупу становлять абстрактні слова на позначення найрізноманітніших почуттів і станів людини, що засвідчує особливу увагу автора до осмислення людської сутності, її внутрішнього життя: *лють, горе, біда (25), жага, пристрасть, лагідність (27), жадання, завзяття (41), заздрість, шал (43), веселість (43), нудьга (43), сумнів, облуда (44), радощі, муки (45), підступство, тривоги, болі, жаль (46), смуток (54), хіть (58), веселість (46), себелюбство (51), щирість (62), невдячність (62), печаль (63), тягота (63), туга, безнадія (64), розпука (65), самота (83), снага (88)* тощо. Ці слова часто входять до поетичних універсалій, якими послуговується поезія різних народів і віків, що ще раз підтверджує прихильність автора до загальнолюдських цінностей і проблем.

Звертання М.К.Зерова до вічних тем добра і зла, невмирущого і тлінного, життя і смерті, красивого і потворного, осмислення Всесвіту і місця людини у ньому, зумовлює активізацію традиційних естетично позначених слів-образів, які здавна укоренилися у мовнопоетичній практиці як поетизми: *небо, сонце, місяць, обрій, зоря, хмари, блакить, небеса, голубінь, море, вітер, озеро, квіти, гори, роса, грім, мрія, душа, серце, доля, любов, печаль, цвіт, сяйво, золото, смарагди, перли, юнь* тощо. Однак, потрапивши у конкретний поетичний контекст, вони набувають

індивідуально-авторських смислових відтінків і моделюють спільний у зовнішніх виявах для всіх, але індивідуально перетворений у поетичній уяві митця світ: “Живе життя, і силу ще таїть Оця *гора* зелена і дрімлива, Ця з*олотом* цвяхована *блакить*” (27), “Як тішать нас *озера, гори, квіти, Роса*, і теплий *грім*, і шепіт віт - І людська творчість підіймає міт У саме *небо*, *зорями* розшите” (41), “Кедрів вершини стрімкі витягують лапи мохнаті – І на морську *голубінь* гойдалку з віт заплели” (88) та. ін.

Книжна традиція також простежується у широкому використанні складних слів, що пояснюється стилістичними експресивно-виражальними потенціями їх самих та певною мірою впливом перекладацької творчості поета, зокрема античних авторів, у поетичній мові яких така лексика є питомою і численною, відповідно і переклади М Зерова як професійного знавця латини і грецької мови відтворюють ці лексичні масиви, назвемо кілька для прикладу: “коні *легкокопитні* ” (252), “*гострокремениста* печера” (232), “боги *міцновладні*” *(*321). В оригінальній творчості такі лексеми найчастіше трапляються якраз у творах антологічного характеру, напр.: «Лестригони»: «Вночі я справлю твій *стовеслий* корабель У тиху сторону народів *хлібоїдних*» (25); «Гільгамеш»: «Порадь мене, мій предку *староденний*» (57); «Хірон»: «І спів його – як *тиховода* Лета» (57); «Тесей»: «Все увижав седмицю білих зір – *Золототканний* пояс Афродіти» (58); «Аргонавти»: “*стовесельний* Арго” (83); “боги олімпійські зійшли поміж люд *смутноокий*” (86); “Мудрий набутим знанням цар *прудконогий* Ахілл” (87). Як вплив національної книжної традиції можна розцінювати використання складних слів із компонентом старослов’янського походження: *многоводий* (37), *многосонний* (45), *благообразний* (64), *зловорожий* (80), *сутозлотий* (80), *многодумний* (81) – такі композити переважають у контекстах високої експресії та творах на біблійні сюжети.

Окрему групу поетично забарвленої книжної лексики становлять складні слова з епітетною функцією, які мають оцінювальний або кольористичний компонент: “архітектори-*нездари*” (28), “скарби-п*риноси*” (36), “голос *настирливо -шорсткий*” (80), “*білоколонне* диво” (27), “хвиля *білогрива*” (83), “*зеленокорі* буки” (85), “*темнобоке* рання” (85), “місяць-*білоріг”* (103) тощо.

2.1.1.2. Лексика на позначення реалій античної культури та біблійного світу

Своєрідність авторського світосприйняття через призму духовних, естетично-мистецьких здобутків заглибленої у віки європейської культури, тематичне звертання до античності і християнства (до біблійного світу) як вищого вияву культури усього людства, зумовили активізацію запозиченої лексики на позначення культових понять, інших реалій античного світу. Як писав Ю. Шерех про твори неокласика, “ви зустрінете в них нерідко амфори й чаші, але дуже рідко склянки й тарілки” (176, 100). Звичайно, через малорозробленість в українській літературі античних тем, недостатність перекладів із античних авторів такі лексеми зеровських творів, як *ексод* (65) (фінал), *бібліофаг* (67) (книгоїд),

калагатія (65) (за поясненнями самого автора: “одне з грецьких означень моральної досконалості та витонченості культур” (68, I, 813), *тривій* (83) (у значенні: низький мистецький рівень), тощо на той час сприймалися як екзотизми, а сама поезія вважалася для невеликого кола ерудитів та естетів.

За функціональним навантаженням такі запозичення неоднорідні, деякі із них автор використовує як синоніми до власне українських слів, напр.: “Все те *тріумф* усталеного ладу: Всякдень стрівати на річнім кругу Безвладну руку, зачіску тугу І господиню втомлену нераду” (40), “Там грабівник і безсоромний *мім* Беруть на жеребок шапки й чумарки” (63), “Сільської ситості останній *трен”* (64). Тут слова запозичені із латини (*тріумф*) та грецької мови (*мім*, *трен*) не тематично зумовлені, а є семантичними синонімами до лексем: перше –перемога, друге – скоморох, третє - плач, голосіння. Інша частина функціонує у творах антологічного характеру для створення відповідного колориту, тобто ці вкраплення умотивовані тематично: “О серце світу, *муз* житло нове, Наш *Геліконе* , наша *Пієріє*!”, “Ми скрізь були, нас вабив спів *сирен”* (60, вірш “Олександрія”); “Той час минув – і Рим, і *цезарів* діла Рука історії до трун поволокла”, “Та він живе, і дзвін гучних його поем Донині сниться нам риданнями Дідони, Бряжчанням панцирів і сплесками *трирем*” (61, “Вергілій”), “А гнівний П*онт* реве і гори набігають, - Народи і віки не раз іще згадають Дзвінких його пісень легкий свавольний лад Стогнанням ніжних *альб* і дзвоном *серенад*” (83, твір присвячений Овідію). Однак найбільш семантично, експресивно навантаженими у мовно-образній системі М.К. Зерова є ті назви понять, які мають метафоричне значення, або переросли у символи. Переважна більшість із них – це персонажі античної міфології: *Орест, Пілад, Іфігенія* (23), *лотофаги* (24), *лестригони* (25), *кентавр Хірон, Орфей* (57), *Тесей, Аріадна* (58), *Навсікая* (59), *аргонавти (*83) тощо. “Кожен із вжитих Зеровим “вічних образів” є своєрідним символом, засобом відтворення не тільки думки, а й почуття, емоційного стану, якісної суті ліричного героя”,- зазначає О.Гальчук [34, 6].

Принагідно зауважимо, що взагалі власні назви (міфоніми, реаліоніми, географічні назви та ін.) у поетичному словнику М.К.Зерова є кількісно і функціонально вагомими, вони входять до різних лексико-семантичних полів, до образно-тропеїчної системи і тому потребують окремого розгляду.

Характерною ознакою ідіостилю М.К.Зерова, пов’язаною з культивуванням античного мистецтва, є також використання нетранслітерованих запозичень, які називають цикли творів: “Cor anxium” (лат.: “засмучене серце”), “Lucrosa” (латинізована назва селища Баришівка, утворена від латинського lucrum – прибуток, бариш. Виникнення цієї назви зумовлюється певними життєвими фактами: у Баришівці М.К.Зеров разом із О.Бургардтом та В.Петровим змушений був перебиватися у скрутні часи (1920-1923 рр.), заробляючи на життя вчителюванням); окремі вірші: “Kapnos tes patridos” (давньогр.: дим батьківщини), “Oi triakonta” (давньогр.: тридцять тиранів), “Pro domo” (лат.: на власний захист); поодинокі вкраплення у канву творів: “Дарма твій гнів, дарма твої докори, Пуста твоя убога *pruderie*” (39) (лат.: обачність), “Ці лілії, що упояють чаром, Далеко від

землі, *valle lacrimarum* Зросли тут засівом потужної руки” (66) (лат.:долина сліз) тощо. Такі слововведення надають творам композиційно-образної своєрідності, передають спосіб мислення поета античними поняттями і категоріями, розширюють інтелектуально-естетичні горизонти читача. Зазначимо при цьому, що значну культурологічну цінність мають і самі коментарі, якими поет супроводжував свої твори, у них він розтлумачував значення латинських, грецьких слів, занурювався у першоджерела, відсилав до історичних фактів тощо.

Ще однією тематичною групою актуалізованої у поезії М.К.Зерова лексики є мовні елементи на позначення понять і реалій уже іншого шару культури – християнства, біблійного світу: “ Святительську пишноту *панагій* Він забував для книг і готовальні” (30), “Дбав, щоб була ефектна *літургія*” (30), “І тліє *ладан* наш на вбогім *олтарі*” (79), “І вроди й гідності струмистий *німб* Над чолом ніжним і дитячим сяє” (59), “З високих *хор* Лунає спів туги й безнадії; Навколо нас – *кати і кустодії, Синедріон, і кесар, і претор*” (64), “І слуг гуде *архієрейський хор*” (64), “ *Благообразний Іосиф*” (64), “*Гефсиманський сад*” (65), “Смутна, о *земле*, ти! Скупа, *обітованна*!” (69). Це слова-образи глибокого змістового наповнення і високої стилістичної тональності.

2.1.1.3. Іностильова (суспільно-політична, термінологічна) лексика в поетичному лексиконі М.К. Зерова

У мовотворчості письменника відобразилися певні тенденції мовностильового розвитку поезії його часу, зокрема такі, як використання лексики, функціонально закріпленої за публіцистичним та науковим стилями. “Поетична лексика не є незмінною, системно замкнутою…Кожна епоха не тільки сприймає спадщину минулого, творчо осмислює її, а й залучає у сферу художнього використання нові мовні засоби” (77, 17). Якщо на сьогодні поетизація суспільно-політичної, науково-термінологічної лексики сприймається як явище звичне, то їх використання в українському поетичному мистецтві у 20-30-х років було новаторством і свідчило про інтелектуалізацію мови поезії, про її вихід за межі народнорозмовного лексикону. Яскравим прикладом цього якраз може служити поезія М.К.Зерова. *Нація, держава, ескорт (38), меценат (30), збори (43), екземпляр (44), фальшивий (44), суспільний шар (44), товариство (45), колоніст (49), титул (50), проблема (50), мізантроп (50), претендент (50), плантатор (52), мільйонер (53), обставини (54), реформатори (71), аспект (72), революція (72), патріотичний (76), терор (74), комфорт (101), громадяни (105)* – це все слова, так би мовити, запозичені із публіцистичного стилю, але уведені автором у поетичний контекст, вони, не втрачаючи своєї загальноприйнятої семантики, набувають особливого поетичного значення, у них розвиваються нові смислові відтінки, експресивність, вони можуть входити до тропеїчних структур. Контекст є способом відбору потрібного значення і способом його актуалізації. Слово поза контекстом несе невизначену інформацію і має лише потенціальне значення. Свою конкретну реалізацію семантика слова отримує в контексті, де одні значення нейтралізуються, а інші – актуалізуються [94, 13-14]. Наприклад,

слово *гурманство* у словниках іншомовних слів пояснюється, як пристрасть до вишуканих страв, у авторській інтерпретації воно набуває переносно-метафоричного значення - любов до вишуканого слова: “А потім надійшло *гурманство слова*: добірних звуків шата пурпурова” (45). Подібне явище переосмислення спостерігаємо і в інших прикладах: “Щоб завтра сонцем названа – з галер На *степові експромти* милувалась” (36), “Ведуть угору нас ряди акацій, Нудний звичайний *степовий ескорт*” (38), “Що не поет – *сентиментальна* кваша…” (66), “*Прихильники* мистецтва *рівноваги*” (67), “І Рим , і цезарів діла Рука історії до трун поволокла, де *сплять* усіх часів *ілюзії* й корони” (61) тощо.

Звертає на себе увагу індивідуально-авторське використання **термінологічної** лексики у поезії. Загальний мовний розвиток засвідчує розширення діапазону функціонування термінології, вона перестає бути знаряддям лише учених, фахівців певних галузей, а все частіше проникає в інші стилі, у тому числі й художньо-поетичний. “У композиційному тезаурусі ПТ [поетичного тексту] іностильова лексема звільняється від соціальних, функціональних й інтенціональних ознак своїх ісконних контекстів – вони (ознаки) стають “внутрішньою формою”: так за кожним фрагментом текстової моделі просвічуються чужі мовні світи, які синтезують семантику твору” [103, 3].

Включення у поетичний лексикон термінології зумовлюється способом світосприйняття митця, його теоретичною свідомістю. У кожного поета, який послуговується цією групою стилістично маркованої лексики, є свої улюблені прийоми її використання, характерні певні семантичні підсистеми. М.К. Зеров послуговується термінологією різних галузей знань. Найбільш численною тематичною групою є **літературознавчі терміни**, що пояснюється фахом самого автора і провідною тематикою – поетична творчість як предмет поетизації: *сонетний катрен (33), класичні оди (39), рима (46), сонетна антитеза (54), поема (60), трирема (60), сага (63), алегорія (64), рапсодії, еклоги, стиль (65), сонети і канцони (66), станси (68), антологія (68), спондеї, дактилі, хорей (71), сонетоїд (73).* Тут виявляється феномен художнього мислення професійними термінологічними поняттями.

Другу за обсягом групу становлять терміни інших видів мистецтва, які імпонували авторському естетичному смаку і, на його думку, були “сродними” із поетичною творчістю, це архітектура і музика: *Храм Артеміди (23), партеніт (23), архітектор (28), колонада, барокові бані (27), рипіда (30),* м*армур, бетон, скло, спондилова цегла (31), баляси (31), каркас (37), фронтон (38), колонада (45), граніт (49), фасад (72) портик (82); кант (32), соліст (34), лірні струни (58), фанфари (49), сопілка, тимпани (67), кларнет (71), альби, серенади (83).* Насиченість поезії мистецькою термінологією засвідчує домінування категорій краси у системі поетичного світосприйняття письменника.

Досить часто М.К.Зеров звертається до природничої термінології і, насамперед, астрономічної, що зумовлюється закоханістю поета у зоряне небо: “автор його картиною захоплюється так, як Вороний, або Кант,”- зазначав поет у примітках [68, І, 808]. Один із циклів поезії так і називається “Зодіак”, у ньому

автор активізує найрізноманітніші назви зірок і сузір'їв: "Діва" (47), "Колос" (47), "Скорпіон" (47), "Антарес" (47), "Стрілець" (47), "Чаша" (48), "Близнята" (48) та ін. Крім власних астрономічних назв, у поезії використовуються: *летючі зорі* (31), *космос* (41), *метеор (34), астролог (47).* Із інших природничих галузей можна виділити такі групи термінології, як біологічна – *анабіоз (*79); медична - *агонія (32), летаргія (53), тиф (74), рецидив (75);* ботанічна – *ливан, нард, алое (65), яйла (87), асфодел (88);* зоологічна: *чайка (25), коні (79), бджоли (83), москіт (44);* геологічна: *діорит (23), антрацит (34), біла крейда (34), граніт (36), алебастр (80)* тощо. Маємо кілька прикладів використання і технічної термінології, напр.: *блат (45), баласт (83).*

Заглиблення в історію України, в античне минуле, осмислення сучасності через призму історичних подій зумовлює появу історичної термінології: *гетьманат, займанщина (30), бурса (31), курінь (35*), *панцир*, *берло, меч (58), шолом (61), байдаки (35), спис (35), моноксили (35), гермокопіди (*28) тощо. Загострена здатність письменника відчувати національну історію й поетично реконструювати її відповідно до власного історичного мислення виявляють контексти із термінолексикою на позначення назв етноплемен: "Так, перший світ осяв твої висоти; До тебе тислись войовничі *готи*…Тут бивсь *норман*, і *лядський* Болеслав Щербив меча об Золоті ворота" (28, "Київ – Традиція"), "Ген-ген на обрії сильвети диких коней, намети, і вози, і *скити-орачі*" (79, "В степу"), "А там морози знов і небо в сивій ризі. І от риплять вози, копита б'ють по кризі, Вривається *сармат* і все плюндрує вкрай, І бранців лавами вигонить за Дунай" (82, "Овідій"). Метафоризовані історичні назви такого роду автор використовує в описах сучасності, створюючи тим самим глибокі підтекстові смисли: "І в селах плач. Герої саг і рун, Воскресли знов *аварин, гот і гун*, Орава посіпацька, гадь хоробра… Усюди лемент – крик дулібських жен Під батогом зневаженого *обра*" (64) - алегоричний опис "продзагонівських" походів на українські села.

Стилістично-функціональне навантаження термінологічних одиниць у поезії М. Зерова різне. Частина їх вживається поетом у прямому значенні, тобто у номінативній функції: "А там, по хвилі набіжного сну, Натрапить знов на *риму* голосну, на *ритми* десь у серці позосталі" (46), "І лиш одна ще тішить дух поета, одна відроджує ваш строгий *стиль* - Ясна, дзвінка закінченість *сонета*" (65), "І днів старечих тягота легка, Там, між пожовклих книг, найкращий мій клейнод, Лежить *автограф* двох Горацієвих *од*" (81), "І навіть в смертних муках *агонії* В повітрі пише ще його рука" (32). Інша частина в переносному, образному значенні. Як зазначалося у роботі А.М. Кожина та М.М. Пилинського, "у стилістичному плані освоєння терміна починається з моменту входження його в той чи інший прийом, частіше всього у метафору" [88. 64-65]. У поезії М.К.Зерова терміни входять до різних тропеїчних структур:

- Метафор: "Хоч як звели тебе *гермокопіди* І несмак архітекторів – нездар, І всюди прослід залишив пожар,- Ти все стоїш, веселий, ясновидий…" (28). Словом *гермокопіди* в історичній науці називають руйнівників статуй бога – Гермеса у стародавніх Афінах, у поетичному контексті М.К. Зерова – це

узагальнений образ усіх руйнівників мистецьких цінностей, вандалів. “Хто нидіє в камінній *летаргії*, твій подув Параду благословен” (53), тут медичний термін вжито переносно, як стан бездіяльності, застою. “Знав революцію з *фасаду*” *(*72) - термін архітектури детермінологізується і набуває нового метафоричного значення, тобто знав лише показовий, прикрашений бік революції; “Де розум і чуття – все спить в *анабіозі”* (79), термінологічне значення слова *анабіоз* – припинення або пригнічення життєдіяльності організму у несприятливих умовах, а контекстуально-метафоричне – застій, загальмованість мистецько-творчого життя поета у баришівському “вигнанні”; “Добірних звуків шата пурпурова Оповила мій символічний “*блат*” (45), назва деталі ткацького верстата в індивідуально-авторській інтерпретації набуває значення “*знаряддя для ткання словесних мережив”* (пояснення автора, с. 807) тощо. У метафорах, знаходимо персоніфіковані терміни, напр. “*Розташувала* давня грецька *сага* Храм Артеміди, перший партеніт” (23), “І *жалить сумніву* дрібний *москіт*” (44); “Тобі *кориться* непокірний *метр* - Спондеї дактилі, тріолі” (71);

□ порівнянь: “Вивчати край і залишати нам Книжки*, як* дзвін *сонетного катрена*” (33), тобто такі книги, у яких, як і в сонеті, поєднується логічний розвиток думки і досконала художня форма. Теплий день холодної осені письменник мислить як сонетну антитезу: “А нині –як *сонетна антитеза* – Тепло і радість день новий веде, І проти сонця золото руде На спаді віт розвішала береза” (54);

□ епітетів: *“кристалічна синь”(55),* “І *екстатичних сонць* легкі кружала” (69), “*алебастрові* плечі” (80), “*неолітичні чари*” (84), “*метеоричний слід*” (84) тощо. Про “поетизацію” термінології свідчить і те, що термінологічні лексеми притягують художні означення (емоційно-експресивні, оцінні): “*бистрі метеори*” (34), “*летаргія камінна*” (53)*,* “*тонкі алегорії*” (64), “*ясна, дзвінка закінченість сонета*” (65), “*сага дивна*” (66), “*скупі слова*” (67), “*молодий асфодел*” (88) тощо.

Крім того, використання термінів у автора завжди продумане, вони підібрані так, що не обтяжують, не затемнюють зміст і гармонійно “вписуються” в образний лад твору. Розглянемо на прикладі вірша “Аргонавти”. Образна система твору будується на контрасті класичного і футуристичного мистецтва, які символічно зображені перше - як “мудрий корабель, стовесельний Арго”, друге – човен. Звідси стає зрозумілим, чому автор у мовно-образну канву сонетоїда вводить термін цієї галузі - баласт, яким у морському транспорті називають додатковий вантаж (пісок, камінь) для надання стійкості. У художньому контексті ця лексема переосмислюється, набуває метафоричного значення (непотріб) і гармоніює з усією образною системою: “Хай культів і фактур неважений *баласт* У човен свій бере футуристичний тривій” (83).

Отже, поетичний словник М.К.Зерова розширюється за рахунок використання загальновживаної і вузькоспеціальної термінології, яка у поетичному контексті розширює свою сполучуваність, детермінологізується, набуває емоційно-експресивного забарвлення, переростає в поетичні образи. Вживання термінолексики у поетичній мові засвідчує авторський спосіб

художнього мислення за допомогою науково-словесного інструментарію, своєрідність індивідуально – авторської лінгвальної картини світу.

2.1.2. Урбаністична лексика

Мовно-художня практика початку XX ст. почала освоювати нову для української літератури урбаністичну тему. У 20-30-х рр. зазначена тенденція значно посилилася, місто стало об'єктом поетичних рефлексій багатьох письменників, в тому числі і М.К. Зерова. На поетичному словнику письменника це позначилося залученням загальновживаної лексики, назв реалій, які відтворюють урбаністичну тему: *ліхтарі (29), двоколійна путь (29), місто (31), город, бульвар (33), антена (42), вітрини (43), трамвайні колії (46), трам (55), балкон (47), тротуари (86*). Ставлення М.К. Зерова до міста було не однозначним, з одного боку, для нього це символ культурного розвитку "ми – не прадідне село, Ми днів майбутніх величаве місто" (31). З любов'ю автор опоетизовує Київ, стародавню Олександрію – "муз житло нове" (60), які у його свідомості асоціюються із творчістю, наукою, мистецтвом, з іншого боку, місто, позбавлене духовної субстанції, перетворюється на руйнівну силу, на осередок безчинств і безкультур'я: "На килимах затоптані цигарки І понад кріслами смердючий дим…" (63), "А город скніє в сні, турботі, сварах І скрізь по "пішоходах", по бульварах Викохує цупкий, глухий бур'ян" (33).

Хоча поет не був "співцем сучасності", крім нових для української поезії "урбаністичних" лексем, у його мовотворчість проникають і нові слова на позначення реалій радянської доби: *комуна (28), аспанфути (28), ферми (29), цукор пайковий (42),* "*Дніпросоюз*" *(71), червоні зорі (71), революція (72), червоний прапор (104),* "*Правда*" (газета, 107*).* Але якщо у більшості поетів так звані "совєтизми" вживаються у контекстах високої поетичної тональності, то у М.К. Зерова вони переважають або у контекстах із сумною, трагічною експресією: "Ішов додому *цукор* ніс *пайковий* І думав про тяжкий щоденний труд" (42); "Ні, не Еллада ти! Сучасності над нами *Червоний прапор*… чорні димарі" (104), або у сатиричних чи навіть саркастичних контекстах: "І в наші дні зберіг ти чар-отруту: В тобі розбили табір *аспанфути* – Кують, і мелють, і дивують світ" (28), "Оскома в мене (je m'en fiche) Од многомовних цих афіш, *Червоних зорь* і жовтих крагів, од реформаторів і магів" (71), "І я, боєць за вищий рівень, Неокласичний славлю хист, та проспіває тричі півень – І в "*Правді"* – отреченний лист" (107).

Отже, мовні знаки реального часопростору з відповідною авторською конотацією поодинокими вкрапленнями ввійшли до поетичного лексикону митця.

2.1.3. Народнорозмовні елементи та діалектизми

Мовну індивідуальність письменника, як стверджував В.В. Виноградов, характеризує не лише те, "які слова або групи слів використані письменником, але й те, які словникові шари залишені осторонь, які були можливості вибору і що , зрештою, відібрано й чому" [26, 274]. Прагнення письменника до вироблення високого стилю української літературної мови, яка постала на основі народної

мови, тобто, за визначенням класицизму, на основі низького стилю, зумовило свідоме обмеження елементів цього стилю: народнопісенної, розмовної, просторічної лексики. Дотримуючись (наскільки це можливо в умовах відсутності кодифікованої літературно-мовної норми) класичних правил стилістичної відповідності мовних засобів, у строгих канонічних формах сонетів та александрійських віршах поет уникає словоформ, споконвічно властивих народнопісенним жанрам, приміром, повних форм прикметника (на зразок ясная, щасливеє), слів із зменшувально-пестливими суфіксами *(-к-, -ик-, -очок-, -иц (я), -еньк-, -оньк- есеньк-, усіньк, -юсіньк, -ісеньк-, -ус (я*), або із суфіксами згрубілості (*-ищ (е), -езн-*), які, на думку поета, надмірно культивувалися в українській поезії.

Щодо **розмовної** лексики, то у класичних жанрах вона трапляється рідко, а вже у сонетоїдах, сатиричних творах, які не призначалися для друкування, її питома вага значно зростає. Певну частину подібного слововживання не можна вважати спеціальним стилістичним прийомом, а воно зумовлюється об'єктивними причинами: невизначеністю літературно-мовної норми, відсутністю чіткої стилістичної диференціації. Для ілюстрації можна навести приклади вживання розмовних (відповідно до сучасної норми літературної мови) лексем *тепера, споминка, старинний*, які у поетичних контекстах використовуються як стилістично нейтральні, оскільки на той час ці слова ще не перейшли у розряд розмовної лексики (усі вони зафіксовані у "Правописному словнику" Г. Голоскевича 1929 р.): "Звикай *тепера* на гіркій межі Вбирати зблідлих обріїв принаду І тішитись на радощі чужі" (41); "Щасливий час! Десь на вітрилах знань Помчать *тепера* стовесельні струги" (45); "*Тепера* інший час" (67); "Чи ж людська *споминка* така слабка?" (34); "Книжок *старинних* перетлілі стоси" (36).

І все ж таки поезія М.К.Зерова засвідчує випадки авторського використання розмовної лексики із певною стилістичною настановою:

1) передати національний колорит, для відтворення якого автор активізує розмовно-побутову лексику: "*гонтом биті хати*" (30), *сливняк, солом'яний курінь (67), пироги, печені, самогон, гаман, піч (76), ґанок (74)*;

2) для стилізації архаїчності і простоти у творах історичної тематики: "Досвідчений і *промітний вітія*" (30, характеристика Заборовського); "Зринали хутори, церкви, тополі В місцях, *буцім* залюднених тепер" (36, "Потьомкінські селища"); " В стременах став, *зорить*. А кінь гребе…" (61, "Князь Ігор"), "Ген-ген на обрії *сильвети* диких коней, Намети, і вози, і скити – орачі" (79);

3) надати певного емоційно-експресивного тону: а) гнівливо-викривального: "Чи то його, минулих днів остаток, *Пожерти* мусила нова доба?" (34), "І понад кріслами *смердючий* дим" (63), "Воскресли знов аварин, гот і гун, *Орава посіпацька, гадь хоробра*…" (63); б) зневажливо-іронічного: "Блажен, хто "рокові" часи не почував на власній *шкурі*" (72), "Коли ж минав патріотичний " *бред*" (76), "Моє йдеологічне *пійло* –Для всіх правдивих громадян" (105);

4) надати поетичній мові епічності, або, як зазначав автор у примітках, "розпрозаїчити сонетну форму" [68, І, 806]. Використовуючи загальновживану експресивно нейтральну розмовну лексику у поетичному контексті, поет досягає

враження розповідного, велично спокійного тону, простоти, щирості. Розглянемо на прикладі вірша “Двері у стіні”:

Країно див загублена моя,
Я знав тебе у дні щасливі, давні, -
Та *напосіли злидні* непоправні,
І я забув святе твоє ім’я.
І ось тепер вечірньої години
Не стало їх, тривог і *мотанини*,
Відкрились знову “двері у стіні”:
Стих очерет, *замшілі* сплять колеса,
І чаплі, знявшися на мілині,
Перелітають золотисті плеса” (38)

Таке введення розмовної лексики у мовну палітру поезії без найменшого зниження стилю, створює враження розповідності та безпосередності думки, синтезує епічний та ліричний тон.

Потужним джерелом збагачення поетичної мови 20-30-х рр. були **діалекти**. Проникнення у літературну мову того, “що раніше,- як зауважує Л.Булаховський,- забороняла літературна мова, але що шумувало з більшою чи меншою волею в говірковій мові або близько до неї, раптом починає прокладати собі шлях в писемну мову рішуче і впевнено” [20, 140]. І особливо відчутний був приплив західноукраїнських діалектизмів, оскільки галицькі елементи сприймалися “як матеріал вироблений, дуже часто влучний, та закрашений європейськими впливами” [175, 162-163]. Ця тенденція помітно відобразилася і на мовотворчості М.К.Зерова, особливо у його перекладацькій практиці. В оригінальних поезіях автор активізує переважно лексичні діалектизмами, які служать засобом поетичної синоніміки здебільшого у контекстах високої поетичної тональності: “І в щедрій поводі кольорів, фарб, речей *Горує* над усім високотонний голос” (24, бере верх); “Поважно гомонить зелена *бучина*, Сміються струмені і будиться луна, А битий шлях заліг мов велетенський полоз” (24, бучина - бук); “З-під Трої і кривавого туману, Від чорних днів *ненатлої* війни Цар Одіссей пригнав свої човни” (24, ненатлий - ненаситний); “Сіріє мла долин, Мигтять огні – і сплять Тайгетові *відноги*” (26, відгалуження гори); “У білий мармур сходів і площадок Оздобить кожний прияр і *бескет*” (31, гора); “А *вицвіт* праці – квіти степові?” (37 , вицвіт – квіти, перен. найкраще досягнення); “Сатрап і мрійник, легендарна лінь; Держави грецької примара *злудна*” (39, злудний - оманливий) тощо. Припускаємо, що у використанні цих лексичних одиниць М.К. Зеров спирався не лише на народні джерела, а й на поетичну практику слововживання своїх попередників, зокрема І.Я.Франка, мовотворчість якого він досліджував. Наше припущення ґрунтується на тому, що усі наведені у прикладах лексеми раніше використав, як засвідчує картотека Інституту української мови, І. Я. Франко.

2.1.4. Активізація і функціонально-стильове навантаження пасивної лексики (архаїзми, церковнослов’янізми)

Стилетворчою рисою мовотворчості М.К. Зерова є також актуалізація **пасивних ресурсів** української літературної мови. М.К.Зеров любив колоритні, рідковживані архаїчні знахідки і активно їх використовував і в оригінальній, і особливо в перекладній поезії. Застарілі слова гармонійно впліталися у лексикон творів історичної тематики та переспівів античного епосу: "Я бачив сон. Важенних перел град На груди сипали мені, старому, Вдягали в чорну довгу *паполому*" (41, "Сон Святослава"); "Не *відають* святих гостинності законів" (25, "Лестригони") "Я – Гільгамеш, прославлений на *брані*" (57, "Гільгамеш"), "І під вітрилом чорним він повіз Всю душу і всю кров на подвиг *ратний*", "І перед смертю, мов німий докір, Ввижав *седмицю* білих зір" (58, "Тесей"), "Сагою дивною, без *демена* й весла, ми пропливали вдвох, - я й чарівник Вергілій" (66) , "Краще б я там, на горі, ратая бідним рабом Землю робив попід сонцем пекучим…" (87). У контекстах високої експресії: "Носити в серці Ермітаж і Тена І *звістувати* світло хуторам Знаходити дива мистецтва там, де походила вже рука невчена" (33); "О як, часино виходу остання, чарує дорога твоя *яса*!" (45), "І от настав твій час, і в той святочний час Твій посох поламавсь і *світоч* твій погас" (80); "Там, між пожовклих книг, найкращий мій *клейнод*, Лежить автограф двох Горацієвих од" (81).

У масиві актуалізованої М.К.Зеровим лексики пасивного стану окрему численну групу становлять слова або словотвірні елементи **старослов'янського** походження. Як відомо, церковнослов'янська лексика протягом тривалого розвитку української мови була джерелом збагачення лексичного складу. У різні періоди вплив старослов'янізмів відбувався не з однаковою інтенсивністю, найбільша активність запозичення старослов'янської лексики, як вважають дослідники, припадає на XI-XII ст., тобто на період формування давньоруської літературної мови, а також на XV ст. (так званий "другий південнослов'янський вплив") [75, 700]. Активізація церковнослов'янізмів простежується також у часи піднесення національного духу, як наприклад, у XVI – на початку XVII ст., тоді, на думку авторів "Історії української мови", церковнослов'янська мова виступала як своєрідне гасло боротьби проти польсько-шляхетського панування за незалежність українського народу і самобутність його культури на противагу "ученій" латині [75, 283].

Т.Г. Шевченко як основоположник нової української мови на народній основі і його наступники (П.Куліш, І.Франко, Леся Українка) у своїй творчості зверталися до старослов'янізмів, використовуючи їх із різною стилістичною метою.

Церковнослов'янізми, будучи витісненими у процесі національномовного розвитку із повсякденного життя українськими синонімами, сприймаються як особливі поетичні слова, вони використовуються поетами у контекстах найбільш емоційно піднесених, урочистих. У поетиці М.К.Зерова слов'янізми як кількісно й естетично вагомий елемент поетичної мови диференціюються у своєму вживанні в різних смислових і стилістичних відтінках. Безперечно, в антологічних, національно-історичних, філософсько-медитативних творах це слова високого

стилістичного тону. “Богам висот – перелетам - громам, Землі родючої *живущим* сокам” (22); “Повага їй [Гелені] в очах…Вітай *благословенна*” (26); “Жага і пристрасті *владали* в світі нею” (27), “Вмить *воскресає* все, що непробудно Проспало низку літ і поколінь” (38); “Як цвіт буяє і ростуть жита, Вона стоїть, *пречиста* і свята, Як в *оні* дні Сатурнові *днедавні*” (47); “*Блаженні* дні і ночі на селі” (47); “Яка ж гірка, о Господи ця *чаша”* (66); “Наук любив він сяйво щиро *злоте* І школам оддавав свої турботи, І був світильник, щедрий і *благий*” (30). Принагідно зазначимо, що індивідуально-авторські епітети, словотвірними компонентами яких є фонетичні старослов’янізми, на зразок “сяйво *щирозлоте*”, є одним із улюблених прийомів автора високої поетизації тексту: “*злототканий* пояс Афродіти” (58), “пустеля *злотохвиля*” (66), “*златоглави* грабів” (81), “герої *сутозлоті*” *(*80), “*многодумний Флак*” (81), “*многосонне літо*” (45*).*

Інше характерне слововживання старослов’янізмів та їх словотвірних компонентів – це сатирично-іронічні твори, у яких зазначені лексеми, контрастуючи із розмовною, зниженою лексикою, створюють відповідне стилістичне забарвлення: “Але скажи по правді, роз’ясни нам, Яким ти чином *возсіяв єси* Між крамарів на чесному бенкеті” (71), “І йдуть туди: Новий поет, І вчені любомудрі *жени*, І перекладчик навіжений” (73), “О плем’я горде, неслухняне! Не одвертайся, не тікай – *Приіди в лоно* Авраамле до Соломона Щупака” (108). Прекрасним прикладом майстерного використання старослов’янізмів як засобу гумору є стилізація – пародіювання ”Елегія грабуздовська - на умолчаніє мелниці фамильної,” у якій стилістичний ефект досягається невідповідністю “низького” змісту і високої церковнослов’янської лексики. Наведемо приклади окремих фрагментів: “Тополі і дуби схиляють токмо *чола* На *празднії* твої *немелящия* кола. Колись, во времена тяжких і горких бід, Од *глада* рятував ти Грабуздовський рід, В широкі лантухи точа одмінні *брашна*… Достатку і богатства пройшли *злоті* літа. Млин став… Не йде вода. Все в світі *суєта*” (103).

Таким чином, лексика пасивного фонду української мови в поетичних контекстах М. К. Зерова є яскравим стилетворчим засобом, експресивно зарядженим і естетично дієвим.

2.1.5. Контраст як головний принцип організації різностильової лексики

Майстерність поета виявляється не тільки у лексичному різноманітті поетичного словника, а й в умінні сполучати різностильові елементи в мікроконтекстах. Кожний митець знаходить свої прийоми введення іностильових елементів в художній текст, свої співвідношення загальновживаної і стилістично маркованої, запозиченої і власне української лексики. Поетична мова знімає існуючі на певних рівнях (граматичному, семантичному, стилістичному і т. ін.) заборони ставити поряд ті чи інші елементи тексту [112, 114].

Принцип контрасту як один із провідних прийомів образно-поетичної організації тексту М.К. Зерова, стилістичної виразності творів на лексичному

рівні реалізувався у найрізноманітніших варіаціях поєднання різностильової лексики. Найбільш типовими є такі:

- об'єднання в найближчому контексті слів, далеких за сферою вживання, із різною стилістичною маркованістю: " І тільки вітер і ставний *вівчар* Обходять там побожною ходою Богам висот поставлений *вівтар*" (22); "Носити в серці *Ермітаж* і *Тена* І звістувати світло *хуторам*" (33); "Є *світлі розуми*, є *душі осяйні* … Луна їх голосів пророчиста *осанна* Серед *буденних справ і метушні*" (68); "Серед *буденних справ і шкурної громади* В душі плекали сон далекої *Еллади*" (79); "А в неділю – морем! – *самогон…Героїчний розмір і епічний тон*!" (76);

-поєднання лексем різної стилістичної тональності: високих – нейтральних - знижених: "*Пегасові* потрібна *паша*, Щоб не *загруз* у твані *неборак*" (66, поетизм - "зневажлива" розмовна лексика), "А *музи* вас чекають на шпилях, І збірник ваш росте, як на *дріжджах*" (73, поетизм – прозаїзм). Звичайно, найвищий ступінь контрастності на загальному лексичному фоні виявляють церковнослов'янізми. Поет, "зіштовхуючи" їх із нейтральною, розмовною, просторічною або контрастною за походженням лексикою, досягає особливого експресивно-виражального ефекту: "А нині дано вам *візок нужденний* Трьохтемпної *пропасниці.* А нині вам - Князям, царям, героям і богам – В *уста* язик покладено *буденний* І *вбрано* вас во *вретище* лихе" (74), "*Блажен*, хто "рокові" часи не почува на власній *шкурі*" (72), "І вчені любомудрі *жени*, І перекладчик *навіжений* " (73); "Знав *революцію* з *фасаду*, не відав труса ані *гладу*" (72).

Ще одним різновидом контрасту, широко використовуваним М.К. Зеровим, є протиставлення слів за семантикою, тобто антонімія. "Антоніми потрапляють до стилістичних засобів як завдяки своїм власним внутрішнім семантичним властивостям, пов'язаним з називанням протилежних за значенням реалій, так і тому, що антонімічні протиставлення не є чимось застиглим, обмеженим, і мовець може вживати антонімічні слова не тільки за усталеною в мовному обігу схемою, але і у залежності від особливостей власного, індивідуального світосприйняття" [154, 104].

Антитеза у М.К. Зерова як один із улюблених прийомів організації поетичного тексту, що безпосередньо пов'язаний із особливостями розуміння світу як єдності протилежностей, будується на загальномовних і контекстуальних антонімах. Такий принцип слововживання, зіставлення, протиставлення семантично контрастних слів, надає творам особливої виразності думок, почуттів, образів. "Мого юнацтва *радість* осяйна Встає назустріч нинішній *недолі*" (46); "Намігся він, замість *жебрацьких лат*, убрати гору в *золото й шарлати*, І крутодахі виросли *палати* Серед поліських гонтом битих *хат*" (30); "Що *кращий день* нам упаде на пай, То *тяжча ніч* і зліша тим розплата" (42); "Із черепа *п'яного* Святослава П'є вже вино *тверезий* печеніг" (35); "Таж навіть сад за вікнами *темнить* Тремтячі вогники на оболоні І затіняє кожну *ясну* мить" (42).

Контекстуальна антонімія, поєднуючи слова, які поза контекстом належать до різних смислових сфер, тим самим передає індивідуально-авторські асоціативні ланцюжки мислення: "*Літа* минають, не минає *міт*" (23), "Давали

пити не *вино*, а *чад*” (41), “Та *рання юнь* сміється, - не холоне… Що ж обіцяєш їй ти *сива скроне*?” (44); “Колись *весела* і *червона дата* Як *чорна цифір* нині промайне” (43); “І горя людського *гіркий полин* Вмить перетворений на *мед* Гімета” (57), “Так мандрівник, що в *тундрі* замерзає, Усе *тропічний* бачить *краєвид*” (55).

Індивідуально-авторське осмислення слова дає можливість знайти опору для контрастного вияву семантики відповідно до власної оцінки введених понять. У певних контекстах наявні не просто антонімічні зближення семантично контрастних слів, а поєднання несумісних, несполучуваних у загальномовному обігу понять, тобто оксиморони: “*легка тягота*” (32); “*рядовий пілігрим*” (43); “ *справедливі міни*” (49); “*ласкавий мізантроп*” (50), “*веселий гнів”(* 104) тощо.

2.1.6. Авторське використання синонімії як засобу увиразнення поетичної мови

Звертає на себе увагу уміння поета використовувати стилістичні можливості **синонімії**. “Багатство синонімів – одна з питомих ознак багатства мови взагалі. Уміле користування синонімами, тобто вміння поставити саме те слово і саме на тому місці – невід’ємна прикмета хорошого стилю, доконечна риса справжнього майстра,”- писав М.Рильський [135, 217].

Для прикладу розглянемо дещо незвичний для поезії синонімічний ряд, що об’єднує лексеми на позначення засобів водного пересування: “І довго ще, купаючись у морі, Поети увижатимуть в просторі Ахейські весла та *низькі човни*” (23); “ Не йди, зостанься тут. Є схови серед скель. Вночі я справлю твій *стовеслий корабель* У тиху сторону народів хлібоїдних” (25); “Щасливо, *корабелю* темнобокий! Безпечно плинь під теплий небосхил” (25); “А князь стоїть, невитертий варяг – Веде свої на північ *моноксили*… І хоче вже вертати *байдаки*; Та раптом крик, по селах хижаки” (35); “Хай пропливуть, за куренем курінь, *Чайки*, чуби, що розігнав Нечеса, І хай Сіркова стать довготелеса Списом розкреслить надбережну рінь” (35); “Та посміхався царський фаворит, *Галеру* ведучи по хвилі синій” (36); “Цей сон на яві ніби бачив я: Нараз потухли шуми *пароплавні*” (37); “Ріка в зелених плавнях, жвавий порт, Герби і *судна* всіх держав і націй” (38); “Гуркоче грім, і в гроті серед скель На чорних *водах диво-корабель*” (50); “Феацький квіте, серце Навсікає, Як промінь сонця на піску морськім! Перед тобою вбогий *пілігрим* І море пурпурове і безкрає” (59), “Та він живе, і дзвін гучних його поем Донині сниться нам риданнями Дідони, бряжчанням панцирів і сплесками *трирем*” (61); “Ми самотою йдем по хвилі білогривій На мудрім *кораблі*, стовесельнім *Арго*” (83). Вражає не лише багатокомпонентність цього синонімічного ряду, а й уміння поставити потрібне слово на своє місце, так, щоб воно точно передало думку, гармоніювало із словесно-образним ладом, стилістичною тональністю мікроконтексту і було хронологічно й фактично відповідним до зображуваного матеріалу. Ці контексти засвідчують синтез лінгвістичних знань, естетичного чуття і смаку, глибокі знання історії. “Діяльність поета, - зазначав О. Потебня, - є робота мислі, деякими сторонами

дуже схожа з мислю науковою” [128, 102].

Показовим є також уміння поета використовувати семантико-стилістичні можливості синонімії в найближчому контексті. За жорсткими правилами класичного сонета автор повинен уникати повторів однієї лексеми у межах вірша, тобто віртуозно володіти словом. І хоча сонет М.К.Зерова піддавався певним новаторським впливам, у цьому плані поет рідко відступав від правила (йдеться про самостійні частини мови). Для урізноманітнення мови мікроконтексту, для посилення стилістичної виразності автор використовує різні прийоми синонімічних зближень. Найбільш частотними є такі комбінації:

❑

нанизування одностильових синонімів з метою урізноманітнення чи підсилення міри ознаки, інтенсивності дії: “*Бриніть* і лийтеся джерела ніжні Качі, *дзвеніть* каскадами співучого срібла” (24); “І чорний *сум*, безмовний *жаль* наліг На берег наш, на скитські перелоги” (65); “Заграє, зацвіте надії тло зелене” (70); “Минуться *туга*, *біль*, розтане темний лід” (70), “Мов смерч, краса її промчала між людей, *Жага* і *пристрасті* владали в світі нею” (27); “Які смутять тебе *нудьга* і *болі*?” (46), “А Одіссей стоїть і, сам не свій, Під чарами стрілчастих брів і вій Ладен забути безмір мук і горя” (59); “З високих хор лунає спів *туги* і *безнадії*” (64). Як бачимо, ампліфікуються, підсилюють експресію слова, які у своїй семантиці самі містять експресивність.

❑

Поєднання нейтрального слова і стилістично маркованого: “Порадь мене, мій предку *стародавний*… А *ветхий* дід, мов особливу ласку, Рипить йому, провадить *давню* казку”(57); “Все *спить*, все *снить* під синьою імлою”(65); “Та *утиральничок* скрашав поважну стать. Він бачив наперед годину злої страти, А руки прийдеться від крові обмивать, Тож ліпше *рушника* напохваті тримати” (44); “Наук любив він сяйво щирозлоте І школам оддавав свої турботи, І був світильник, *Щедрий* і *благий*” (30); “Там слово *віще, не пусте*, - *не злоба дня, та й не полова*” (72);

❑

слова, вжиті у прямому і переносно-образному або індивідуально-авторському значенні: “І їли ми і забували дім, *сім’ю* й *родовище*, в краю чужім” (24); “Як бронза він різьбивсь - і до далеких *лілій* Ріка незнана нас, гойдаючи, несла. *Латаття* там плелось без ліку і числа…Я поглядом тонув у тій *наплаві білій*” (66); “В *південних карлів*, долею забутий, Шептав я найпалкіші молитви: Не так бо люті тигри і леви, Як дріб’язкові, мстиві *ліліпути*” (62); “Була та сама навісна пора: *Безмовний* пнікс, безлюдна Агора І *безголосся* суду і пританів” (62); “Проміння слів твоїх стоцвітними *огнями*, *Стожарами* мені горить удалині” (80).

Аналіз поетичних творів М.К. Зерова засвідчує широке використання контекстуальної синонімії. У нього синонімізації підлягають слова, далекі за семантичною віднесеністю (інколи за стилем і походженням), але споріднені на асоціативній, образно-емоційній основі: “І *голос* ваш – *рапсодії й еклоги*- дзвенить у тьмі Аїдових доріг» (65); «Ті легковажні *дні*, *уламки* буйних літ, Простягнуть

золотий, метеоричний слід» (84); “ Я знаю їх – мов *спомин* ранніх літ, Мов Гоголя невитравлений *слід*, мов *співи* давнини повноголосі” (56); “А там світають дні *прозріння* і *науки*…” (27); “Що вже не вернеться щаслива мить Твого *буяння, цвіту і держави*” (27); “Отак би тут упасти край дороги, Примкнувши вії, і хоча б на мить Од *псів гавкучих* солодко спочить, од *ницих душ*, *підступства і тривоги*“ (46); “Що не митець, то *флегма і сіряк*” (66).

2.1.7. Індивідуально-авторські новотвори

Розвиток поетичного мовлення й ідіостилю завжди пов’язаний із словотворенням, що зумовлюється творчим прагненням художника слова до посилення художньої виразності, до свіжості поетичних образів. Індивідуальне словотворення “зумовлюється не потребами мови як знакової системи, а потребами художньої творчості, принципами світобачення письменника, створенням індивідуально-авторської картини світу” [145, 76]. Естетично-стилістична значимість авторських неологізмів у тому, що вони своєю новизною, “незатертістю” привертають увагу читача, активізують образне мислення, сильніше впливають на його емоційність. “Повсякденність, - як зазначає Арутюнова, - не збуджує комунікативні центри” [7, 3]. Крім того, словесне новаторство є засобом оновлення літературної мови, особливо поетичної. “Справжні “знахідки” в галузі мовотворчості завжди залишаються в загальномовному руслі і, розширюючи мовні рамки як контекстні, оказіональні, образні явища, втягуються, зрештою, в загальномовні відношення, закріплюються в загальномовному вживанні” [53, 32]. Але навіть якщо авторські новотвори не виходять за межі індивідуального акту мовлення, вони все-таки виконують свою художньо-естетичну функцію. Л.А.Булаховський писав з приводу тичинівських оказіоналізмів: “там, де їх ужито, вони живуть і довго житимуть своїм повним художньо-естетичним життям, на своєму місці вони є збагаченням мови як засобу , що служить виявом певної діючої образності та емоційності” [19, 424]

Щодо наукового визначення поняття “художній новотвір”, то у лінгвістичній науці існують різні терміни: потенційне слово (Ахманова, 1966, 154; Ханпіра, 1966, 154), оказіоналізм (Лопатін, 1973, 71), індивідуалізм (Єрмоленко 1990, 315), гапакс ейременон, стилістичний неологізм (Ткаченко, 1998, 227), оказіональне слово, принагідне слово тощо. У нашій роботі ми використовуємо універсальні поняття: індивідуально-авторське вживання, новотвір, новоутворення як лексичну інновацію, створену автором у процесі індивідуального творчого акту із певною стилістичною настановою та ідейно-естетичною метою.

У 20-30-х рр. проблема словотворення була досить актуальною. Із розширенням сфер функціонування української мови, для задоволення соціально-політичних, наукових, технічних, культурних потреб процес розширення і збагачення словника, у тому числі і за рахунок новотворів, значно інтенсифікувався. Тенденція до активізації словотворення особливо яскраво виявилася у літературно-белетристичній творчості. “Неологізми взагалі

характерні для перехідних епох і для літературних шкіл, які ставлять своїм завданням реформування літературних форм” [157, 184]. Словотворення, для деяких шкіл, письменників стало своєрідною модою. Однак приплив неологізмів, породжених не завжди якісною мовною практикою, їхня невідповідність словотвірним закономірностям української мови непокоїли мовознавців. Зокрема В.Ганцов у статті: “Проблеми розвитку нашої літературної мови” висловлював своє застереження: “Українська літературна мова завсігда кохалася у багатстві народної лексики…Як і всяка народна мова, вона багата на слова конкретного значення, відзначаючи часом окремим словом найменші відмінності в речах або в дії, але бідна на абстрактні розуміння. Отже, треба творити слова або, як кажуть “кувати” слова, тільки треба це робити, розуміючи” [35, 63]. Проти впливу російських словотвірних засобів, що набули значної популярності у тогочасних публіцистичних, художніх виданнях, виступав М.Гладкий: “Тут не окремі слова, не деякі терміни, а ціла чужа мовна стихія, сильно організована, вища своєю культурною традицією, заряджена розгоном історичної інерції й запліднена новим творчим піднесенням, щохвилини вдирається в глибокі внутрішні процеси нашого мовного життя, іде пробоєм звідусюди, випираючи навіть і те, що вже, здавалося, викристалізувалося в нашій мові” [37, 204]. Мовознавець обґрунтовує неправомірність використання російських “приростків, зазначаючи при цьому, що різноманіття українських “наростків” дає змогу цілком обійтися без російських, а “стихійний процес русифікації, відкидаючи нашу лексику, ламаючи закони нашого словотворення, нехтуючи формальними частинами слова і відтінками наших приростків, може врешті призвести до утворення нового жаргону…” [37, 205].

Ставлення М.К.Зерова до словотворення, як показує його мовна практика та теоретичні зауваження, було схвальним і обережним одночасно. М.К Зеров, як і інші неокласики, визнавав правомірність авторських неологізмів, створених за законами українського словотвору, що засвідчує його власна словотворчість.

В оригінальній поезії, особливо її сонетній частині, авторських неологізмів не так багато (“Взагалі – нахил до словотворчости рідко супроводжує великі таланти” [81, 78]), поет все-таки віддавав перевагу словам, випробуваним тривалою мовною практикою. Індивідуально-авторські новотвори, як показує аналіз, створюються за продуктивними словотвірними схемами і настільки природно вкраплені в мовну тканину, що навіть непомітні з першого погляду.

Найбільшу групу поетичних новотворів складають складні слова. Це зумовлюється їх семантичною місткістю, здатністю називати предмет і його характеристичну ознаку чи оцінку мовця в одному слові. Цей тип словотвору характеризується вищою експресивністю і естетичною дієвістю, він, крім того, передає особливості художнього мислення поета, його принципи світосприйняття . В основному це прикметники або відприкметникові іменники, оскільки саме ці категорії якнайкраще виражають оцінність, складні ознаки і виконують епітетні функції. Напр.: **“**боги олімпійські зійшли поміж люд *смутноокий*” (86), “Порадь мене, мій предку *староденний*” (57), “Встає з могили в загадковій млості

Зоряноока молода Інгрід” (51), “Що кажеш ти, о мудрий *гострозоре*!” (39), “Лиш очерет, та *ясновербі* плавні” (37). Ці композити виступають засобом створення піднесено-поетичного тону, мальовничо-образного зображення. В іншому стилістичному тоні, в сатирично-викривальному, функціонує новотвір - дієслово, що утворений від словосполучення *різні голоси*: “Поети …критики – усі *різноголосять*” (77) і семантично перегукується із фразеологізмом *співати на різні голоси*, тобто не збігатися думками, висловлювати відмінні судження.

Індивідуальною рисою авторського словотворення є використання старослов’янських елементів як словотвірних компонентів складних слів (много-, злото-), які мають більш виражене стилістичне забарвлення, ступінь поетичності у порівнянні з їх сучасними нейтральними синонімами: “Так просихає торфу чорний плат По *многосоннім* і пекучім літі” (45), “Але в моєму серці Зосталися навік нестриманий Проперцій, Овідій сміливий та *многодумний* Флак” (81), “Берегових грабів грезет і *златоглави*” (81). Останній приклад цікавий тим, що слово <u>златоглав</u> (злотоглав) входить до загальномовного лексичного фонду і зафіксоване у словниках, зокрема словник Б. Грінченка дає таке пояснення: парча, глезет, матерія, виткана чи розшита сріблом чи золотом” [Сл.Гр. 2, 161]. У М.К. Зерова цей іменник є похідним від образного складного прикметника “золотоголовий”, про що свідчить контекст і граматична форма множини, отже авторський новотвір позначає не тканину, а “золоті голови кленів”.

Словотвірний спосіб основоскладання задіяний автором і у створенні неологізмів на позначення осіб за професією, за родом занять: *гімнограф* (77) –“той, хто складає гімни”, *шляхолог* (102). Значення останнього випливає не із суми значень компонентів (той, хто вивчає шляхи), а мотивується авторськими асоціаціями. Так М. Зеров жартівливо називав вченого С.О.Єфремова, а оскільки родовід українських науковців бере початок від мандрівних дяків, то перший компонент слова - це якраз натяк на цю історичну спорідненість.

Поетична практика поета засвідчує кілька складних новотворів прикладкового характеру. Питання про оказіональність іменників – юкстапозитів у лінгвістиці досить дискусійне, однак оскільки їм, як і іншим авторським неологізмам, властиві номінативна факультативність, індивідуальна приналежність, словотворча похідність, то вважаємо доцільним відносити їх до останніх. Наведемо приклади: “І в наші дні зберіг ти *чар-отруту”* (28), “Богам висот – *перелетам-громам*” (22), “Хоч як звели тебе гермокопіди І несмак *архітекторів-нездар”* (28), “Невже не бачиш, як Великий Льох Нам оддає *скарби-приноси*?” (36), “Що *згуби-вічності* окови крижані? Обранцям не страшна ненатлість їх захланна: Їх винесе бурун *Запомин-океана* На береги життя, мов перли світляні” (68). Майже у кожному виділенні прикладкова частина вносить смислові нюанси до означуваного слова і передає авторську оцінку.

Щодо афіксального словотвору, то найбільш продуктивним у М.К. Зерова є суфіксальний спосіб. Він реалізується в іменникових утвореннях на позначення осіб за родом діяльності: “Вже не побачимо моря, ні голих над ним *спочиванців*” (87), “Вони роїлися поети і *піїтки*” (82), в іменниках на позначення збірності осіб:

“І справді – що таким *знавецтва* суд убогий?” (68, у значенні “знавці”). Близький до цієї тематичної групи семантичний неологізм *послідки.* У лексикографічному описі Б. Грінченка ця лексема пояснюється як: 1) залишок, 2) наслідок, результат (Сл. Гр., 3, 363). А контекстуальне авторське слововживання “В музеях, портиках і в затінку алей Олександрійських муз нащадки і *послідки*” (82) засвідчує перенесення виділеного слова до іншого лексико-семантичного розряду - послідовники, сподвижники. Треба зазначити, що майже усі новотвори на позначення осіб мають знижене іронічно-сатиричне стилістичне забарвлення.

У досліджуваний період спостерігається активізація словотвірних суфіксів абстрактного характеру *-ість-, -ств (о)*, однак в проаналізованих поезіях ми виявили лише два авторських неологізми, створених за цією моделлю: “ *Неуйнятність* людського духу” (37, аналогічне до неугамовність), “на гордий дух лягли *мандрівництво* і втрати” (80).

Для прикметникового індивідуально-авторського словотвору так само властивий суфіксальний, зрідка префіксальний спосіб: “безтурботний лад *відпочиванських* днів” (85, дні відпочинку); “А я засушений, *воронуватий* “ (73, схожий на Вороного), “*Звечорілі* зорі” (105, утворене від дієслова звечоріти), “ *перетончений* естет” (73, глумливо, протилежне до витончений).

У дієслівних новотворах переважає префіксальний тип словотвору. Цікавий звуковий образ, що залишився від дитячих спогадів про далеку подорож на возі, відзвук скрипіння воза автор передає новоствореним дієсловом *відрипуються*: “В моїх ушах *відрипуються* й досі Тягучі ритми опішнянських “куч” (57), що надає контексту особливої ліричності й інтимності. Інші дієслівні утворення мають знижену стилістичну тональність: “Моє йдеологічне пійло – Для всіх правдивих громадян: Його *змолитвував* Самійло і *спаламарив* Хуторян” (105), “Мене позбавлено емоцій і *збезсучаснено* давно” (106). Ці новотвори несуть у собі іронічно-висміювальну експресію.

У проаналізованому з точки зору словотвірних типів матеріалі маємо два приклади десуфіксації, тобто відкидання суфікса: 1) архітект – такою незвичною формою автор освіжає слово, робить його семантично акцентованим: “Ще прийде він, не *архітект* – поет” (31); 2) *доки* – усічена форма слова докори, яка, припускаємо, виникла як римована пара до *мокки – доки*- одноокий: “Хай не в’ялять тебе марудні *доки*” (25), а значення цього авторського неологізму “розпрозорюється” самим контекстом твору, в якому йдеться про еміграцію О. Бургардта.

Отже, індивідуально–авторські неологізми збагачують поетичний словник, передають нюанси, відтінки авторського осягнення й переживання світу. Новотвори ускладненого типу переважають у контекстах високої стилістичної тональності і надають їм поетичності, мальовничості, виступають маркерами авторської оцінки. Неологізми афіксального типу переважають у поезіях гумористично-іронічних, що зумовлюється їх високими експресивно - емоційними властивостями, які у певних контекстах навіть заступають предметно-логічне значення.

Авторський почерк може виявлятися також у використанні слів із певним словотвірним формантом. Взагалі М.К.Зеров часто практикує своєрідне "освіження" звичних слів за рахунок додавання словотвірного компонента, в основному префікса: *досинає, прастарий (29), прадідний (31), праосінь (80), позосталий (46), спогадувати(47), зцілющий (60), запахущий* (47) тощо. Поет уміло використовує стилістичні потужності окремих формантів, зокрема префіксів без-, не-, яким властива висока експресивність. Помічено, що у поетичному словнику автора, як оригінальних, так і перекладних творів, частотність слів із вище зазначеними словотвірними компонентами досить висока: *беззахисні, безрукі звуки (45), війни безславні (47), безсмертні вигадки (49), безум (51), безголосся (62), безтурботний сміх (80), безсмертний плач (82), безголосі ночі (83), безтурботний лад (85); ненатла війна (24), пожива незнана (24), неситі лестригони (25), селища смутні недолі (25) непогамовна лють (25), не відають святих гостинності законів (25) недосвідчені, невправні звуки (45), немудрі діви (80), ненастанні сльоти (80)* тощо. Із прикладів видно, що ці лексеми є інтенсивним стилістичним засобом вираження сильних почуттів і авторських оцінок, переважно із знаком мінус.

2.1.8. Фразеологічні засоби поезії М.К. Зерова

До семантично й естетично значущих стилетворчих засобів поетичної творчості М.К. Зерова належать також **фразеологізми**. Як і лексичні одиниці, фразеологізми у поезії досліджуваного автора неоднорідні за походженням та функціональним навантаженням. Чільне місце, безперечно, посідають фразеологізми, пов'язані із книжною традицією. Це взяті із відомих творів крилаті вислови, цитати, ремінісценції, які завдяки своїй фразеологічній природі мають високий ступінь образності, експресивності, крім того, вони несуть естетичний заряд того твору, який репрезентують в іншому контексті. Кількісна перевага належить фразеологізмам античного та біблійного походження: "Там зноситься Ітаки синій дим" (26, тобто дим батьківщини), "Аїдові дороги" (65), "Фебовий лавр" (58), "Оркова тьма" (87), "верховини Парнасу" (67), "служити Аполлону" (79), "Сократів бич"; "Дерево життя" (57), "Пісня над піснями" (44), "І абіє пітел возгласи" (64), "Віддати на офіру" (50), "Благообразний Іосиф" (64), "Палити ладан" (107), "Око за око і зуб за зуб" (101), "Ноїв ковчег" (107) тощо.

Із фразеологічних виразів національної книжної традиції наявні такі: "А любо Дону шоломом зачерпти" (61, із "Слова о полку Ігоревім"), "Добра хочю братьи в Руській земли" (98, цитата з "Поученія" Володимира Мономаха), "Егда-же в Глухові заиграно в дзвони" (97, "Літопис" Величка), "Видно шляхи полтавськії І славну Полтаву" (56, із І.П. Котляревського), "Невже не бачиш, як Великий Льох Нам оддає свої скарби – приноси" (36, "Великий Льох" ремінісценція із однойменної поеми Т.Г. Шевченка), "А може, ще добро побачу? А може, лихо переплачу?" (69, Шевченко), "В Європі хоче "ставляти курінь" (32, П. Куліш), "Синедріон, І кесар і претор" (64, ремінісценція з "Одержимої" Лесі Українки), "Україна - нова Еллада" (104, Драй - Хмара) тощо.

Фразеологізми фольклорного походження, яким завжди властиві влучність, дотепність, оцінність, переважають у творах сатиричних, викривальних, вони створюють відповідну експресію, виражають авторське ставлення до зображуваних явищ, подій, персонажів: “Про тебе *теревені плів* Ляссота І Лавессер Боплан *байки складав*” (28), “Та пощо ж він спирається на Стаха, пощо гудцеві *переїжджа сваха*” (74), “Поети в шафах – *з медом мак*” (72), “Гуллівер фантазує: “Ви? Збагнути? Чи можете *у тямку взяти* ви, Що горя *мав* я *вище голови*” (61), “А музи вас чекають на шпилях, І збірник ваш *росте, як на дріжджах*” (73) та ін.

Певні контексти засвідчують трансформовані автором фразеологізми. “Можливість видозміни фразеологізмів ґрунтується на збереженні внутрішньої форми їх, на різнооформленості та на відносній стійкості. Наявність внутрішньої форми дозволяє відсвіжувати більш чи менш стертий унаслідок багаторазового вживання фразеологічний образ” [127, 127]. У поетичному мовленні спрощення, заміна, вставляння певних компонентів зумовлюється, крім того, метричними особливостями, римуванням тощо. Так, приміром, у контексті “ Хто сміє *не віддать свого “чолом*” Цій *неуйнятності* людського духу?” (37) автор, пристосовуючи фразеологізм до конкретної ситуації, робить вставку “*свого*”, посилюючи тим самим риторичність запитання. Порівняймо, у ФСУМі зафіксовано: віддати чолом – “Вітати кого-небудь, схиляючи голову в знак пошани; вклонятися” (ФСУМ, 1, 203). У М.Зерова образ метафоризовано, тому доцільно поставити питання не кого?, а що? Ще приклад синонімічної заміни компонента: “Бо крізь огонь і дим усобиці іржавий Побачив кращий вік і *проспівав псалом*” (60). ФСУМ такий фразеологізм не фіксує, а з подібним значенням - славити, прославляти - подаються фразеологізми із синонімічними компонентами: співати алілуя, співати осанну, співати гімн (ФСУМ, 2, 848). Не менш цікаві приклади утворення автором фразеологічних зворотів за аналогією до існуючих: “Вгорі погідне сонце, десь за горами вітер, скрізь килим *дев’ятої зими*” (103). Фразеологізм утворено за аналогією до усталеного виразу дев’ятий вал, що, згідно із фразеологічним словником, означає “найбурхливіший вияв” (ФСУМ,1, 65). Читач відразу відчуває спорідненість авторського “Загул *пошив* мене *в поети* ” (106) і народного - *пошити в дурні*. Цікавий новостворений автором фразеологізм *Зевсові перуни* на позначення гроз: “Весна цвіте в усій красі своїй, Вже одгриміли *Зевсові перуни*” (63), що створений на основі поєднання образів античної та слов’янської міфології. Зевс у грецькій міфології верховний бог, що ототожнюється із небом і в гніві мече блискавки, а Перун за віруваннями східних слов’ян – бог дощу, блискавки і грому, в українській мові це слово збереглося як поетична назва грому (порівняймо у Драй-Хмари: “Затих – і шум дощу, і вітру спів сердитий, І.. перунів розкотистий удар”). Прикметною рисою є й те, що цим фразеологізмом поет послуговується й у перекладах. У фразеологічній інновації поета таке поєднання міфонімів двох культур набуває глибокого концептуально вагомого значення - синтез національно-культурних надбань різних народів.

Отже, у поетичній лабораторії М.К. Зерова фразеологічне багатство мови реалізує свої семантично-стилістичні, естетичні потенції, набуває свіжості, виразності, розширює зображально-виражальні можливості.

Таким чином, на основі аналізу лексичних та фразеологічних джерел поетичної мовотворчості М.К.Зерова доходимо висновку, що поетичний лексикон досліджуваного автора включає в себе слова та фразеологізми найрізноманітніших категорій: інтелектуально насичена, емоційно багата поетична фантазія поета вимагала відповідних засобів вираження. Настанова письменника на високий стиль зумовила своєрідне "окнижнення" поетичної мови автора, що виявляється в активізації абстрактної, запозиченої, суспільно-політичної, термінологічної лексики і в обмеженому вживанні народнопоетичних , розмовних, просторічних елементів. Широке використання лексики на позначення реалій античної культури та біблійного походження, залучення й образне вживання назв різних наукових понять, книжних фразеологічних одиниць сприяло інтелектуалізації національного поетичного слова, розширенню його зображально-виражальних можливостей. Прикметною рисою поетичної мовотворчості М.К.Зерова є функціонування рідковживаної лексики, яку письменник віднаходив у діалектах, в історичних пластах мови. Звернення до теми історичного минулого зумовило частотне використання історизмів та архаїзмів. Різні стилістичні потенції (архаїзація, створення урочисто-піднесеної або знижено-іронічної тональності) виявляють у поетичних творах М.К.Зерова старослов'янізми. Поезії М.К.Зерова засвідчують мовну майстерність автора у поєднанні різностильових компонентів, у використанні увиразнювальних можливостей контекстуальної антонімії та синонімії.

Авторська індивідуальність знайшла своє вираження у словотворенні, новотвори М.К.Зерова відповідають словотвірним законам української літературної мови, відзначаються високим емоційно-експресивним зарядом, естетичною дієвістю і збагачують поетичний словник національної мови.

2.2. Стилістичні домінанти поетичної мовотворчості М.К.Зерова

2.2.1. Концепт "Україна" в словесно-поетичній інтерпретації М.К. Зерова

Національно-культурне відродження 20-30-х рр. XX ст., спричинене історично-соціальними перетвореннями, активізувало патріотичну тематику в красному письменстві взагалі й у творчості неокласиків зокрема. Неокласики як активні учасники тогочасного культурно-мистецького процесу проблеми буття України ставили на перше місце, розглядаючи їх в історичному аспекті і в перспективі, у співвідношенні із національною традицією і загальноєвропейською . "Відчуття життя народу в цілому, загальнонаціональних перспектив у

неокласиків масштабніше, ніж у їхніх інших сучасників",- зауважила дослідниця поетичної творчості "п'ятірного грона" М.Кудряшова [99,.7].

Взагалі "образ країни, - як зазначає Л. Ставицька, - можна вважати константою кожної національної поезії, адже про що б не писав поет, світ його образів і почувань прив'язаний до певного часопростору, географічного ареалу" [149, 22].

Виділяючи у поезії М.К.Зерова концепт "Україна", ми брали до уваги і філософське розуміння терміна концепт ("концепт – це ніби згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини". І в той же час за допомогою концепту людина "сама входить у культуру , а в деяких випадках і впливає на неї" [151, 40]), і мовне: "Найбільш чітко сигнали того чи іншого "конкретного" світу виражені в словах концептах. Слова – концепти, кожне із яких виступає, переважно, як назва семантичного поля, служать сигналом "входження" у своєрідний мовний "світ" конкретного семантичного поля" [122,. 3].

Отже, концепт "Україна" у мовотворчості М.К.Зерова, на нашу думку, є тією поетичною універсалією, через яку розкриваються світоглядні ідеї автора, його ціннісні орієнтири, своєрідність світосприйняття і світовідтворення, художня самоідентифікація. Спираючись на дослідження теоретиків поетичної мови І. Чернухіної [173, 92], Л. Ставицької [148, 108] та враховуючи особливості авторської інтерпретації, образ країни розглядаємо як складну художньо-образну систему, і вважаємо за доцільне структурувати його на такі підсистеми: 1) образ національного простору; 2) образ часу (презентативного й історичного).

2.2.1.1. Образ національного простору

М.К. Зеров осмислює Україну через призму віковічних культур і цінностей, сприймає її історію у контексті історії людства. Звертаючись до класичних тем і образів, поет знаходить аналогії, підкреслює спільне і відмінне, окреслює орієнтири подальшого розвитку українського громадянства, які він вбачав у синтезі найкращих досягнень європейської і національної культури.

Духом національного піднесення і вірою в майбутнє України пройнятий ранній твір поета "Ріг Вернигори":

"Та надія шепче нам,
Що минеться зла руїна,
Що воскресне Україна,
На погибель ворогам" (100)

Зауважимо, що пряма назва – Україна - у поетичних контекстах М.К.Зерова, крім зазначеного та кількох чорнових варіантів, не вживається, її синонімами є такі слова, як *край*, *країна, земля:* "*Країно див* загублена *моя*" (37), "І над *нашим краєм рідним*" (100), "*рідна земля*" (33), "*Землі* Волинської *родючі лона*" (47). Присвійний займенник *мій, наш* та епітет *рідний* надають особливої інтимності, ліричності. Життєдайність землі автор передає метафоричними образами: "міць соків земляних" (46), "Землі родючої живущі соки" (22).

Образ малої батьківщини – Полтавщини - в авторській свідомості асоціюється із національно конотованими образами верб і вітряків: “*Край* придорожніх *верб і* мудрих *вітряків*” (83).

Широко репрезентують Україну й назви улюблених автором міст, річок: Київ, Дніпро (з його історичними назвами), Чернігів, Полтава. І своєю красою, й історичним зв’язком із античністю приваблювали поета південні землі країни: Крим, Таврида, Ольвія, Херсонес, які в поетичній свідомості митця асоціюються із давньою Елладою як мистецько-культурним ідеалом. В одному із ранніх варіантів сонета “Чатир-Даг” читаємо:

Тут, на тобі, верховино Тавріди,
Спинився дух Еллади ясновидий,
простуючи до вбогих наших сел” (802).

Асоціативний зв'язок із Елладою в поезії М.К. Зерова підтримує традиційне в художньо-мовній практиці 20-30-х рр. ключове слово **степ**:

Високий, рівний *степ.* Зелений ряд могил
І мрійна далечінь, що млою синіх крил
Чарує і зове до *еллінських* колоній (79).

У різних контекстах слово степ і похідне степовий набувають різних смислових відтінків, “прирощень”, входять у різні образи. Взагалі кожне ключове слово за спостереженнями Н. Кожевникової, “багаторазово повторюючись, включається у змінні контексти, у результаті чого змінюється його смислове наповнення. Ключові слова у різних текстах використовуються то як прямі позначення, то як символи, то як образ порівняння чи метафора” [87, 14].

Слово **степ** у поетичній мовотворчості М.К.Зерова досить частотне, воно має різне смислове й емоційне навантаження, ця назва, переважно, ототожнюється із самою Україною, із її історією, природою, позначає відповідну реалію українського ландшафту: “Схилявся день до західної брами І вабив *степ* із саду і піддаш” (55), “Щоб завтра сонцем названа з галер На *степові* експромти милувалась” (36), “*Степ* розповзавсь без міри й перепон, Над ним склеплялось небо білочоле” (56), “І як під марші часу крицеві Вже заступив бетон старі покраси, А вицвіт праці – квіти *степові*?”, “Ти давню праосінь нагадуєш мені, Широколанний *степ*, бліді свічада ставу” (81), “Наші *степи*” (87), “нудний, звичайний *степовий* ескорт” (38), “Чи ж так синів цей *степовий* простір?” (32). В інтимно-ліричному осмисленні ключове слово степ виступає у такому контексті: “Я думав: “*Степе*! За твоїм порогом Що на добридень ‘ддасть моїм тривогам?” (56). Звертання в поетичному тексті, як зазначав А.М.Пєшковський, стає “естетичним і риторичним центром, вбирає в себе максимум думки і почуття автора [126, 407]. Тому вживання ключового слова *степ* у формі звертання передає силу внутрішньої напруги автора, його передчуття майбутньої особистої і загальнонародної трагедії. Крім того, вагомість концептуального слова степ засвідчує винесення його у заголовки віршів “*Степові* дороги”, де степ ототожнюється з малою батьківщиною, та російської поезії “В *степи”*.

Зв'язок із історичним минулим підтримується слововживанням " *сарматський степ*" (60), "*скитські перелоги*" (65), "*скити-орачі*" (79).

У певних контекстах ключове слово *степ* виступає як антитеза еллінської культури і має негативну оцінність. Так, в першій і другій редакції твору "Чатир-Даг", степ постає як образ праукраїни і асоціюється із культурною відсталістю: "Де *син степів*, похилий і упертий, Відмовившись від благосних джерел, п'є із криниць здичавіння і смерті" (802). У другому варіанті: "Тут на тобі *степів холодний подих*, побившися, лягає в синіх водах, Щоб голий камінь запліднитись міг" (23). В александрині "Овідій" цей образ набуває трагічної експресії: "Убогий, дикий край! Весною бруд і холод, Улітку чорний *степ*: ні затишних гаїв, ні виноградників, ні золочених нив" (81). Аналогічний приклад із російського твору поета "В степи", де цей образ є естетичним знаком національної мінус-культури: "В стороне от широких дорог, В черноземных и *черных степях*… От культурного мира стеной Отделила нас топкая грязь" (114). Символічного значення культурно-мистецької відсталості України набуває метафоричний образ, створений поєднанням епітета *степовий* із конотативним негативно забарвленим словом бур'ян: "Я думаю: Крізь *степовий бур'ян*, крізь прикрості іти не день, не три дні…" (37).

Критичне ставлення письменника до національної провінційності, його несприйняття революційних катаклізмів доби і спричинених цим суспільних дисонансів зумовлюють і пояснюють асоціативний зв'язок образу країни із *вертепищем* (63), *цілиною* (26), *пусткою* (59), *пустелею* (69*), глухим бур'яном* (62), *смітником* (33), *скитами – дикунами* (79) тощо. Атмосфера здичавіння, новочасного варварства, відходу від загальнолюдських цінностей передається автором в алегоричних образах то завойовницьких племен: "Воскресли знов *аварин, гот і гун*, Орава посіпацька, гадь хоробра" (63), то афінських тридцяти тиранів: " Ви пам'ятаєте: в *дні тридцяти тиранів* Була та сама навісна пора" (62), то біблійних образів: "Навколо нас - *кати і кустодії, Синедріон, і кесар, і претор* " (67). Реалії сучасності спонукали поета висловити заперечення відомої популярної тези М. Драй-Хмари "Україна – нова Еллада", що народилася на хвилі духовного піднесення початку 20-х рр., в одному із творів М.К.Зеров стверджує: "Ні, *не Еллада* ти! Сучасності над нами Червоний прапор…чорні димарі" (104). Цей осуд виростає із глибокого вболівання письменника за долю Батьківщини, із його любові до неї, із прагнення "зламати заповідний круг, глуху обмеженість" (39), із найкращих сподівань: "Рельєф культурний рідної землі Спізнати, вірить, що на цій ріллі ще проростуть науки винні грона" (33).

Органічним складником образу України в поезії М.К. Зерова є її **природа**. У циклі "Пейзажі" й у "пейзажних" вкрапленнях інших творів поет вимальовує краєвиди української землі, які є одним із чинників національного духу, що пронизують творчість митця. Поетичні пейзажі автора охоплюють традиційні для національної поезії реалії: *поле, левада, ліси, гори, ставок, садок, гаї, яр, дороги, вітер, небо, зорі, місяць* – так звані типові знаки українського довкілля. Мовнопоетичне вираження образу країни відображає емоційно-суб'єктивне

сприйняття автором навколишнього світу. “У художньо-образному творі як особливій формі пізнання дійсності кожний словесний зображальний елемент випромінюється передусім як чуттєво-конкретний факт, який бере участь у створенні емоційно-чуттєвих вражень” [42, 40]. Авторське замилування природою передається такими оцінними номінаціями, як *краса*, *красоти*, *сліпучі краєвиди*, прямими назвами почуттів, викликаних спогляданням: “І враз нова краса з’явилась, процвіла: Ліс причарований, як озеро стояче” (24), “І недаремно вихваляють гіди *Красу* твою, твій найдорожчий дар Синіють води, зеленіє яр, І стелються *сліпучі краєвиди*” (28), “*Люблю* я й досі присмерки прозорі Квітневих *вечорів*, і чорну сіть *Вишневих*, *яблуневих* верховіть, і по калюжах ніжнотонні *зорі* ” (48), “Ніколи так *жадібно не вбирав* я *красоти* весняного одіння” (29) тощо. Природа у творах поета є предметом естетичного замилування і ліричних рефлексій.

Знаками національного простору виступають номінації рослин: *яблуні* (29), *вишні (*48), *груші* (84), *тополі* (56*), верби* (67), *каштани (28), берези (54), сосни (46), трави (46), жита (47), рижій (63), дзвоники* (56). Вони входять до різних образних структур, найчастіше дієслівних метафор: “Поважно *гомонять* старі *каштани* І в небо *зносять*ь міріади свіч” (28), “В розлогих і закурених полях Там, де стрункі *шикуються тополі*” (56), “*мотались дзвоники*” (56), “*стих очерет*” (37), “*Ведуть* угору нас *ряди акацій*” (38). Традиційний для народної поезії, національно конотований образ калини автор використовує як порівняння: “Мов китиці *калини*, рожевієш устами” (80). Символічного значення радості життя набувають весняні квіти пролісок і ряст у такому контексті: “Чи скоро *пролісок* прокинеться для мене І, *рястом* криючи утрати глибший слід, Заграє, зацвіте надії тло зелене?” (70). Назви лексико-семантичного поля “рослини” автор використовує як засоби вираження негативної експресії: “там *диким цвітом* процвіла любов” (59), “Де ж заступ нам на нашу гич, і сапка на *бур’ян”* (62).

Суттєвим знаком художньої моделі національного простору в поезії М.К. Зерова є опоетизований образ вітру. Відповідно до народнопоетичної традиції образ **вітру** в авторській уяві асоціюється із духом свободи, із романтичним запалом, молодечим свавіллям, тому він є вагомою деталлю настроєво-піднесених пейзажів: “А вулиці твої виводять зір В повітря чисте, в запашний простір, Де ходить *вітер* горовий і п’яний” (28), “І тільки *вітер* та ставний вівчар Обходять там побожною ходою Богам висот поставлений вівтар” (22), “Нині вітай, полиновий, над хвилями земними, *вітре*…!” (87) тощо. Семантика свободи підтримується контекстуальним зв’язком лексеми вітер із ключовими словами степ, море: “ З далеких гін, де море і Сиваш, Вітри міцними набігали снами” (55), “А з моря *вітер* дме, гарячий, нетерпливий” (79), “За *вітром* степовим, за перебором звуків Не бачив ні Алми, ні хвалених криниць” (85). Образ вітру як природної стихії автор використовує для передавання певних фізичних властивостей – швидкості, сили: “Пасатний вітер нам вітрило рве” (60), “А дні летять, як *вітер*” (41). У вірші “Параду” образ вітру розвиває символічне значення і набуває індивідуально-авторської конотації: “А *вітер* злий у відповідь

на те По мерзлій груді порохом мете На привиди намріяного раю” (55). Тут природна стихія позначає життєві негаразди, під впливом яких розвіюються мрії і надії.

Постійним атрибутом авторських пейзажів і філософських розмірковувань над вічними проблемами людського буття є образ **неба** з його різними реаліями – *сонцем, хмарами, зорями, місяцем.* У цьому вбачаємо вплив як національної народнопоетичної традиції, так і парнаської школи, оскільки небо для її представників було улюбленим поетизмом, символом вищої сутності, відстороненості від буденно-дріб’язкового земного світу. В індивідуально-авторській поетичній інтерпретації концепт *небо*, крім загальномовного, набуває додаткових значень. У поетиці М.К.Зерова ключове слово *небо* і споріднені слова *сонце, хмари* – основа розгалуженої системи образів: перифраз, метафор: “золотом цвяхована *блакить”*(27), “шатро *небес*” (38), “*неба* голубий плафон” (69), “оксамит *небес*” (84), “*небесна* сіра стеля” (99); сонце - “*сліпуче око*” (22), “ *сонце* червоним снопом стоїть біля ніг Аю-Дагу” (87), “вовна білих *хмар*” (84). Високий емоційно-експресивний заряд лексеми небо посилюється відповідними епітетами: “*осяйна* блакить” (46), “небо *білочоле”* (56), “я*сне* небо” (84).

Відомий кантівський імператив: “Дві речі наповнюють душу завжди новим і все сильнішим здивуванням і благоговінням, чим частіше і триваліше роздумуєш про них, - це зоряне небо наді мною і моральний закон у мені” [78, 499],- сповідував і М.К Зеров. Поета вабить і зачаровує вічна краса і гармонія, безмежність і нерозгаданість нічного неба: “І людська творчість підіймає міт У саме *небо*, зорями розшите” (41). Індивідуально-авторська поетична інтерпретація концепту небо вибудовується у цілий ряд асоціативно-образних іпостасей: “ *небесна мапа, зоряна безкрая*” (48), “*неба темноока шата*” (48), “*дзвінка блакить Вже мерехтить у іскрявім уборі*” (48) *“зоряне склепіння*” (52), “*синя чаша*” (55), *“огнисті зерна*, просипані *на кристалічну синь*” (55), “*молочний пас обняв небесну шир*” (48) тощо. У лірично-філософських медитаціях поета небо постає як сполучна ланка між сьогоденням і вічністю, між мікросвітом людини і Всесвітом, небо – це вічний свідок земних перипетій.

Мовна картина образу України створюється за допомогою **лексики** із **зоровою, звуковою, одоративною, дотиковою** семантикою. Ці образи по-різному переплітаються, зливаються, надаючи творам мальовничості, пластичності, рельєфності. “Поет, - писав І.Я.Франко,- коли береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього, властиво, є тільки словами, зчіпленням таких і таких шелестів і гуків, але торкає наші різні змисли, викликає в душі образи різнородних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілість” [166, 152-153]. У вірші “В гостях у поета” одну з головних рис поетичної майстерності – гостроту і багатосторонність сприйняття навколишнього світу - М.К.Зеров характеризує так: “Старе й нове збирати в свій альбом – То значить мати *серце, зір і вухо*” (37), тобто сприймати і відтворювати світ у всіх його проявах. Саме такими образами поет і створює рідне, знайоме йому з дитинства довкілля. Серед широко використовуваних

зорових образів, крім кольористичних, які ми через їх концептуальну значущість розглядаємо в окремому розділі, для поетичного світу М.К.Зерова характерні такі, що передають лінію у просторі, вимальовують в уяві форму, контури, зокрема: "Низами мла стелила довгі поли І сяяв *церкви вирізний картон*" (56); "Море *півдиском* на ній *круглиною* обернене долі" (88), "Кедри вершин стрімкі витягують *лапи мохнаті*" (88), "І екстатичних сонць легкі *кружала*" (69), "Ген-ген на обрії *сильвети* диких коней" (79) тощо.

З-поміж звукових образів антропоморфізованої природи за частотністю виділяються дієслівні метафори із опорними словами *гомоніти, дзвеніти, бриніти* , які доповнюються, зливаються з іншими, або контрастують і тим самим увиразнюють враження: "І струмні теплих вод до торф'яних річок іще не *гомоня* ть" (69); "Поважно *гомонить* зелена бучина, *Сміються* струмені і *будиться луна*" (24); "І в *тихий* час, як западає ніч, Поважно *гомонять* старі каштани" (28); " *Бриніть* і лийтеся, джерела ніжні Качі, *Дзвеніть* каскадами *співучого* срібла" (24), "Як лід *дзвенів*, як скоро танув сніг" (46). Треба зазначити, що взагалі слова *дзвін* і похідні *дзвеніти, дзвінкий* – це слова, що створюють образи високого емоційного заряду із знаком плюс: "*Дзвенить* розмова" (42); "*дзвінкий* цвіт" (41), "*дзвінка* блакить" (48), "*дзвін* поем" (60), "*дзвінкі* пісні" (83), "*дзвінкі* серенади" (83), "*дзвінкі* касталії" (83) тощо. Аналогічне стилістичне забарвлення виявляє у численних контекстах лексема *гомін*, і не лише оригінальних творів, а вона є частотною у перекладах, пор.: "*гомін* слави" (217), "земля *гомонить*" (279), " *гомонить* дзвінкий струмок" (289), "*гомінкі* турботи" (300), "подвигів *гомін*" (340) тощо.

Авторські національні пейзажі включають у себе звуковий образ скрипіння возів, цей звук асоціюється у поетичні уяві митця із батьківськими місцями, із першою в житті подорожжю. Зокрема у творі "Степові дороги" спогади про дитинство передаються за допомогою метафоричного образу, створеного на основі індивідуально-авторського слова - *відрипуються*: "У балки пливучи з розмитих круч, *В моїх ушах відрипуються* й досі *Тягучі ритми опішнянських "куч* " (57), запав у пам'ять поета скрипучий тон журавля біля криниці: "Ось журавля скрипучий довгий тон, І жолоб напува поштову пару" (48). І в іншій пейзажній замальовці скрип виступає як традиційний атрибут українського села: "І літнє *шемрання* спливає неумовкне З високих верховин зелених груш і лип. І враз вривається *ритмічний рівний скрип*, немов розгойданий волячими рогами, іде загатами, левадами, садами, і золотим дощем прим'ятого стебла Б'є по сухих тинах півсонного села" (84). Мовно-художній образ України створюється опоетизованим у народній поезії співом солов'я: "В кущах лящить-співає *соловій*" (63), природно і гармонійно вписується в національний пейзаж крякання жаб: "І крекіт жаб на вітровім крилі" (47), шум пташиних крил: "І чаплі, знявшися на мілині, Перелітають золотисті плеса" (38), "Десь ключ птахів небачених летить" (48). Навіть сама історія народу сприймається автором у символічному звуковому образі співу: "*спів* дзвінкоголосий Минулих днів і показних епох" (36), "Я знаю їх – мов спомин ранніх літ…Мов *співи* давнини повноголосі" (56).

Велике смислове й емоційно-експресивне навантаження мають ключові слова на позначення відсутності будь-яких звуків: *тиша, мовчання, безмовність*. У різних контекстах вони мають протилежну конотацію, то передають стан спокою природи і душевної рівноваги ліричного героя: "*Стих* очерет, замшілі *сплять* колеса" (38, слово сплять тут виступає синонімом), "Де Болдині дрімали *тихі* гори" (29), "*тиша* повагом зійшла" (43), "А ввечері ти поринати звик У хатню *тишу* і самотню думу" (40), "І бачиться: гаї і *тихі* плавні" (47), "творча *тиша"* (68), "Закохані у *тишу* робітні" (68); то, навпаки, створюють пригнічений настрій і передають тяжкий психічний стан: "Зоря, розлита повінню *німою*" (53), "А в плесі *тихім*, мов на синім склі, Вже позначились клешні Скорпіона" (47) " *тиша* мертва і нема мети" (34), "*Безголосі* ночі" (83) тощо.

Естетичну активність у поезії М.К. Зерова виявляють одоративні образи. Ще І. Я. Франко влучно підмітив, що "…чим примітивніша поезія, тим меншу роль грає запах, тим бідніша мова на його означення, тим менше згадують про нього поети" [166, 119]. Проте у поезії М.К.Зерова образи на позначення запаху дуже поширені, що зумовлюється, на нашу думку, впливом французької поезії взагалі і самими перекладами поета парнаських митців. Одоративні враження у поезіях виражаються метафорами та епітетами із семантикою запаху: "Нині вітай, *полиновий,* над хвилями земними, вітре" (87), "Тут огнище живе, *пахуче*, *смоляне"* (84), "Враз яблуком *запахне* над горою" (53), "Шатро небес і *гострий дух полину"*, "Весною віє *запашна* кімната" (42), "*запашні* суниці" (46), "*дух полі*в" (47), " *запахущий* травень" (47), "І поля росяний *холодний запах"* (49), "І *свіжий дух* весняної луки" (52), "*запашний* простір" (28).

Художньо-стильовою рисою мовотворчості М.К.Зерова є використання синкретичних, чи синестезованих, засобів для поетичного вираження конкретно - чуттєвих вражень. Естетична дієвість явища синестезії виявляється в тому, що такий художній образ несе в собі новизну, змінює усталені уявлення про дійсність і тим самим відображає індивідуально-авторський спосіб світосприйняття і світовідтворення. Для М. К.Зерова характерні різні комбінації вражень, зорових і звукових: "І *напівтемний* монотонний *трам*" (55), "добірних *звуків шата пурпурова*" (45), "*дзвінка блакить*" (47); тактильні (температура) і зорові: "*тепла тінь*" (35), "*теплий небосхил*" (25), "*оксамит небес*" (84); тактильні і звукові: " *Теплий грім*" (41); тактильні й одоративні: "росяний, *холодний запах*" (49); зорові і смакові: "*темнота гірка*" (56). Завдяки складним поєднанням різнорідних вражень поетичні картини М. Зерова набувають особливої відчутності, пластичності, яку письменник вважав визначальною рисою справжньої високої поезії.

Своєю творчістю поет підносить культуру психологічного малюнка в українській ліриці. Образи на позначення чуттєвих вражень у поєднанні із абстрактними поняттями або такими, що в узуальному мовленні не мають предметно-логічного зв'язку із цими відчуттями, метафорично передають оцінні, настроєві нюанси, душевні рефлексії поета: "*солодощі спокою*" (32), "*гірка межа*" (41), "*холодне безгрішшя*" (43), "*крицеві груди*" (27), "*веселість буйно-голосна*" (46

), “*медові слова*” (44*), “колючий дріт дотепу*” (44), “*соковиті почуття*” (45), “ *гіркий полин людського горя*” (57), “*терпкі слова*” (80) тощо.

2.2.1.2. Образ часу

Мовнопоетичне мислення М.К.Зерова синтезує в образі України часову парадигму її буття від минулого до майбутнього Як зазначала Л.Кравець: “М. Зеров історіософічно переходить крізь століття і виносить звідти глибокі філософські узагальнення, гідні одвічних людських прагнень і суперечні нікчемності жорстокої доби” [97, 15]. Поетичний хронотоп письменника представлений різними номінантами: *мить (27), час (28), ніч (28), день (41), тижні (74), річний круг (40), літа (23), віки (25), епоха (39), ера (52), минуле (27), давнина (29), старовина (35), майбутнє (39), сучасність* (83) тощо.

Взагалі для поетичних творів М.К.Зерова властива складна взаємодія часових координат, накладання різних часових планів. Цю рису мовнопоетичного стилю письменника румунська дослідниця М.Ласло-Куцюк охарактеризувала так: “Він не тільки оживляє минуле і переносить його в сучасність. Він подекуди накладає минуле на сучасність, зберігаючи ті ознаки, які вказують на те, що вони різні реальності, які об’єднуються лише в людській свідомості” [106, 132]. Минуле і сучасність співіснують, об’єднуються у парадигмі художньої реальності творів (“Київ – традиція”, “Чернігів”, “Розмова на пароплаві”, “Сон Святослава”). Знаками минулого у таких поезіях є назви історичних реалій чи постатей (войовничі готи, Болеслав, Ляссота, Боплан (28), курінь, чайки, чуби (у зн. козаки), Нечеса (запорозьке прізвисько Потьомкіна), Сірко (35), паполома (41), княжий дім (42) тощо, а також широкий епітетний ряд на позначення давності: *давній* (23), *прастарий* (29), *столітній* (33), *батьківський* (39), *дідівський* (32), *днедавній* (47), *старий* (79), що в авторській образно-поетичній системі набувають високого емоційного забарвлення. Історичне минуле України мислиться поетом у піднесено-високих тонах із відтінком ностальгії:

Давно в минулім дні твоєї слави,
І плаче дзвонів стоголоса мідь,
Що вже не вернеться щаслива мить
Твого буяння, цвіту і держави (27);
Країно див загублена моя,
Я знав тебе у дні щасливі давні (37);
Хай припливуть, за куренем курінь,
Чайки, чуби, що розігнав Нечеса,
І хай Сіркова стать довготелеса
Списом розкреслить надбережну рінь.
“Ні, не припливуть. Нову будову
Поклали ми на темну гладь Дніпрову,
В музей замкнули ми старовину” (35).

Сучасність репрезентують номінанти: “наші *дні*” (28), “нові *часи*” (29), “нова *доба*” (34). У творах більш пізнього періоду образ сучасності набуває

негативної трагічної конотації: “*Червлених* наших *днів* ясна заграва” (27), “І *чорний день* десь дзвонить у стремена” (42), “наші *підлі і скупі часи*” (64).

Сема “історичного часу” реалізується у ключовому слові **сон** (*спати, досинати*): “Плекаючи, що в давнині жило, Останні дні *дрімотно досинає* Олегів мужніх прастаре кубло” (29), “Вмить воскресає все, що *непробудно Проспало* низку літ і поколінь” (38). Зі сном асоціюється і реальна “теперішність”: “Цей *сон* на яві ніби бачив я” (37). Поліфонічний образ сну у творі “Сон Святослава” розмиває рамки минулого і сучасно, минуле стає сном сучасності: “Я бачив дивний *сон*”- починається твір, а далі передаються душевні рефлексії історичної постаті Святослава: “…О, що за туга розум мій опала! Яка крізь серце потекла Каяла, Що за чуття на серце налягло”, які одночасно матеріалізують почуття самого автора, про що свідчить перенесення у синхронний часопростір: “ніч місячна кругом, така студена, Антена гнеться, як струнке стебло, І чорний день десь дзвонить у стремена” (42).

Фізичне відчуття часу, його плин автор передає за допомогою різних образних структур, переважно метафоричних і порівняльних: “*Минають дні*, і роки, і події, Росте, і множиться, і мре зело” (72), “*Літа* минулі –мов бліда примара” (32), “*Марші часу* крицеві” (37), “Тепло і радість *день новий веде*” (54), “ *Минає час* легкий, *як дальній обрис гір*” (84) та ін.

Час у поетичній свідомості М.К.Зерова нерозривно поєднаний із філософськими категоріями життя і смерті людини. Лексеми цього тематичного поля набувають символічного значення і передають скороминущість людського життя: “Прудко на безвість ідуть *наші дні* і *короткі години*” (86), “Так у півсні пролетять *наші дні і короткі години*, І зачорніє в душі старості голе гілля”(86), “А *дні летять, як вітер*; рвуть стерно І топлять нас” (41), “Чи ж добре ти робив над чорною ріллею, Чи *встигнеш*, *поки день*, скінчить свої жнива?” (80). Разом з тим час для письменника є мірилом вічних цінностей, йому непідвладна, на думку поета, насамперед краса і творчість: “Літа минають, не минає міт” (23), “І людська творчість підіймає міт У саме небо” (41).

У силове поле художньо-мовного образу часу втягуються такі ключові слова, як *пам’ять*, *згадка, безсмертя*. Безсмертними для поета є якраз великі митці-класики: “Вінець Овідія довіку не зав’яне…Народи і віки не раз іще *згадають* Дзвінких його пісень легкий свавольний лад Стогнанням ніжних альб і дзвоном серенад” (83). Увіковічив себе у творчості Вергілій: “ Той час минув – і Рим, і цезарів діла Рука історії до трун поволокла… Та *він живе*, і дзвін його поем Донині сниться нам риданнями Дідони, Бряжчанням панцирів і сплесками трирем” (61). Народна творчість рятує від забуття уславлених героїв: “Одважний князю, ти не знаєш смерти, Круг тебе гуслі задзвенять, тебе від *забуття* врятують і полону” (61).

Мотив безпам’ятства, зневаги кращих представників національної культури як рису нової доби розвивають ключові слова *пам’ять* і *споминка* у творах “Іванів гай у Полтаві” та “Той самий”: “А город скніє в сні, турботі, сварах… Ліниво славу давню зневажає І *пам’ять* кращого із громадян Шанує смітником Іванового

гаю” (33), “ Чи ж людська *споминка* така слаба? Чи то його, минулих днів остаток, пожерти мусила нова доба” (34).

Суб’єктивно-особистісного відтінку в поезіях досліджуваного автора набувають такі ключові слова із семантикою часу, як **день, ніч (вечір), весна, літо, осінь**. У мовній свідомості митця вони виступають виміром власного життя. Наприклад, ключове слово *день* у поєднанні із різними оцінними емоційно-експресивними епітетами чи присвійними займенниками – є поетичним знаком переживаних автором колізій реального життя: “По чорних *днях*, прожитих у чаду І сповнених труда і неспокою” (53), “Мої серпневі *дні* і безголосі *ночі*! Самотні спомини на сірому узбоччі” (83), “*Осінній день*, Тепло і сонце ясне Побачили мене сухим стеблом” (69), “А *дні* текли смутні у ненастанних сльотах, Без ранків сонячних, без героїчних дій” (80), “Ті легковажні *дні*, уламки буйних літ” (84).

За частотністю і смисловим навантаженням у поетичному словнику М.К. Зерова виділяються ключові слова-синоніми **ніч, вечір**. у поетичних контекстах вони реалізують найрізноманітні смисли: 1) це час красивих пейзажів і романтичного настрою: “І в тихий час, як западає *ніч*, Поважно гомонять старі каштани І в небо зносять міріади свіч (28), “ В погожі *ночі*, в запахущім травні, Як цвіт буяє і ростуть жита, Вона стоїть, пречиста і свята, Як в оні дні Сатурнові днедавні.” (47), “Був серпень, *ніч;* розбитий Фаетон Жалібно поринав у вогкість яру: Цвіли над обрієм огні Стожару І лівим боком сходив Оріон” (48); 2) це пора душевного і фізичного відпочинку, це час вивільнення інтуїтивних відчуттів, передчувань: “І ось тепер *вечірньої години* Не стало їх тривог і мотанини, Відкрились знову “двері у стіні” (38), “Прославмо ж *вечора* легку ходу Над метушнею денною легкою” (53); “А *ввечері* ти поринати звик У хатню тишу і самотню думу” (40); 3) пора творчої наснаги: “Ми сповивали *ніч* у серпантин цитат” (84); 4) символізують старість, скінчення життя, зокрема у сонеті “Космос” семантичний варіант сутінки в образній формі передає згасання людського життя: “Та скоро попіл *сутінних обслон* Спадає; глушить веселковий тон Думок, жадань та щирого завзяття” (41); 5) душевний стан: “хто сам *як вечір сутеніє*” (53).

Назви пір року у художньо-мовній системі М.К. Зерова виявляють свою здатність як пейзажно-настроєвого зображення, так і вираження символічно-узагальненого змісту, пов’язаного із різними періодами людського життя. Відповідно до поетичної традиції **весна** в автора асоціюється із молодістю, **літо** й **осінь** – із зрілістю, **зима** - зі смертю: “Синіє в темних вулицях *весна*; Мого юнацтва радість осяйна Встає назустріч нинішній недолі” (46), “А *по весні* приходить гоже літо, як хилиться і наливає жито” (68), “О перша сивино *осінніх днів*! Як тужить той, кому твій час наспів, Мов біла провість життєвого спаду” (40), “*Зима* іде; Все, що було недавно молоде, вже обтинають невблаганні леза” (54) тощо. Виділені образи - домінанти синтезують у собі глибоко-інтимне й узагальнено-філософське, злободенне і вічне.

Отже, індивідуально-авторське моделювання образу України в поетичній мовотворчості М.К. Зерова відповідає неокласичній естетиці, за якою свідомість

епохи співвідноситься із античним минулим, національні цінності - із загальнолюдськими. Художньо-мовна структура зазначеного образу складна і багатокомпонентна, вона конструюється із найрізноманітніших конституентів на позначення національного часопростору. Найбільш коцептуально вагомими і частотними є такі ключові слова, як **степ, небо, вітер, день, ніч**. У поетичних контекстах вони реалізують як денотативне, так і конотативне, асоціативне значення, входять до різних образних структур. Вони є носіями концептуальної інформації авторського осмислення національної історії, сьогодення, перспектив культурного розвитку і репрезентують внутрішні рефлексії, душевний світ письменника. Такі поетичні структури, як "моя земля", "моя країна, "мої дні", "мої ночі" ідентифікують авторське "я" у національному часопросторі.

2.2.2. Кольористика М. К.Зерова

Одним із вагомих стилетворчих засобів М.К. Зерова є кольористика, про яку В.С. Брюховецький сказав, що вона аж "захланноязичницька" [16, 81]. Взагалі кольористика кожного поета, спираючись на традиції національної поезії, на стилістичну норму своєї епохи, свого літературного напрямку, одночасно виражає авторські світоглядно-концептуальні ідеї, входить до ключових, наскрізних образів, які, на думку Р. Якобсона є тими "постійними організуючими, цементуючими елементами… носіями єдності в численних творах поета, елементами, що накладають на ці твори відбиток поетичної особистості… ці елементи вносять цілісність в індивідуальну міфологію поета" [180, 145].

Поетичне світосприйняття М.К.Зерова відбувається через чіткі й насичені візуальні образи, тому кольороназви є частотними і особливо вагомими у мовній картині світу поета. Багата на пейзажі поезія М.К.Зерова відтворює різнобарв'я живої природи: "*Синіють* води, *зеленіє* яр, сліпучі краєвиди" (28), "Пісок обмілин , *жовтобоке* ріння, *брунатні* лози і *смарагди* трав" (29), "Емаль Дніпра, *сліпучо-синій* сплав, газон алей і голе *жовтоглиння"* (29), "Живе життя, і силу ще таїть Оця гора *зелена* і дрімлива, Ця *золотом* цвяхована *блакить*" (27) тощо.

Поет активізує найрізноманітніші мовні засоби, щоб у художньому творі адекватно передати кольори і відтінки реальних предметів або викликати певні асоціативні образи. Він широко використовує як прямі назви кольорів (*синій, жовтий, зелений і* т. ін.), так і слова, що належать до іншої лексико-семантичної групи, але у своїй предметній семантиці мають сему кольору (*срібло, лілія, небо, калина* тощо). Наприклад, ряд осінніх грабів у авторській уяві має такі асоціації: верхівки - золоті куполи церков, а сірі стовбури - полотно грезету (грезет – це тканина сірого кольору із дрібним візерунком): "Берегових грабів *грезет і златоглави*" (81). Жовті, жовтогарячі відтінки вечірнього неба на заході передаються через колір і візерунки бурштину: "В крайнебі гасли просмуги *янтарні*" (55). Колір і форму лісових суниць автор відтворює за допомогою образу коралів: "Розплющить очі і зустріть *коралі* Таких веселих запашних суниць" (46). Автор тонко і точно передає у творі "Вечір" гру світла і відтінків одного й того ж кольору - у нічному сяйві місяця темний силует кипариса: "У

синій синяві рогаликом округлим Став *жовтий* молодик, і *ніч обводить углем* Понад дорогою самотній кипарис" (85). Метафоричний образ, побудований на лексемах *ніч і вугілля*, які у своїй предметній семантиці містять сему кольору із різним ступенем інтенсивності його вияву, роблять зображувану картину особливо виразною і наочною.

У кожного поета своя улюблена палітра. У поетичному словнику М.К. Зерова найбільш частотними із так би мовити яскравих, денних кольорів є зелений, синій, жовтий (золотий). **Зелений** - це колір рослинного різноманіття, колір нив, ланів, степу: "У поводі прозорого проміння *Зелені* луки – як розлогий став" (29), "Поважно гомонить *зелена* бучина" (24), "Ріка в *зелених* плавнях…" (38), " Високо гребінь свій підносить Ета Понад *зелені* килими долин" (57), "Дощу буйного простяглися струни, *Зазеленів* сподіваний рижій. На полі котяться *зелені* вруна В кущах лящить, співає соловій" (63), "Високий, рівний степ. *Зелений* ряд могил" (79), "І літнє шемрання спливає неумовкне З високих верховин *зелених* груш і лип" (84) тощо.

Частотність **синього** кольору у його описовій, зображальній функції зумовлюється тим, що він є постійним епітетом таких ключових слів, як небо, водний простір, або входить до складу їх замінників- перифраз: "І от крізь порох *і блаватну синь*, що гладить води і купає судна, вмить воскресає все…" (38), "кристалічна *синь*" (55), "Чи ж так *синів* цей степовий простір" (32), "Тут на тобі степів холодний подих, побившися лягає в *синіх водах*" (23), "Заграють *синім усміхом ставка*" (56), "Та посміхався царський фаворит, галеру ведучи по *хвилі синій*" (36), "З якою б радістю я все те проміняв На гомін пристані, лиманів *сині* плеса" (79).

Активне використання автором образу неба, зоряного чи сонячного, зумовлює частотність **жовтого** (**золотого**) кольору, який, як і в природі, контрастує або зливається із синім: "Повітря з *синього* і *золотого* скла" (81), "І я, малий, з-під будки оглядаю *Небесну* мапу, *зоряну*, безкраю, І в *золотих* розсипинах тону" (48). Жовтий колір у мовній картині світу М.К. Зерова - це ще й колір улюбленого золотоглавого Києва. У вірші "Київ з лівого берега" золотий колір численних церковних бань гармонійно поєднується із кольором гір і небесною блакиттю, створюючи у метафоризованому образі зорову картину дивовижної краси: "Вітай, замріяний, *золотоглавий* На Синіх горах…Живе життя, і силу ще таїть Оця гора *зелена* і дрімлива, ця *золотом* цвяхована *блакить*" (27). Жовтий колір - це колір сонячного літа й осені. У творі "Возовиця" він у різних семантичних виявах повторюється тричі, створюючи тим самим образ літнього спекотного дня "Папір пожолобивсь на довгому столі, на *сонці жовтому* і сам поволі жовкне**…** *золотий* дощ прим'ятого стебла" (84). Або ще приклад із поезії "Параду": "І проти сонця *золото руде* На спаді віт розвішала береза…Прозорий жовтень радісно вступив Між стовбурів, оградок і хрестів, розкиданих на *жовтому* узбоччі" (54).

Колірні образи у поезії М.К.Зерова характеризують світ у всіх його виявах - предметних і абстрактних. Поет уміє у слові передати і різнобарв'я природи, і

настрій, і почуття. Як зазначила Л.О.Пустовіт, колір у поетиці стає не стільки носієм реальної колірної ознаки, стільки засобом вираження емоційної оцінки, ознаки, він передає "суб'єктивно забарвлений" індивідуальний образ предмета, явища, думок, почуттів [48, 97].

Поезія М.К. Зерова дає багато прикладів використання колірних мовних одиниць не тільки із описовою, пейзажно-зображувальною метою, а й із емоційно-виражальною. Майже кожна колірна гама у поетиці досліджуваного письменника характеризується сполучуваністю із лексикою на позначення абстрактних понять, психологічних станів, почуттів: "Самотні *спогади на сірому узбоччі* [життя]" (83), "*І пилу впав на душу сірий шар*, І все значиться сумом і нудьгою" (54), "Заграє, зацвіте *надії тло зелене*?" (70), "Ті легковажні дні, уламки буйних літ, простягнуть *золотий*, метеоричний слід ?" (84).

Особливою стилістичною активністю в цьому плані відзначаються синій, чорний і білий кольори. Художня експресія епітетів *синій, голубий* спирається на романтичну і символістську традицію і виявляється у сталій сполучуваності із абстрактними, філософськи наповненими образами. Крім вище наведених словосполучень синього кольору із лексемою небо, що символізують чисте, неземне життя, цей колір є символічним образом мрії: "Безпечно плинь під теплий небосхил – До Швабських гір, до *голубих* Антіл" (25), "І мрійна далечінь, що *млою синіх крил* Чарує і зове до еллінських колоній" (79).

Зважаючи на частотність і естетичне навантаження слів на позначення **чорного і білого** кольорів у поетичному слововживанні М.К. Зерова, розглянемо їх окремо. Широке використання цих кольорів ще раз засвідчує прихильність автора до класичних традицій і мотивується їхніми великими зображально–виражальними потенціями. Особливо частотним у поетичному мовленні М.К.Зерова є перший із них. Лексеми **чорний, чорніти** автор вживає у прямому значенні, тобто для позначення відповідного ахроматичного кольору при поетичному відтворенні реального навколишнього світу, як напр.: "Так просихає торфу *чорний* плат По многосоннім і пекучім літі" (45), "*Чорна* сіть Вишневих, яблуневих верховіть" (48), "І *тінню чорною* піднесений маяк" (60) тощо. Проте у більшості випадків він використовується в образному значенні і виражає:

1) метафоричну суб'єктивну оцінку абстрактних явищ: "Хлопчик з *чорних* виплутався *згуб"* (53), "І горе *чорний* накликає Див" (61), "І *чорний сум* наліг" (65), "Вони роїлися поети і піїтки Ловили *чорний крок* літературних мод" (82), "Ти ж… уповаєш зухвало на успіх свого научання, всім пропонуючи нам *чорну біду небуття*" (87)**;**

2) у сукупності з іншими засобами створює мінорну тональність: "Згасає день, і море вечоріє, Пасатний вітер нам вітрило рве, І *чорний* корабель спішить-пливе До портових огнів Олександрії" (60), "І от під *чорне* сонце Іудеї Мене провадять невловимі сни, Хвилює образів наплив рясний – Смутний ексод святої епопеї" (65). В останніх рядках із вірша "Страсна п'ятниця", епітет чорний реалізує як пряме, так і переносне значення одночасно. На перший погляд, це означення несумісне із означуваним, тобто сонцем, і здається, що воно тут

втрачає колірну семантику, проте якщо згадати, що після розп'яття Христа, про яке йдеться у творі, відбулося затемнення сонця, то стає зрозумілим, що автор уміло використав і зображальну, і виражальну силу цього колірного епітета;

3) передає психічний стан автора: "І думка в *чорний* потрапляє слід" (55), "І *зачорніє* в душі старості голе гілля" (86), "Колись весела і червона дата Як *чорна* цифір нині промайне - І лиш нудьгу всередині сколише" (43), "Та почуття усохли соковиті: Так просихає торфу *чорний* плат По многосоннім і пекучім літі" (45).

Епітет **чорний** у своєму символічному значенні *гіркий, зловісний, гнітючий* у поетиці автора є постійним атрибутом реалій сучасності і такі словосполуки, як *чорний день* є концептуально вагомими для передавання суб'єктивного ставлення до подій сучасності, авторських передчувань загальнонаціональної і особистої трагедії: "По *чорних днях*, прожитих у чаду І сповнених труда і неспокою, Враз яблуком запахне над горою І усміхнеться власне Параду" (53), "Я бачив сон. Важенних перел град На груди сипали мені, старому, Вдягали в довгу чорну паполому, Давали пити не вино, а чад…І *чорний день* десь дзвонить у стремена" (41-42). У синонімічному значенні, з такою ж конотацією, вживається **червоний** колір - колір крові: "*Червлених* наших днів ясна *заграва*" (27), "Листя чорноклена *кривавиться* у світлі ліхтарів" (29), "З-під Трої і *кривавого* туману, від *чорних днів* ненатлої війни" (24). Як бачимо, ці два кольори часто доповнюють один одного.

Частотність **білого** кольору дещо нижча, однак сполучуваність його широка . Він використовується для передавання спектрального кольору оточуючих предметів і в різних символічно-узагальнених значеннях. Як зазначає Н.Б. Бахіліна, білий колір дуже рано втратив свою виразність як кольоропозначення і вимагав уточнень. Тому письменники шукають інші способи найбільш виразно назвати чистий, яскравий білий колір [Бахилина,1975, с. 9]. Крім прямого позначення кольору – білий, М.К. Зеров використовує назви понять, що асоціюються із цим кольором: іній, алебастр, мармур, латаття.

На відміну від поетичної норми того часу, у якій за білою колірною гамою, як зазначає Л. Ставицька, закріплюється негативне оцінне забарвлення [148, 99], у поетичному слововжитку М.К. Зерова білий колір використовується у мікроконтекстах високої стилістичної тональності. Для письменника це колір неба, зірок, місяця: "Високий літній день підвівся в ясне небо І вовну *білих хмар* тримає при землі" (84), "Все увижав седмицю *білих зір* - Золототканий пояс Афродіти" (58)," Сонце там чи *місяць білорогий*" (26) тощо. Це колір витворів мистецтва архітекторів і скульпторів: "Глянь на химери барокових бань, на Шеделя *білоколонне* диво (27), "А там, позаду, на валу міськім *Біліють* вежі, золотом густим Горять хрести…" (29), Ще прийде він, не архітект – поет, Старих будівників твердий нащадок, У *білий* мармур сходів і площадок Оздобить кожний прияр і бескет" (31). Це колір духовної чистоти і краси: "Душе моя ! Тікай на корабель, пливи туди, де серед *білих* Скель Струнка, мов промінь, чиста Навсікая" (59). Концептуально вагомим є ця кольороназва у створенні символічного образу людського життя, переданого через образ латаття: "А дні летять, як вітер; рвуть

стерно І топлять нас. І *білий цвіт латаття* Вертають на мулке і чорне дно" (41). Контраст білого – чорного у авторській інтерпретації символізує вічність і минущість: людське життя як найвищий вияв земного існування – і швидкоплинність, неминучість його кінця.

Треба зазначити, що антитеза, побудована на протиставленні білого і чорного, темного і світлого, є одним із улюблених прийомів автора, він поєднує ці семантично й емоційно протилежні колірні назви для увиразнення, підсилення образів: "В природі стільки знаків і заміт: Держить рисунок *листу антрацит* І *біла крейда* мушлі відпечаток" (34); "Але ніщо не хвилювало так, як Фарос твій, твій *білий Гептастадій* І *тінню чорною* піднесений маяк" (60), "Таж навіть сад за вікнами *темнить* Тремтячі вогники на оболоні І затіняють кожну *ясну* мить" (42), "*Чорніє* лід біля трамвайних колій, синіє в *темних* вулицях весна; Мого юнацтва радість *осяйна* Встає назустріч нинішній недолі" (46).

Ще однією характерною особливістю зеровської манери світозображення у слові є широке використання слів, які конкретизують основне значення кольору чи виявляють його інтенсивність, насиченість*:* **ясний, світлий, осяйний, темний, тьмяний**, що можна порівняти із майстерністю художника-графіка, який уміє живописати світлотінями. "На скелі, де ламають діорит, За *темною* грядою Аю-Дага Розташувала давня грецька сага Храм Артеміди, перший партеніт" (23), "Округлих яблунь *темний* кущ процвів Таким живим розпадистим букетом" (29), "Князь Ігор очі до зеніту звів І бачить; Сонце під покровом *тьмяним*" (61), "Верхами сосон шум іде розлогий І хмарою пухнатою *темнить* Високий день і *осяйну* блакить" (46), "Високий літній день підвівся в *ясне* небо І вовну білих хмар тримає при землі" (84).

Крім того, ці слова, як і чорний – білий, надають творові відповідного емоційного відтінку, передають авторську оцінку, психологічний стан, настрій. Досліджуючи психологію поетичної творчості, І.Я. Франко помітив, що "В добрім настрою чоловікові вся природа видається ясною, всміхнутою, свіжою і веселою, а в пригнобленні понурою, темною, хворою" [166, 152] Так, у поезіях М.К. Зерова **темний, тьмяний** частіше сполучається зі словами на позначення негативних почуттів, пригнічених станів: "І *темний* ряд євангельських історій Звучить як низка тонких алегорій Про наші підлі і скупі часи" (64), "колесо *темних* турбот" (86), "Понура пустка? *Темнота* гірка?" (56), "Чи скоро ж у мені, о теплий Олексію, минуться туга, біль, розтане *темний* лід?" (70).

Епітети **ясний, осяйний**, на противагу попередньому, високого емоційного позитивного заряду. Він також має широку сполучуваність із абстрактною лексикою і виражає авторське захоплення, піднесення: "*Ясна*, зцілюща, мов жива роса, Рожевим сплеском Еллінського моря Йому сміється радісна Краса" (60), " *Ясна* прямота допитливих очей" (24).

Оця чутливість до найменших відтінків кольору і вміння їх відтворити у мові не меншою мірою виявляються і в перекладах. Відомо, що у кожного народу своя система передавання кольорів і кольоровідтінків у мові, тому перекладачеві при перекладі барвистих поетичних замальовок доводиться виявляти неабияку

майстерність художника у мові, щоб прямо чи образно передати кольористику оригінального твору. Не вдаючись до зіставлення оригінального і перекладного твору, простежимо, які засоби із ресурсів національної мови активізує перекладач , щоб відтворити яскраву кольористику, приміром, твору Авзонія "Квітування троянд": "Віяв *шафрановий день*... Бачив, як роси студені*, мов наморозь сива*, лежали Тут по *зелених* грядках, там – *на пожовклій траві*...Як по широкім стеблі вигравали краплини округлі, Важко долляті вночі опадом *синіх небес*...Хто розповість, чи Зоря з того цвіту *червець* переймає, чи убирає квітки *в барву рожеву сама*... Владарка Пафу звеліла квіткам і зорі своїй ранній З тих же *багряних тканин* мати плаща на собі…В тої крізь листя тонке вже проступає *багрець.* Ця розгорнула *зелений вершок* гострокутої шапки І показала звідтіль *личко рум'яне своє*... Їй не терпиться, з'явити красу своїх вінців веселих*, Темно-барвисту глибінь полум'яних осердь*... Ця ж, яка перше *руділа* у кучерях радісних*, блідне* І осипає у діл мляві свої пелюстки…Доки я мовив, до краю обсипались *жар і кармазин,* Вся від опалих квіток вже *огневіє земля"* (370-371). Тут значення кольору передається і прямими назвами, і опосередковано, виражається і через художні означення, і через іменникову та дієслівну семантику.

Аналіз кольористики оригінальних і перекладних творів дає підстави стверджувати про взаємовплив індивідуального авторського і перекладацького стилів саме на рівні цих стилетворчих засобів. Вплив перекладів на оригінальну творчість виявляється у частотному вживанні, як і в перекладах, складних епітетів із кольористичним елементом - у перекладах: "*білотіла* коханка" (318), "*білорунні* отари" (202), "дуби *темнолисті"* (322), "Тібр *жовтоводий*" (336); в оригінальній поезії: "місяць *білорогий"* (26), "хвиля *білогрив*а" (83), "с*вітосяйний* Хорс" (75), " *ясновербі* плавні" (37), "з*еленокорі* буки" (85), "*темнобоке* ріння" (84) та ін.

Принагідно зазначимо, що створення колірних образів у поезії М.К.Зерова за допомогою колірної ознаки коштовного каміння, тобто завдяки його природним кольоровим відтінкам (бурштин, коралі), інших природних матеріалів (алебастр, мармур), є даниною впливу книжної традиції і його перекладацької творчості, оскільки твори античних письменників дуже багаті на такі образи, напр .: "Золотом весь мерехтів, полум'яним мінився *піропом*" (330) (камінь червоного кольору), "В убранні багрянім на троні, від *ізмарагдів* блискучому Феб засідав світлосяйний" (330), "В збруї рядок *хризолітів* і *перлів* рядок многоцінний Фебовим світлом горять і промінь його відбивають" (330) тощо.

Зворотній вплив оригінальної творчості на перекладацьку манеру у кольористиці виявляється у частотному використанні найулюбленіших кольорів і колірних образів із власної поезії у перекладних творах. Зокрема, впадає у вічі чорний колір як постійний епітет лексики на позначення емоційних станів: "*чорна* трутизна" (254), "гроза *чорних* бід" (294), "горя *чорна* течія" (294), "сумніву напад розвій мені *темний*" (330), "*чорна* неміч" (388) тощо. При порівнянні оригінальних і перекладних творів можна помітити, що перекладач використовує епітети із семантичного поля "*темний – ясний*" не як прямий семантичний відповідник, а як емоційно-експресивний аналог. Тобто, коли дослівний переклад

з метричних чи інших причин неможливий, перекладач за допомогою цих образів відтворює настроєву тональність твору, що не менш важливо у поетичному перекладі. Для переконливості зіставимо оригінальні та перекладені фрагменти із творів М.Ю. Лермонтова:

Оригінал	Переклад
Отделкой золотой *блистает* мой кинжал; Клинок надежный, без порока; (172)	*Ясніє* мій кинджал в оздобі золотій, Холодна і несхибна криця (401)
А он не дождался минуты *сладко*й: Под бедною походною палаткой Болезнь его сразила…(182)	А він *ясної* не діждався хвилі, Під військовим наметом у знесиллі, Підточений недугою, поліг…(403)
Ласкаю я в душе *старинную* мечту, Погибших лет святые звуки (184)	А сам викохую я мрію *осяйну* І чую літ минулих звуки (405)
Когда ж, опомнившись, *обман* я узнаю, И шум толпы людской спугнет мечту Мою… (185)	Коли ж прокинусь я і *видиво ясне* Під гамір натовпу розвіється й майне… (406)
И, вкруг твоей могилы *неизвестной,* Все, чем при жизни радовался ты, Судьба соединила так чудесно…(183)	І край твоєї ***темної*** могили Усе, чим тішивсь ти і що любив, Так незрівнянно доля сполучила(405)
Провозглашать я стал любви И правды чистые ученья: В меня все *ближние мои* Бросали бешено каменья…(224)	Я скрізь любов вістити став І правди чистої науку, А *темний люд* на мене зняв Озброєну камінням руку (408)
"...Смотрите ж, дети, на него Как он угрюм, и худ, и бледен! Смотрите, как он *наг и беден*, Как презирают все его!" (225)	"...Дивіться ж, діти, онде він, - Який похилий і знебулий, Похмурий, *темний*, як зігнули Його зневага і поклін!" (409)

Вочевидь, що у цих прикладах епітети *ясна, осяйна*, як і в оригінальних творах, використовуються у фрагментах емоційно піднесених, в яких вони передають почуття радості, захвату, ніжності і замінюють так звані "салонні поетичні штампи" на зразок "сладостный обман", "нега" тощо, які українська мова з об'єктивних причин не виробила. А слово *темний* відповідно виступає синонімом до лексем із конотаційним відтінком негативу: смутку, тривоги, непевності, ворожості тощо.

Отже, поетичний світ Миколи Зерова дуже барвистий і яскравий у своєму колірному вияві. Автор уміє передати зображуваний навколишній світ, настрій, почуття у кольорі. Найбільш частотними у мовній палітрі поета є колір неба, сонця , рослинності – *синій, жовтий (золотий), зелений*. Значним семантичним і емоційно-експресивним наповненням характеризуються *чорний і білий, темний і світлий* кольори. На основі колірних лексичних одиниць створено

найрізноманітніші художні зображально-виражальні образи: метафори, перифрази, антитези.

2.2.3. Поетичний ономастикон

Характерною рисою поетичного ідіостилю М.К.Зерова є широке використання онімів. Вони репрезентують авторський спосіб художнього освоєння світу, його світоглядні горизонти, історичну, загальнокультурну, літературну обізнаність, поетичний "хронотоп" тощо. "Зеров частіше, ніж інші сучасники, звертався до "тіней забутих предків". І то не тільки до сторінок "Одіссеї", особливо ним улюбленої, а й до "Слова о полку Ігоревім", і до постаті "мандрованого дяка" Турчиновського, і до творців особливо йому симпатичних, об'єднаних в його мислях ідеєю людяності – Діккенса, Жюля Верна, Марка Твена, Свіфта… І скрізь він брав своє", - писав про колегу М.Рильський [133, 13].

Літературні напрямки, як зазначає Ю.Карпенко, "досить виразно розрізняються співвідношенням прямо та опосередковано промовляючих власних назв, реальних та вигаданих онімів, джерелами та змістом ономастичних символів та ономастичної екзотики, ступенем дотримання ономастичних норм" [80, 171]. Висока частотність ономатів у поетичному словнику неокласиків взагалі і М.К. Зерова зокрема пояснюється, по-перше, художньо-естетичними настановами письменників цього угрупування: прагненням переосмислити норми української поезії XIX – поч. XX століття, пошуками нових засобів поетично-естетичного освоєння світу, орієнтацією на античну класику, яка є першоджерелом міфонімів та символізованих реаліонімів, на французьких парнасців та письменників російського "срібного віку", у художньо-структурній системі яких оніми є концептуально навантаженими, широко вживаними елементами і, по-друге, образно-стилістичними потенціями самих онімів у поетичному тексті.

Головна функція власної назви – виділяти названий нею об'єкт із ряду подібних, індивідуалізуючи й ідентифікуючи цей об'єкт [108, 473]. Проте у поетичному тексті оніми, потрапляючи у художньо-образний мікро- і макроконтекст, можуть функціонально переосмислюватися, набувати експресивної виразності, естетичної значимості. "Естетична зарядженість художнього тексту витворює "силове поле", в якому "намагнічуються" навіть стилістично нейтральні, документальні чи будь–які інші елементи. Це "намагнічування" відбувається завдяки широкому образному звучанню твору, підтексту, практично невичерпним асоціативним зв'язкам" [156, 213].

Механізм дії онімів у поетичному тексті, їх естетичну функцію дослідниця ідіолекту М. Цвєтаєвої О. Г. Ревзіна пояснює тим, що у поезії відбувається "подолання семантичної пустоти" власної назви: із знака-мітки вона перетворюється в семантично насичений знак, значення якого, особливо асоціативне, ніколи не визначено повністю, вона звернена до читача, до його власних можливостей тлумачення. Такий знак дійсно задовольняє вимоги, які ставлять до поезії: це і "поетичний інваріант", і разом з тим він неоднозначний" [

131, 178].

Аналіз поетичного словника М.К.Зерова засвідчує наявність найрізноманітніших груп онімів (антропонімів, топонімів, астронімів, хронімів, ідеонімів, хрематонімів тощо) і виявляє якнайповнішу реалізацію їх семантичного , естетичного потенціалу.

Центральне місце в поетичному ономастиконі М.К.Зерова належить **антропонімам**, які можна поділити на такі групи:

1.Імена реальних осіб, що представляють актуальний синхронний зріз часу життя поета:

а) члени родини*: Олексій* (син);

б) колеги, друзі: *О. Бургардт, М. Драй-Хмара, Л. Курилова, М.Рильський, П. Тичина, П.Филипович, Г.Чупринка, Д.Яворницький* тощо;

в) опоненти: *Сашуня (Олександр Дорошкевич), Загул, Савченко, Щупак.*

2.Реальні імена вітчизняних і зарубіжних діячів різних галузей історичного періоду:

а) українські письменники: *Горленко, Грабовський*, *Костомаров, Куліш, Тарас* [Шевченко];

б) російські та зарубіжні письменники: *Кузмін, Лермонтов, Пушкін, Чернишевський; Арістофан, Вергілій, Горацій, Овідій, Проперцій, Сапфо, Сократ, Флакк; Данте, Діккенс, Жозе Ередія, Леконт де Ліль, Петрарка, Теккерей, Марк Твен;*

в) вітчизняні й зарубіжні діячі культури та науки: *Заборовський, Турчиновський; Боплан, Гійом-Левасер, Іполіт Тен, Шедель*;

г) суспільно-політичні, громадські діячі різних часів: *Мономах, князь Олег, Святослав; Гонта, Максим* (Залізняк), *Сірко; Нечеса* (прізвисько Потьомкіна) *Болеслав*, *Катерина Друга, Ляссота, Лассаль, Маркс, Трасібул*.

3.Імена вжиті безвідносно до денотата: *Хам, Сим.*

4. Міфоантропоніми:

а) античні: *Аріадна, Астрея, Афродіта, Гелена, Гільгамеш, Дідона, Діонея, Іфігенія, Лін, Менелай, Навсікая, Одіссей, Орест, Орфей, Пілад, Поліфем, Посейдон, Сатурн, Тесей, Хірон*;

б) біблійні персонажі*: Іосиф, Ной, Саломея*;

в) слов'янські: *Див, Хорс*.

5. Герої літературних та кінотворів: *Вальтер, Генрі Есмонд, Іван, Інгрід, Круть, Немо, Ор, Poor Yorick, Соль, Тітанія, Топ*, тощо.

Карта поезій М.К.Зерова охоплює найрізноманітніші об'єкти України у сучасних авторові та історичних назвах, а також світові простори. Вона складається із таких груп **топонімів**:

1. Назви країн, держав, регіонів, міст і сіл: *Америка, Іудея, Русь, Україна, Еллада, Олександрія, Ольвія, Рим, Троя, Атени, Крим, Донбас, Київ, Полтава, Херсон, Чернігів, Чигирин, Березань, Волинь, Гуляйполе, Кирилівка, Лебедин, Мотронівка, Оглав* тощо. Сюди ж належать нетранслітеровані власні назви (*Lucrosa* та ін).

2. Назви вулиць, частин міста: *Болдині гори, Івановий гай, Поділ*.

3. Гідроніми: *Ворскла, Дніпро* (з порогами: *Варуфарос, Геландрі*, *Вулніпраг*), *Дон, Дунай, Салгір, Сиваш, Еллінське море тощо*.

4. Ороніми: *Аю-Даг, Гелікон, Гімет, Ета, Лиса гора, Парнас, Пнікс, Чатир-Даг, Швабські гори*.

5. Назви островів: *Ітака, Крит, Левкада*.

6. Міфічні, літературні топоніми: *Бробдінгнегу, Лапута (країни), Лета* (річка).

У поезії М.К. Зерова функціонують назви матеріальної культури, так звані **хрематоніми:** *Брама Заборовського, Золоті ворота, Фароський маяк, Храм Артеміди.*

Серед **ідеонімів** (об'єктів духовної культури) у поезії досліджуваного письменника найбільш представлені назви художніх творів, збірок: " *Метаморфози",* "*Плач*" Овідія, *"Одіссея*"; "*Плуг*" П.Тичини, "*Сон-трава*" й " *Огнецвіт*" (збірки Г.Чупринки), "*Книга Рут*", "*Пісня над піснями", "Лірика*", " *Календарій*" М.Філянського; назви журналів: "*Червоний шлях*", назви організацій: "*Дніпросоюз*" тощо.

Характерною рисою поетичного слововживання М.К.Зерова є використання **астронімів:** *Антарес, Близнята, Діва, Колос, Оріон, Скорпіон, Стожар, Стрілець , Чаша, Фаетон*.

Уже цей неповний перелік ономатів із поетичного словника М.К.Зерова дає уявлення про інтелектуальну, культурософську глибинність творчості поета, про його поетичну картину світу як згусток культури різних віків і народів. По-різному комбінуючись, переплітаючись, ономастичні одиниці входять у найрізноманітніші тематичні мікрополя: "Україна" (від найдавніших часів до сучасності), "культура", "поетична творчість", " внутрішній світ" тощо.

Стилістично-функціональне навантаження кожного з онімів виявляється у контексті конкретного твору, циклу творів чи усієї творчості. За спостереженнями О.Г. Ревзіної, оніми в поетичному тексті можуть вживатися у первинній, тобто номінативній функції, коли власне ім'я виступає у співвіднесенні із тим об'єктом, "заміщувальним" знаком якого воно є у мові; у вторинній функції, якщо власне ім'я є засобом характеристики, опису іншого об'єкта чи поняття; а також можливе дифузне вживання, коли власне ім'я – засіб позначення свого референта, але непрямо співвідноситься з іншою особою [131, 176].

Аналіз поезій М.К.Зерова виявляє різні типи слововживання ономастичних одиниць. У первинній, номінативно-ідентифікаційній функції вживаються переважно власні імена реальних осіб синхронного зрізу часу, вони визначають коло спілкування автора, конкретних адресатів своїх творів і, як правило, зазначаються у присвятах: "Партеніт" присвячений *М. Драй-Хмарі*, "На верхів'ях Качі" *Л. Куриловій*, "Саломея" *П.Филиповичу*, "Аргонавти" *М.Рильському* тощо. У контекст самих творів ця група антропонімів уводиться рідше. Первинну функцію виконують власні імена, що називають реалії тогочасного суспільного культурного життя, це назви організацій ("*Дніпросоюз*", "*Плуг*"), періодичних

видань (“*Червоний Шлях*”, “*Правда*”, “*Вісник*”), поетичних збірок (“*Лірика*”, “ *Календаріум*” Філянського, “*Сон-трави*” й “*Огнецвіт*” Чупринки) тощо, - на усіх них лежить відбиток доби. У номінативно-локалізуючій ролі використовуються деякі топоніми: “Під сонцем *Криму*, під сліпучим оком П’янке вино біжить жертовним соком” (22), “Над синьоводою гірською *Тебердою*, В тісних ущелинах , оселях супокою, Минає час легкий” (84), “Де *Болдині* дрімали тихі гори, Де плавав сіверський рибалка Круть Б’ють молоти, нові часи кують…” (30).

Проте у більшості поетичних творів М.К.Зерова власні назви залежно від свого походження, асоціативних зв’язків, контексту набувають додаткових значень, використовуються у вторинній, характеризуючій функції. Навіть якщо подивитися на самі назви поезій, то помітимо, що велика частина їх - це ономати, а названі ними денотати є смисловим центром, об’єктом опису, об’єктом авторських роздумів і відповідно відображають індивідуальне світосприйняття. Такими словами - концептами є власні назви улюблених автором місць великої і малої батьківщини, які пов’язані із біографічними фактами, які в автора асоціюються із певними історичними подіями, якими поет просто милується: цикл віршів “Крим” – “Чатир-Даг”, “На верхогір’ях Качі”, цикл віршів “Київ” – “Київ з лівого берега”, “Київ – традиція”, “Київ навесні ввечері”; “Чернігів”, “Херсон”, “В Донбасі” тощо. Ці широковідомі топоніми у поетичному контексті створюють свій топонімічний фон, своє асоціативне поле, в якому топонім служить камертоном смислової наповненості.

В ономастичних одиницях різних рівнів відображається авторська картина світу, система цінностей, виражаються погляди і переконання. Розглянемо приклад, як в індивідуально–творчій трансформації оніми можуть набувати додаткових значень, авторських конотацій, переростати в образи-символи і у взаємодії з іншими образними системами виражати певні ідеї.

Однією із тез авторської програми розвитку української літератури, викладеної у теоретичних роботах, була вимога засвоїти вітчизняні традиції і досвід європейських літератур. У поетичних творах знаходимо конкретизацію цієї програми у персоналіях. Імена багатьох подвижників української культури є смисловим центром віршів, на що вказують самі назви: “Брама *Заборовського*”, “ *Турчиновський*”, “*Куліш*”, “*Горленко*”. Для автора ці імена є уособленням патріотизму, мистецького, наукового прогресу: “Він боре тупість і маругу лінь В Європі хоче “ставляти курінь” Над творами культурників п’яніє” (32) - так поет оспівує першого українського “європейця” Пантелеймона Куліша. Із високою поезією в авторській свідомості пов’язані імена Лесі Українки, Максима Рильського: “Десятками поезій Рахуєте ви лірику свою,- Йдете доріжкою *Максима й Лесі* І стежите парнаську течію” (73). Іменами-символами європейської поетичної досконалості для автора є повторювані у різних творах імена *Вергілія, Овідія, Леконта де Ліля, Жозе Ередія*. Ці антропоніми, вказуючи на конкретний денотат, одночасно набувають узагальненого значення, вони символізують естетизм, вишуканість поетичної творчості, європейську культуру взагалі, це той орієнтир, на який повинна, на думку автора, рівнятися Україна:

“Прекрасна пластика і контур строгий, Добірний стиль, залізна колія – Оце твоя, Україно, дорога**:** Леконт де Ліль, Хосе Ередіа, Парнаських зір незахідне сузір’я Зведуть тебе на справжнє верхогір’я” (813, перший варіант вірша “Pro domo”). Такими ж орієнтирами в культурному розвитку для письменника є *Александрія, Елада, Херсонес*. Розглядаючи Україну в ретроспекції, поет бачить її включену у процес європейського культурного розвитку, цей взаємозв’зок у поезії виражається через античні ремінісценції і відповідні власні назви: “За темною грядою Аю-Дага Розташувала давня грецька сага *Храм Артеміди*, Перший партеніт. Літа минають не минає міт! Вони живі дива Архіпелага **-** *Орестів жах***,** *Піладова звитяга* І смертний *Іфігенії привіт”* (23), останні міфоантропоніми відомі із грецької міфології і подальших літературних інтерпретацій Й.-В. Гете та Лесі Українки своїми зв’язками із Кримом, Тавридою. При спогляданні історичних місць в уяві письменника виникає то ”держави *грецької* примара злудна” (39, “Херсон”), то “брук і вулиці старого *Херсонеса*” (79, “В степу”). Передаючи враження від сучасності, поет ніби шукає аналогій у минулому, ніби порівнює із еталоном найвищої культури і знаходить то щось подібне, то разюче відмінне. Зокрема у вірші “Lucrosa” поетична творчість у тогочасних умовах літературної відсталості порівнюється із мистецтвом скульпторів у давній Ольвії: “Так в давній *Ольвії* захожі різьбярі Серед буденних справ і шкурної громади В душі плекали сон далекої *Еллади* І для окружних орд, для скитів-дикунів Різьбили з мармуру невиданих богів” (79), де за Ольвією, зважаючи на контекст усього твору, проглядається Україна.

Одним із концептуальних образів-символів низької поетичної культури є топонім *Лиса гора* із твору “Чупринчин сад в Оглаві”. Автор по-своєму переосмислює цю назву і вкладає в неї глибокий зміст: “Тепера інший час. Виходь з нори, Шукай стежок – од *Лисої гори* На верховини і шпилі *Парнасу*”. Зближуючись зі своїм апелятивом, власна назва перевищує його смисловим наповненням, конотацією. Як структурний елемент антитези, у протиставленні з Парнасом, традиційним символом високої поезії, онім *Лиса гора* семантично й емоційно увиразнюється, переростає в символічний образ поетичного безпліддя, примітивізму.

Вираження певної авторської позиції щодо цієї проблеми відбувається також за допомогою міфоанторпонімів. Наприклад, у поезії ”Swietokradstwo” імена героїв давньоіндійського, давньогрецького епосу поет використовує для художнього вираження свого ставлення до стану поезії, стилю, точніше безстильності, до поетичної мови, до знецінення класичних традицій як актуальних проблем авторської сучасності. *Ерот, Псіхе, Рама* – символізують високу поезію і, будучи перенесеними у сучасність, одночасно передають убогість нинішньої поезії: “А нині вам - Князям, царям, героям і богам - В уста язик покладено буденний І вбрано вас во вретище лихе: - Всесильний *Рамо*! Чарівна *Псіхе*!” (74).

Антиномія “культура”, “високе мистецтво” – “провінціалізм”, “хуторянство” у поезії виражено через образне вживання власних імен тих

представників літературного процесу 20-х років, що вороже ставилися до неокласицизму і проєвропейських ідей. Як правило, ці антропоніми функціонують у стилістично знижених іронічних контекстах: “Я раб і наймит? Як же так? Зо мною ручкається сам *Щупак!* Моє йдеологічне *пійло* - Для всіх правдивих громадян: Його змолитвува*в Самійло*, А спаламарив *Хуторян* (105), “ *Загул* пошив мене в поети, Втопив у липовім меду” (106). Іронічно-зневажливий тон може підсилюватися певною словотворчою чи граматичною формою власного імені: “Ми - неокласики, єдиний Ще не зіпсутий молодняк; Покинь свої, *Сашуня,* кпини, Бо славить нас уже Десняк” (106, тут йдеться про Олександра Дорошкевича); “Мексико майбутня, І, мов Загулова побідня лютня, Ти задзвениш велика і могутня, Під проводом *Поліщуків*” (105). Вживання власного імені у множині дає можливість назвати одночасно і конкретного денотата і усіх прибічників вульгарно - соціологічної критики та виразити своє ставлення до таких митців як до типового явища тогочасного літературного процесу.

Як бачимо, в одне тематичне поле втягуються оніми різного походження, різних часових пластів. Вважається, що чим глибший часовий пласт власного імені, чим більше воно відоме, тим більш придатне для образного вираження думки, для характеристичної функції. Однією з основних рис поетичного слововживання Миколи Зерова є максимальне використання культурно насичених , заглиблених у контексти багатьох епох власних імен, зокрема онімів античного походження. “Античність як спосіб мислення, як система поглядів, як глибокий сенс цивілізації в творах неокласиків визначає певною мірою генезу української поезії”, - зауважує С. Костянтинова [92, С 47]. Із численної кількості міфонімів, які залишила нам у спадок античність, М.К.Зеров відбирає ті, які відповідають авторській системі ціннісних орієнтирів із знаком плюс чи мінус і допомагають виразити ідеї, співзвучні з міфологічними, але трансформовані, пропущені через авторське світосприйняття. “Кожен із вжитих Зеровим “вічних образів” є своєрідним символом, засобом відтворення не тільки думки, а й почуття, емоційного стану, якісної суті ліричного героя” [34, 6]. Так, міфологічні образи *Гільгамеша, Хірона, Тесея, Саломеї, Навсікаї* з однойменних поезій, репрезентують сюжети, завдяки яким вони стали відомими і в той же час вони “освітлені” авторським світобаченням. В образі шумерського епічного героя *Гільгамеша* автору імпонує потяг до вічних проблем людства: сенс життя, призначення людини, сутність смерті. “Як людський рід продовжити нужденний, Як доступитись загадок буття?” (57) – питання, що тривожать і ліричного героя, і автора. В образі кентавра *Хірона* письменника приваблює поетичність натури, мудрість, урівноваженість, духовна й інтелектуальна вищість над своїми одноплемінниками: “Настроєний на мусікійський тон, Він переміг звірячу хіть кентавра, Друг смертних і богів, кентавр *Хірон*” (58). Для поета Хірон – це символ перемоги гармонії над хаосом, цивілізації над варварством. За допомогою образу *Тесея*, відомого своїми подвигами і любовними пригодами, автор ще раз піднімає проблему кохання і зради, навіть якщо ця зрада в ім’я іншої високої мети, вона все одно залишається брудною плямою на сумлінні людини: Тесей “І перед

смертю, мов німий докір, Все увижав седмицю білих зір - Золототканний пояс *Афродіт*и" (58). Звертаючись до традиційних міфоантропонімів, поет підкреслює, увиразнює важливі для нього якості, риси характеру, які у його шкалі цінностей виходять на перше місце. Так, образ античної Єлени (у Зерова Гелени) як традиційний поетизм на позначення краси, що призводить до війни, до нещастя М .К. Зеров інтерпретує по-своєму, його захоплює не лише врода і пристрасність цієї героїні, а передусім потяг до науки. У примітках поет зазначає: "дозріла краса, гієратична повага, матірня добрість – і втаємничення в єгипетську науку" (802), а в поетичній формі ця думка висловлена так: "А там світають дні прозріння і науки… По скарб єгипетський сягнули ніжні руки" (27). Міфологема про Єлену наштовхує автора на афористично місткий висновок: "О, що буйніша кров і молоді нестями,- Тим більша лагідність, ясніша глибина, тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами" (27).

Із ономастичного словника минулих віків поет запозичує імена як освячені поетичною традицією, так і маловідомі, рідковживані. Однак попри "неосвоєність" українською літературою, їх екзотичність, такі оніми в індивідуально-творчій інтерпретації М.К.Зерова перетворюються в місткі узагальнюючі образи. Напр.: Саломея і Навсікая у поетичному світі досліджуваного автора два концептуально вагомих протиставлених один одному образи. Представниця біблійного світу уособлює стихію руйнації, жорстокості, бездумного кровопролиття: "І *Саломея* !…Ще дитя (дитя!), А п'є страшне, отруєне пиття І тільки меч і помсту накликає" (59). Кардинально протилежний образ античної героїні Навсікаї, це втілення ніжності, краси, гармонії, це той острів духовної чистоти, де душа автора шукає порятунку від кривавого сьогодення, від світу Саломеї: "Душе моя! Тікай на корабель, Пливи туди, де серед білих скель Струнка, мов промінь, чиста *Навсікая*" (59). У поетичній трансформації М.К. Зерова ці власні імена, не втрачаючи попередніх значень і асоціацій, які закріпилися за ними із сюжетів-першоджерел, і будучи спроектованими на сучасність, стають носіями іншого, нового змісту. У цьому простежується те прагнення кожного поета до символізації, про яке Б. Пастернак писав: "…Крім і понад окремих троп і метафоричних ходів вірша, існує потяг до символічності, прихована тяга самої поезії і всього мистецтва в цілому – і в цьому його основне призначення – встановлювати зв'язок між основним загальним змістом твору і більш широкими і значними ідеями – для того, щоб виразити велич життя і незмірну цінність людського буття" [123, 325].

Семантична наповненість деяких власних імен і образні асоціації, пов'язані з ними, знаходять пояснення не лише у своїй міфологічній основі, а й у життєвих подіях чи враженнях самого автора. Так, наприклад, міфоантропоніми *Арго, Тіфій* із поетичного твору "Аргонавти", присвяченого М.Рильському, крім звичайного відомого із міфу про аргонавтів значення, набувають додаткового індивідуально-конотативного, яке повною мірою стає зрозумілим після ознайомлення з одним із листів М.Рильського до М. Зерова. Він писав: "Я собі як прекрасну мрію малюю можливість працювати укупі з Вами, з п. Якубським та Филиповичем, коло

одного літературного діла. А чей найшлись би і ще товариші, котрим не зав'язано очей на ту істину, що коли не брать на свій корабель нічого з минулого, коли по-коряковському способу "розпаплюжить" усі традиції – то корабель врешті піде до дна. А ми б збудували *Арго*! Між нами були б досвідчені керманичі – Зерови, і захоплені мрією про золоте руно невідомих берегів Тичини… І це було б мистецтво" [141, 3]. Поезію "Аргонавти" треба сприймати як поетичну відповідь М. Рильському, а згадані вище імена розшифровуються у відповідності із змістом листа: "Ми самотою йдем по хвилі білогривій, на мудрім кораблі, стовесельнім *Арго*, А ти як *Тіфій* нам, і від стерна свого Вже бачиш світлу ціль борні і трудних плавань…" (83).

Із міфологічного поетичного словника Миколи Зерова окремо виділимо ті антропоніми, які людська уява із землі перенесла на небо, тобто астроніми. Їх активізація, як уже зазначалося, зумовлена авторською ідеєю самоцінності краси, поетизації космосу як іншого неземного світу, створеного, на противагу земному, за законами краси та гармонії. Споглядання нічного неба викликає у автора ліричні роздуми про вічні проблеми сутності життя. Назви небесних світил (також винесених у назви "*Діва"*, "*Скорпіон"*, "*Близнята*", "*Водник"*) стають дифузними, акумулюють у собі кілька смислів і поєднують різні світи: небесний і земний, духовний і матеріальний, міфічний і реальний: "І пролилася кров. Дзвенить сурма: Ступає віл під тягарем ярма, І землю грішну кидає *Астрея*. Лиш повесні, в далеких небесах Сріблиться зорями її кирея І згоди *Колос* світиться в руках" (47), "*Молочний пас* обняв небесну шир, І *чаші* видно золотий пунктир, І в світлі заходу стоять *Близнята*. В повітрі вогкість, холодок і млость, і бачить неба темноока шата, Як сходить ряст і набрякає брость" (48), "Я від'їздив, і оком астролога допитувався в зір – яка дорога Мене провадить у майбутні дні… І *Скорпій* гас в красі своїй недобрій, А друг Стрілець виносив понад обрій Свій срібний лук і приязні огні" (47).

Щодо реаліонімів, то вони також використовуються з різною метою. Як зазначалося вище, у минулих епохах автор знаходить суголосні ідеї, аналогічні події, і тоді власні назви локалізують місце, час, а опосередковано характеризують сучасність. Наведемо приклад, в якому реальні власні назви виявляють обидва значення - пряме і переносне. У вірші "Oi triakonta" (пер. тридцять тиранів) за алегоричним образом Афін періоду глибокої кризи демократії, так званого періоду панування "тридцяти тиранів" угадується Україна періоду громадянської війни (твір датований 1921р.). Антропоніми *Сократ*, *Арістофан, Трасібул* у першій частині твору вжиті у прямому значенні як назви, які безпосередньо вказують на свій денотат і разом із топонімами *Пнікс, Агора* переносять читача у конкретне місце і час події: "І тільки часом, мов якась мара, Ще озивався сміх *Арістофанів, Сократ*, як перше, виявляв профанів, і весело роїлась дітвора" (62). У другій частині твору автор переходить у інший часовий пласт – сучасність, на що вказують займенники *ми, наша* та прислівник *тепер.* У цьому мікроконтексті вище названі власні імена вжиті у переносному, афористичному значенні: "А ми? Де ж заступ нам на нашу гич, І сапка на бур'ян, і

лік на рани? Дитяча сліпота? *Сократів бич*? Чи невтишимий *сміх Арістофанів*?" (65). Сократів бич –це образна назва розуму, оскільки Сократ був борцем проти неуцтва, невігластва, невихованості, сміх Арістофана – це висміювання, критика, адже комедії Арістофана викривали правлячі кола, засуджували агресію і війни, висміювали негативні прояви суспільної моралі, що було, на думку автора, дуже актуальним і необхідним для його сучасності.

Поет часто користується прийомом зміщення часових пластів і переносить історичних осіб із минулого у сучасність, створюючи тим самим нереальну ситуацію. Так у творі "Nature-morte" на тлі описаного свавілля, розрухи, спричинених революцією та громадянською війною, виникають образи відомих соціалістів: "А над вертепищем *Маркс і Лассаль*", переносячи в українську реальність 1920-1921 рр., поет робить їх свідками усіх цих безчинств і змушує засумніватися у правильності втілення їхніх ідей у життя, і тим самим висловлює ідею історичної відповідальності: " В очах у *Маркса* залягла печаль, Шляхетне серце тягота притисла: - *Лассалю*! Та невже в одвіті ми За ці брудні й понівечені крісла, За ці лихі й подерті килими!" (63).

Чимало контекстів засвідчують використання загальновідомих імен як знаків чи символів певної людської властивості або типу поведінки, які закріпилися у людській свідомості за реальними носіями цих імен. Так, у глибоко інтимному творі "Superstitio", передаючи внутрішні почуття тривоги, душевного болю, викликані передчуттям немилосердного майбутнього (вірш написаний у 1931р), поет використовує ім'я *Полікрата*, відомого давньогрецького тирана, як непряму назву страху, тобто синонім до загальновживаного слова, але своєю конотацією власна назва перевищує загальну і викликає сильніше емоційне враження. Крім того, цей образ підсилюється на звуковому рівні, оскільки стоїть у сильній позиції кінця рядка і римується із тематично близьким словом: *Полікрата - розплата* та контрастивними "запашна *кімната*" і "душа *спокоєм перейнята*" (42). Аналогічний приклад у вірші "Сон Святослава", де гідронім Каяла, відомий із "Слова о полку Ігоревім" кривавою поразкою, у художньо-образній системі твору допомагає створити образ душевного болю, смутку: "О, що за туга розум мій опала! Яка крізь серце потекла *Каяла*, Що за чуття на серце налягло!" (42).

І міфологічні, і реальні ономати є для М.К.Зерова джерелом різних тропів. Вони функціонують у порівняннях: "*Феніксом* з пожару Мотронівка народжується знов" (32), "А ти як *Тіфій* нам"(83), "І спів його – як тиховода *Лета"* (57), "Я знаю їх – мов спомин ранніх літ, Мов *Гоголя* невитравлений слід" (56), "Живем ми, кинувши не Київ – *Баальбек*" (79); у перифразах: Олександрія "О серце світу, муз житло нове, Наш *Геліконе,* наша *Пієріє"* (60), "Часами служимо *владиці Аполлону*" (79), тобто поезії, "Невже не бачиш, як *Великий Льох* нам віддає свої скарби-приноси?" (36), тут шевченківський образ у значенні України, "Дзвенить у тьмі *Аїдових доріг"* (65), "А гнівний *Понт* реве і гори набігають" (83), "Поріддя *Ноєве*" (63) замість євреї, "Там зноситься *Ітаки* синій дим" (26) у значенні Батьківщина, "Хто згодяний не зна, Що важить *Діонея"* (27) замість любов, "Вже одгриміли *Зевсові перуни"* (63), "Новий *Орфею*, славний во

кларнеті?” (71), тобто Тичина; у антитезі “І горя людського гіркий полин Вмить перетвориться на мед *Гімета*” (57), “Шукай стежок – од *Лисої гори* На верховини і шпилі *Парнасу*” (67); у метафорах: “І димарями по сухих горбах *Полтава* Їжиться на видноколі” (56), “І *Данпарштадт* із пущі виглядав” (28), “*Болдині* дрімали тихі *гори*” (29), “Носити в серці *Ермітаж і Тена*” (33), “*Дніпро* заскливсь” (35), “Цвіли над обрієм огні *Стожару*” (48), “Високо гребінь свій підносить *Ета*” (57).

Завдяки онімам М.К. Зеров розширює можливості українського римування, його сонети й александрійські вірші представляють такі зразки співзвуччя: накли кає – Навсікая, Навсікає – безкрає, Луксор – узор, безпорадний – Аріадни, Верг ілій – лілій, Відні – відповідні, серці - Проперцій, Лукрозі - анабіозі тощо.

Таким чином, оніми у поетичному словнику М.К. Зерова є кількісно і концептуально вагомими елементами, вони “вимальовують” авторську картину світу в усіх її вимірах – персоналії, час, простір, події, культурні матеріальні і духовні досягнення людства, моральні цінності тощо. Як образно–структурний компонент художнього цілого ономастичні одиниці, вступаючи у різні звя’зки з іншими “атомами” поетичної структури, реалізуються на різних рівнях – змістовому, текстотвірному, емоційно-експресивному, асоціативному, звукової організації текстів тощо. У контексті поетичних творів М.К. Зерова власні імена переосмислюються функціонально, самі стають образами, набувають емоційної виразності, естетичної значимості.

2.2.4. Звукосмислова організація поетичного мовлення

Висока майстерність М.К.Зерова-поета виявляється також на звуковому рівні. Для нього властивий гармонійний принцип звукової організації вірша, що ґрунтується на звукових повторах різної глибини і складності. Його поезія дає численні приклади алітерацій та асонансів: “В п**о**в**і**тр**і** в**о**гк**і**сть, х**о**л**о**д**о**к **і** мл**о**сть” (48), “І **с**покій **с**ходить **з** темно-**с**иніх бань” (68), “Тяга**р** **р**обочих л**і**т нал**і**г мен**і** на плеч**і**, **С**тих безту**р**ботний **с**м**і**х **і** **с**поважн**і**ли **р**еч**і**” (80), “Мо**ї** **с**ерпнев**і** дн**і** **і** безг**о**л **о**с**і** н**о**ч**і**! **С**ам**о**тн**і** **с**п**о**мини на **с**і**р**ому узб**о**чч**і**” (83), “З ревом летить течія і **к**отить **к**аміння **к**оритом” (135), “Мі**с**яць і **с**онячне **с**яйво незмірне у **с**илі **с**ліпучій” (181), “Лі**с**ов**о**ї яг**о**ди, **О**в**о**чу п**о**вн**о** **о**с**і**ння п**о**ра п**о**с**и**лає” (204), “І мо**р**е сп**і**ш**и**ть, і **р**ок**о**ч е, і з**р**о**ш**ує луки **р**о**д**ю**ч**і” (212), “В**л**адар **л**аскавих г**л**ибин, посміхнувшися **л** агідним оком…” (380), “**С**олодко **с**труменем тим **с**прагу **с**уху гамувать” (382) тощо. Однак, окрім цих традиційних засобів звукопису, усталених у національній поетиці, автор актуалізує у своїй творчості і нові засоби подолання звукової нейтральності тексту, зокрема так звану паронімічну атракцію.

Цей термін (або синонімічні - парономазія, звукова метафора, повтор звукокомплексу) уживається на позначення стилістичного засобу, “що полягає в навмисному зближенні в контексті паронімів і взагалі співзвучних слів або їхніх форм з певною стилістичною настановою” [158, 425]. Для того, щоб словоформи у поетичному тексті могли бути визнані як пароніми, необхідний, за визначенням В.П.Григор’єва, “робочий” мінімум у вигляді двох тотожних приголосних” [39,

187].

Явище паронімічної атракції активізувалося на початку ХХ ст. і було пов'язане з пошуками засобів оновлення поетичного мовлення. Дослідниця російської поезії зазначеного періоду Н. О. Кожевникова стверджує: "Паронімічні сполучення перестають бути фактом власне звукової організації вірша і стають носіями смислових зв'язків. Звукова подібність слів усвідомлюється як їх смисловий зв'язок. Із часткового явища, яким паронімія була в класичній поезії, вона перетворюється у важливий прийом слововживання й організації тексту, який визначає не лише своєрідність окремих поетів, але і цілих історичних періодів розвитку поезії" [124, 181].

В українській поезії початку ХХ ст. паронімічна атракція вплинула на індивідуальні стилі поетів різної орієнтації, у тому числі і класичного спрямування. За спостереженнями Л.Ставицької, "поети, чия творчість припала на першу чверть ХХ ст. приділяють значну увагу виявленню потенційних паронімічних "асоціативних полів", які фіксують ті випадковості історичного розвитку лексики національної мови, що піднімаються у паронімії до рівня поетичної семантики" [148, 105]. Хоча системних досліджень цього засобу поетичної мови в ідіолектах поетів тієї доби ще не існує, однак спираючись на дослідження Л.Ставицької, можна сказати, що паронімічні звукосполучення у різній концентрації використовували такі поети, як П. Тичина, В. Сосюра, О. Терещенко, Ф.Фальківський, Г.Чупринка, М. Доленго, Б.-І.Антонич, О.Ольжич, М .Йогансен, а також неокласики: М.Рильський, М.Драй-Хмара, П.Филипович.

В ідіостилі М.Зерова паронімічна атракція представлена досить численними прикладами різного типу, до того ж не лише в оригінальній поезії, а й у перекладній. Найбільш частотними є повторення звукокомплексів вокалічного типу: "І там **громадку** нашу, **горем** гнану, зустріли латофаги» (24), "Важенних перел **град** На **груди** сипали мені старому" (41), "У **лас**кавий **лис**топад" (40), "Як **крякав крук** і як клубочивсь гад" (42), "І знов дрімота у **пух**натих ла**пах**" (49), "Над **плесам**и і **плюс**котом ріки" (52), "І **гор**я людського **гір**кий полин" (57), "Пасатний **вітер** нам **вітри**ло **рв**е" (60), "І зносить над **струм**ком тополь верхи **стрім**часті" (85), "Квіти **ласк**аві, рясні поростуть край твоєї ко**лиск**и" (200), "ви **цвіт** юна**цтв**а" (218), "Не від таких батьків походить той на**рід**, Що море вчервонив пунійською **руд**ою" (294), "Душе моя, сумний цей ве**чір** над твоїм у **чор**а" (469), "Спотворено красу домів і буйних **площ**, Де цілий рік **плащ**ем звисає сірий дощ" (473) та ін. Не менш частотним є повтор тих самих звукосполучень, але у різній послідовності: "Емаль Дніпра, **сліп**учо-синій **спл**ав" (29), "З**віст**увати **світ**ло хуторам" (33), "**Вдяг**али в **довг**у чорну паполому…" (41), "І **гол**ос ваш – рапсодії й ек**лог**и" (65), "А дні летять, як **вітер**; **рвуть** стерно" (41), "**Зорі** мандрівні, що **роз**сипом срібним його осявають" (181), "Терна колючого кущ зчервоніє від **грон** ви**ногр**адних" (200), "по**тік** ро**кіт**ливий" (259), "Як на бенкеті шумнім **бук**овий **куб**ок ходив" (307), "Чи в непроглядних гаях в за**рості стрі**неш його" (309), "х**виля** пл**ив**ка" (310), "**брязк**уча **збр**оя" (323), "моя пи**тома мати**" (473) тощо.

Для авторського стилю властивий і такий прийом, коли одне слово повторюється у звуковому комплексі іншого: “нараз потухли шуми паро**плавні**, лиш очерет, та ясновербі **плавні**” (37), “Парнаських **зір** незахідне **сузір’я**” (66), “І вчені любомудрі **жени**, І перекладчик навіж**ений**” (73), “В смутному Києві, веселім **Відні**- Він однаходив звуки **від**по**відні**” (76), “І ждала **див**них **див**, героїв сутозлотих…” (80), “**Бур** одгриміла пора **бур**котлива” (195); у римованих парах: “Закам’янілі хвилі дальніх **гір** Укрили паділ, де шумить Сал**гір**” (22), “Кому життя – немов бурлацькі **лями**, На кого скрізь чигають вовчі **ями**” (44), “А там, по хвилі набіжного **сну**, натрапить знов на риму голо**сну**” (46), “І Скорпій гас в красі своїй нед**обрій**, А друг Стрілець виносив понад **обрій** Свій срібний лук і приязні огні” (47) тощо.

А от звукокомплекси консонантного типу у поетичній практиці М. Зерова трапляються рідко: “І тільки вітер та ставний **вівчар** Обходить там побожною ходою Богам висот поставлений **вівтар**” (22).

Такі звукові перегуки надають творам особливої тональності, мелодійності фраз, увиразнюють образи, посилюють естетичний вплив поетичного слова на читача. І чим глибша атракція, тобто чим більше приголосних збігається у різних словах, тим вона відчутніша, яскравіша. У поезії М.К. Зерова трапляються переважно звукокомплекси із двох, трьох приголосних, проте поет уміє організувати фразу так, що паронімічна атракція посилюється за рахунок кількості залучених до неї слів або доповнює її подібними алітераціями чи асонансами. Наведемо приклади три -, чотирикомпонентної паронімічної атракції: “**Грим**лять **гром**и нест**рим**аних п**ром**ов” (59), “Як сходить **ряс**т і на**бр**якає **брост**ь” (48), “Пасатний **вітер** нам **вітр**ило **рв**е” (60), “А там мо**роз**и знов і небо в сивій **ризі**. І от риплять вози, копита б’ють по к**ризі**” (82), “Так, перший **світ** о**сяв** **тв**ої **в** и**сот**и” (28), “Бе**рег**ових **гра**бів **гре**зет і златоглави” (81), “…щоб віршем моїм **про** **приро**ду міг я на душу твою **про**міння науки **про**лляти” (131), “**Діви** морські, нереїди, **див**уються чудам під**вод**ним” (327) “Щоб із вогких хмар **вес**няних ви**вес**ти **вес**елий **св**іт” (378), “Срібл**ис**та **сли**на **сли**маків” (474). В інших випадках паронімічна атракція підсилюється алітерацією. Наприклад, у вірші “Данте” образ неземного світу передається через образи “злотохвильої пустелі” і “лілій”, звуковий склад яких, неодноразово повторюючись у різних комбінаціях, увиразнює образи, сповнює мікроконтекст відповідною музичною тональністю: “ **Л**атаття там **пл**ел**о**сь без **л**іку і чис**л**а, На світ займа**л**ося в **пустелі** зл**о**тохви**лі**й; Я **п**ог**л**ядом тонув у тій на**пл**аві б**іл**ій, А **слу**хом у речах небе**с**ного **по**с**л**а” (66). Ключові слова, що несуть найбільше змістове навантаження, підсилюються звуковими повторами різної складності у вірші “Страсна п’ятниця”: “**Пов**ажний радник, учень **по**тайний Гос**по**дню **пл**оть **пов**ив у **пел**ени І до гробниці **пол**ожив своєї” (64).

Треба зазначити, що звукові варіації ключового слова у деяких творах є наскрізними, як-от:

І от під чорне **сон**це Іудеї
Мене провадять невловимі **сни**,

Хвилює образів наплив ря**сни**й-
Святий ек**с**од **с**вятої епопеї.
Спустилась ніч на Геф**с**іма**нс**ький **с**ад,
Горби, і діл, і вій**с**ьковий наряд –
Все **сп**ить, в**с**е **сни**ть, під **син**ьою імлою,
І в **син**ій темряві, мов ряд примар
Не**с**уть жінки **с**вій вікопомний дар:
Ливан і нард, і мірру, і алое (65).

Принагідно зауважимо, що паронімічне зближення одиниць *сон, сонце, синій, весна* як ключових слів багатьох творів є досить частотним у М.К Зерова: “Під **сонцем** Криму, під сліпучим оком П’янке вино біжить жертовним током І від багать **синіє** фіміам” (22), “**Синіє** в темних вулицях **весна**” (46), “То був щасливий десятилітній **сон**! Так повно кров у серці пульсувала, І екстатичних **сонць** легкі кружала Злетіли в неба голубий плафон” (69), “А дні текли смутні у ненастанних сльотах, без ранків **сон**ячних, без героїчних дій, І згасли ранні **сни**, і догорів олій” (80), “**Сон**це червоним **сно**пом стоїть біля ніг Аю-Дагу” (87). Однак якщо зазначені зближення не є оригінальними у поезії того часу, то обігравання звукокомплексу *с-т-о* є оказіональним: “Вночі я справлю твій **сто**веслий корабель У тиху **сто**рону народів хлібоїдних” (25), “**Сто**літні верби над низьким парканом, У сливняку солом’яний курінь; **Сто** кроків вглиб і **сто** у широчінь –Кра**сот**и, знані всім передміщанам” (67), “Проміння слів твоїх **сто**цвітніми огнями, **Сто**жарами горить мені удалині” (80).

Ще однією характерною рисою поетичної манери звукової організації творів у М.Зерова є поєднання у мікроконтексті кількох, як правило, двох різних паронімічних пар: “Емаль Дніпра, **сліп**учо-синій **спл**ав, Газон алей і **гол**е жовто **гл**иння” (29), “Крізь цеглу й брук пульсує **кров** зелена Земних ро**ст**ин, і ли**ст**я чорноклена **Крив**авиться у світлі ліхтарів” (29), “Ніч місячна кругом, така **студена**, **Антена** гнеться, як **стр**унке стебло, І чорний день десь дзвонить у **стр** емена” (42), “Так у **півсні** пролетять наші дні і літа **повнос**илі, І зачорніє в душі старості **гол**е **гілл**я” (86).

У поезії ХХ століття, за влучним висловом Н.О.Кожевникової, відбувається своєрідне “паронімічне освоєння світу”, у поле зору поетів потрапляє широке коло реалій, які притягують до себе свої звукові подібності [124, 213]. Цей процес спостерігаємо і в поезії М.К. Зерова. У звукосмислові відношення втягуються найрізноманітніші реалії і поняття. В окрему групу паронімічних зближень слід виділити власні назви, які в ідіолекті М.К.Зерова є кількісно й функціонально вагомими. Різнотипні ономастичні одиниці у поетичних творах досліджуваного автора мають звукові відповідники переважно серед загальних назв і зрідка між собою: “Мов **Гоголя** невитравлений слід**,** Мов співи давнини повн**огол**осі”, й у цьому ж творі дистактні повтори: **поля - то**п**олі - пил - По**лтава (56), “Ти мудра, ти ясна і лагідна, **Гелено**?… Тим більша **лагідн**ість, ясніша **гл**ибина” (26 – 27)**,** “Т**ікай** на корабель, Пливи туди, де серед білих скель Струнка, мов промінь, чиста Навс**і**[**кайа**]” (59), “Землі Во**лин**ської родючі **лон**а” (47), “Згадай про Нестора, що

людський вік по**троїв** - За Антілохом він не плакав без кінця; Сестер **Троїлов**их у **Трої** Смутні розважились серця” (291), “Що забуваю **Рим** і **мармур**ові х**рам**и” (439), “А там ясний **Парнас** і непорочний сніг, Де громовий **Пегас**” (456) тощо.

Поетична мова М.К.Зерова орієнтована на використання різностильового лексичного матеріалу. Як джерело паронімічних зближень у деяких випадках виступають якраз слова різної стилістичної маркованості, старослов’нізми, розмовні слова, терміни, екзотизми тощо: “І **тов**ариство їх топило в **тв**ань” (45), “Як в оні **дні** Сатурнові **днедавні**” (47), “Росте і множиться і мре **зел**о. Що сіялось, те нині **зел**еніє” (72), “І вчені любомудрі **жен**и, І перекладчик нав**іжен**ий” (73), “Дитя, закохане у **мапи** та **естампи**” (460), що посилює, увиразнює стилістичний контраст пов’язаних звукосполученнями слів.

Поетична майстерність Миколи Зерова виявляється у вмінні “скріпити”, підкреслити повтором певного звукокомплексу компоненти тропів. Найчастіше такі звукові “скріплення”, інколи ледве помітні, трапляються в епітеті і означуваному слові: “За**гра**ва ба**гря**на” (68), “І ждала **див**них **див**, героїв сутозлотих…” (80), “Перебував в **мов**чан**ні** красно**мовні**м” (76), “**Луг**и від**лег**лі” (31), “Полярна ніч і в**олох**атий сп**олох**” (36), “У **лас**кавий **лис**топад” (40), “по**внос** ила **весна**” (202), “**Джерела жур**котливі” (210), “**Брязкуча збр**оя” (323) тощо. У метафорах: “І **крекіт** жаб на вітровім **крилі**” (47), “**Синіє** в темних вулицях **весна** ” (46) “Пасатний **вітер** нам **вітри**ло **рв**е” (60), “І **гор**я людського **гір**кий полин” (57), “Бе**рег**ових **гра**бів **гре**зет і **злат**оглави, Повітря з синього і **золот**ого скла” (81), “**Бор**гів шалена **бур**я” (194); у порівняннях: “А битий шлях **заліг**, мов велетенський **полоз**” (24), “Мов **смерч**, краса її **промча**ла” (27), “Колись весела і **червона** дата Як **чорна** цифір нині промайне” (43), “Вітри над тобою **гр**имлять як о**рг**ани” (462) та ін.

Отже, для індивідуального стилю М.К.Зерова характерні найрізноманітніші засоби звукопису, особливе місце серед яких належить паронімічній атракції. У поетичній мові досліджуваного автора це явище досить поширене і різнотипне: вокалічного і консонантного типу, контактні співзвуччя переплітаються із дистантними. У звукову паронімію залучаються лексичні одиниці різних тематичних груп і різної стилістичної маркованості. Звукова близькість слів у творах поета усвідомлена і відчутна, звуковими повторами увиразнюються ключові слова, підсилюються тропи.

Висновки до ІІ розділу

На підставі проведеного аналізу можна зробити висновки про те, що у поезії досліджуваного автора відображаються тенденції розвитку поетичної мови відповідного періоду, стилістичні норми слововживання неокласичної літературної школи, авторські настанови. Відбір лексики у поетичній мові М. Зерова підпорядковується принципу відповідності мовних засобів і зумовлюється авторською зорієнтованістю на високий стиль та жанрово-тематичною своєрідністю творів. У канонічних формах сонетів, александринів елегій переважає книжна лексика (абстрактні слова, складні, термінолексика). Для

вираження понять “вищого порядку” письменник вдається до активізації абстрактної лексики, до залучення і стилістично-функціонального переосмислення іностильової лексики, до різних семантичних трансформацій (контекстуального розвитку переносних та образних значень слів). Книжність поетичного стилю підтримується обмеженим використанням розмовних, народнопісенних елементів, уникненням традиційних для української лірики зменшувально-пестливих форм. Висока поетична тональність у творах письменника задається периферійними з погляду сучасної мови лексичними елементами: архаїзмами, історизмами, церковнослов’янізмами. Стилетворчою рисою поетичної мовотворчості М.Зерова є активізація книжних фразеологізмів, це усталені вирази античного, біблійного походження, афористичні вислови українських та зарубіжних письменників. Поетичний лексикон української мови збагатили індивідуально-авторські неологізми та лексично-образні новотвори.

Значний вплив на використання лексичних та фразеологічних джерел в оригінальній поетичній мовотворчості М.К.Зерова мала його перекладацька діяльність. Це простежується, зокрема, в частотному використанні складних слів (*прудконогий, тиховодий, хлібоїдний*), в активізації лексики із культурологічним значенням (загальних, власних назв, нетранслітерованих слів грецького чи латинського походження: *цезарі, консулати, Аріадна, Тесей, incognito* тощо), у вживанні запозичених фразеологізмів.

Світоглядні ідеї, естетичні принципи письменника визначили своєрідність лексико-семантичної системи поетичного мовлення. Концептосферу письменника у поетичному світі репрезентують ключові слова, які тематично об’єднуються у такі групи: “Україна”, або “національний простір і час”, “кольористичні назви”, “ономастичні номінанти”. Найбільш семантично й естетично вагомими в осмисленні образу України є такі ключові слова, як *степ, небо, вітер, день, ніч, весна, осінь* – вони беруть участь у формуванні ліричного сюжету, у створенні широкої образно-тропеїчної системи, виконують зображально-виражальну функцію.

Широко представлені у поетичній мовотворчості М.К.Зерова колірні назви, що пояснюється особливостями індивідуально-авторського способу світосприйняття і світовідтворення. Крім традиційної зображувальної функції, у певних контекстах кольороназви розвивають оцінні, настроєві, символічні значення. Особливо психологічно навантаженими виступають *чорний* та *білий.*

Власні назви у поезіях досліджуваного автора ідентифікують часопростір, визначають конкретних адресатів поезій, опосередковано визначають ціннісні орієнтири автора (називають значимі для нього об’єкти духовної та матеріальної культури). Яскравою рисою ідіостилю М.К.Зерова є широке використання образів світу античної культури: *Хірон, Орфей, Одіссей, Навсікая* тощо, кожен з яких є символічним вираженням певного комплексу значень, необхідних для поетичної реалізації авторського задуму. Ономастичні одиниці у поетичних контекстах М. Зерова виконують експресивну, текстотвірну функції, розширюють можливості римування.

Ключові слова, що несуть найбільше змістове навантаження, та образні структури підсилюються звуковими повторами різної складності, залучаються до паронімічної атракції.

Усі виділені мовні засоби, складним чином взаємодіючи, створюють складну художньо-образну систему, яка несе на собі відбиток авторської індивідуальності.

РОЗДІЛ III.

Мовна майстерність М.К. Зерова – перекладача

3.1. Теоретичні засади перекладацької мовотворчості М.К.Зерова

Значення та місце художнього перекладу в культурному розвитку кожної нації визначається його естетичною, історичною, просвітницькою, пізнавально-комунікативною функціями. Переклади, як писав І.Я.Франко, “для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можливість широким народним масам знайомитись з творами й працями людського духу, що в інших краях у різних часах причинялися до ширення просвіти та підіймання загального рівня культури. Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства” [165, 7]. Для українського народу, з огляду на історичні умови художній переклад був, крім того, засобом національного самоствердження. “Оскільки історія розпорядилася так жорстоко, що українська мова і література – головні чинники формування нації в умовах бездержавності – майже ніколи не мали нормальних умов для свого розвитку – перекладна література у нашому культурному житті, починаючи від княжої доби, відігравала надзвичайно важливу роль і як виховний засіб, і як засіб самовиразу нації, і як засіб розвитку української мови, збагачення її поетичного вислову” [71, 142]. На цьому у свій час наголошував ще М.Старицький: “Переклади – се було й єсть у нас пугало і для уряду, і для жандармської літератури російської, і для наших навіть лібералів, а я уважав і уважаю їх за найцінніший труд у добу виховання мови, - вони дають найкращу пластику слову, найліпше ширють його, і крім того,

збагачують читальні засоби для народу на рідній мові, а з тим укорінюють силу і їй самій” [150,637].

Незаперечним є й те, що перекладна література великою мірою впливає на розвиток оригінальної літератури. “Художній переклад,- як слушно зауважив Д. Павличко,- необхідна умова повнокровного життя кожної літератури. Чим ширші перекладацькі можливості й чим вищий рівень інтерпретаторського мистецтва тієї чи іншої словесності, тим потужніша її оригінальна продукція” [125, 2].

Перекладацький доробок Миколи Зерова для свого часу був якраз і засобом самоствердження рідного слова, і яскравим свідченням його спроможності виражати найглибші думки і найтонші почуття. Художнє слово у перекладах М.К. Зерова характеризується високим рівнем майстерності, стилістичною гнучкістю, естетичною дієвістю. М. Зеров залишив нам “такі зразки перекладацького мистецтва, яких не спосіб перевершити, з якими нелегко зрівнятися”,- писав Г. Кочур [153, 156]. Проте цей мовноестетичний пласт, як уже зазначалося, з відомих причин не вивчався.

3.1.1. Ідіостиль перекладача як наукова проблема

Проблеми дослідження мовностилістичної індивідуальності перекладача визначаються самою специфікою цього різновиду художньої мовотворчості. Вони були об’єктом вивчення багатьох лінгвістів: Л.С Бархударова, В.В.Виноградова, В .М.Комісарова, Я. І. Рецкера, О.В.Федорова, А.Д.Швейцера. У вивчення історії українського художнього перекладу та перекладацької майстерності окремих письменників зробили свій внесок І. Я. Франко, М. Т. Рильський, Ф. С. Арват, О.І. Гайнічеру, Р. П. Зорівчак, С. Я. Єрмоленко, С. П. Ковганюк, В. В. Коптілов, О.Л. Кундзіч, Т.В. Цимбалюк та. ін.

Виходячи з того, що переклад - це особливе “вторинне” мистецтво, мистецтво “перевираження” оригіналу в матеріалі іншої мови, індивідуальність перекладача виявляється передусім у доборі певних мовних засобів. “У перекладача також є велика кількість елементів для вибору, але усі вони – елементи мови. Проте й у

своїх мовних муках творчості перекладач обмежений направленням пошуку, оскільки йому задані зміст, форма, функції шуканого. Перекладач здійснює пошук нової мовної оболонки для передавання уже відомої смислової, естетичної і художньої інформації" [24, 8].

Художній переклад є видом художньої творчості, тому він, як і кожен витвір людини, несе на собі відбиток індивідуальності творця. "Перепускаючи ідеї та емоції оригіналу крізь свою свідомість, перекладач не залишається до них байдужим, осмислює їх, виявляє якоюсь мірою свої симпатії та антипатії і мимоволі підкреслює одне і затирає інше, дещо проминає, а дещо наголошує більше ніж автор. Цей процес справді нагадує процес оригінальної творчості, але з однією істотною різницею: в оригінальній творчості відбувається осмислення реальності, а в перекладі - нове осмислення осмисленого" [90, 36]. Відбір таких, а не інших варіантів, інтерес не до всього, а лише до певних інтерпретаційних ресурсів – печать творчої індивідуальності перекладача. Те індивідуальне, без чого не існує своєрідність твору художньої літератури, може бути відтворене не через щось позбавлене індивідуальності, а лише через індивідуальне. Теоретик і практик перекладу О. Кундзіч писав: "Художній переклад іде в одному річищі з оригінальною творчістю, він розвиває мову, розширює коло понять, збагачує культуру народу. Перекладаючи твір, письменник дошукується засобів вираження , ще прихованих у його мові. Маючи перед собою образ, він на базі своїх слів пускає в ужиток нові переносні значення, лексичні утвори, крилаті слова, окреслює засобами своєї лексики нові поняття, переймає способи, - не лексику і граматичну будову, способи лаконізму, інструментовки, образної типізації, емоціонального наснаження і загалом здійснює для свого народу засобами своєї мови освоєння культури іншого народу, отже й культури його мови" [101, 104].

Отже, особливості ідіостилю перекладача художньої літератури виявляються у певних перекладацьких прийомах, у різноманітності мовних ресурсів, в улюблених художніх засобах, у виборі творів для перекладу, який у свою чергу

відображає світоглядні, ідейно-естетичні орієнтири письменника.

Продовжуючи франківську традицію, М. К. Зеров з великою відповідальністю ставився до вибору творів для перекладу, тут керівними для нього були передусім художньо-естетичні принципи. Тому найбільше творчих зусиль поет доклав до перекладів класиків європейської та російської літератури, і особливо античних поетів, у яких, на думку автора, треба вчитися краси почуття і краси слова [65, 507].

Через складні умови мовно-літературного розвитку український народ тривалий час змушений був послуговуватися здебільшого російськими перекладами зарубіжних письменників, але таке збагачення, за висловом О. Білецького, лише сурогат, а не справжня пожива: “Треба побачити ясно, що це порушує природний ріст і розвиток думки, яка, як ми знаємо, невіддільна від слова, формується словом”. І далі, окреслюючи національно-мовні завдання, які постали у 20-х рр., зауважив, що вони не можуть бути виконані, якщо український читач буде назавжди змушений “обертатися у зачарованому колі двомовності, якщо прагнучи засвоїти собі досягнення всесвітньої культури, він щохвилини повинен буде перелаштовувати своє мислення на лад іншої мови і, отже, іншого складу мислення [13, 601].

Зважаючи на це, перекладні збірки М.К.Зерова “Антологія римської поезії” (1920) та “Камена” (1924), до яких увійшли переклади творів Катула, Вергілія, Горація, Проперція, Овідія, Марціала, Назона, були своєчасними і започаткували новий етап у розвитку національного перекладного мистецтва. Діапазон перекладацьких зацікавлень М.Зерова не обмежувався вище зазначеними метрами античної літератури, він підкорив українському художньому слову твори таких представників світової класики, як Ф.Петрарка, Дж.Г.Байрон, П.Ронсар, Ж. Дю Белле, П.Ж.Беранже, Леконт де Ліль, Ж.М. Ередіа, Ш. Бодлер, Е.Верхарн, Ж. Дюамель, І. Красіцький, А. Міцкевич, Ю. Словацький. Із російських письменників М.К.Зеров перекладав О.Пушкіна, М.Лермонтова, І.Буніна, В. Брюсова, П.Бутурліна, М.Гоголя, А.Чехова.

3.1.2. М.К.Зеров - теоретик художнього перекладу

Неабияку естетично-художню і наукову цінність становить доробок М.К. Зерова не тільки як практика, а також як теоретика, критика, історика українського художнього перекладу, тому потребує окремого вивчення. Добрі знання іноземних мов і літератур, українського художнього і народного слова, обізнаність із законами поетики та перекладацької техніки, поетичний талант затвердили за М.Зеровим авторитет найкращого практика і теоретика художнього перекладу 20-30-х рр. "Що перекладознавчий і перекладацький доробок Зерова має першорядну вагу в українській літературі, - зазначав Г. Кочур, – це вже стало аксіомою і дискусій не викликає" [95, 591].

Проблеми художнього перекладу М.К.Зеров розглядав у нерозривній єдності із проблемами загального культурного розвитку громадянства та національним мовно-літературним розвитком. Він був глибоко переконаний, що введення у контекст української літератури художніх творів найрозвинутіших літератур, класичних тем, образів, сюжетів розширюватиме інтелектуально-емоційний світ, наблизить до усвідомлення найвищих філософських проблем, сприятиме внутрішньому літературному динамізму. Для даного періоду розвитку національних творчих сил і можливостей перекладацьку справу М.Зеров ставив вище оригінальної творчості.

Великого значення М.К.Зеров надавав з'ясуванню національної перекладацької традиції. Хоча окремих досліджень з історії розвитку українського перекладу у М. Зерова немає, але оскільки перекладна література становить невід'ємну частину національної, то у його загальних літературно-історичних працях ("Українське письменство XIX ст.", "Від Куліша до Винниченка" та ін.) багато уваги приділялося генезі українського перекладацького мистецтва. Визначаючи історію літератури як зміну стилів і розглядаючи її у широкому контексті зарубіжних (найчастіше сусідніх російської

та польської) літератур конкретної історичної доби, М.К. Зеров ґрунтовно аналізує перекладацьку творчість того чи іншого українського письменника і стверджує, що саме цей вид творчості великою мірою вплинув на стилістичний поступ і визначив рух літератури від котляревщини, народнопоетичних форм до складних естетично вишуканих форм європейського гатунку. Таким чином, в контексті загальної історії української літератури М. Зеров одночасно окреслив найголовніші етапи розвитку національної перекладацької традиції XIX ст. (І.П. Котляревський – П.П.Гулак-Артемовський - Є.П. Гребінка – Л. І. Боровиковський – П. О. Куліш – М.П. Старицький – Леся Українка), визначив головні тенденції, проблеми та їх причини. У двомовному порівняльно-зіставному аспекті вчений досліджував переклади творів Т.Г.Шевченка російською мовою, їм присвячено дві статті: “Іван Бєлоусов – російський перекладач “Кобзаря” та “Кобзарь” Шевченко в русских переводах” (остання з відомих причин була надрукована під прізвищем М.М.Новицького). У них автор виявляє не тільки глибокі знання поетики самого Т. Г. Шевченка, а й різних версифікацій його творів, від перших “грубих” перекладів М.В. Гербеля (1860) до найбільш адекватних на той час перекладів Ф.Сологуба (1934). Застосовуючи текстологічно-порівняльний аналіз, М.К. Зеров відзначає переваги й недоліки кожного з них, наочно показує, наскільки світоглядна, ідейно-естетична близькість чи віддаленість перекладача із письменником, якого він перекладає, впливає на якість перекладу. Так, на думку дослідника, і М.В. Гербель, і Н.А. Чмирьов, і І.А. Бєлоусов, і С.П. Дрємцов, і М.А. Славинський розуміли Т.Шевченка кожен по-своєму, відповідно до власних світоглядних переконань і естетичних уподобань, а тому, “підганяючи” твори Т. Шевченка під власні настанови, то впадали у спрощення й примітивізацію, то “олітературювали” народного поета [62].

Власне теоретичні проблеми художнього перекладу, крім принагідних зауважень у примітках, листах, рецензіях на перекладні твори, М. Зеров виклав у окремих статтях: “Прокуратор Іудеї і два перекладачі”, “У справі віршованого

перекладу”, “Брюсов – перекладач латинських поетів”. Також відомо, що М.Зеров разом з М. Калиновичем читав лекційний курс з теорії перекладу, який, на жаль, не зберігся. Спираючись на власний перекладацький досвід, на вчення своїх попередників (П. Грабовського, І. Франка, І. Анненського, М. Гумільова), перекладознавець висловлює свої міркування про сутність художнього перекладу, формулює найважливіші “дезидерати” перекладацького мистецтва.

Для адекватного відтворення іншою мовою художнього тексту необхідне, як вважає М.К.Зеров, повне його розуміння. Перекладання – це не тільки творчість, а й науково-дослідницька робота. Професійний перекладач має володіти добрими знаннями мов, літератур, поетики, історії, крім цього, вистудіювати творчість обраного для перекладу поета, дослідити особливості його стилю, ідейно-естетичні погляди, тобто мати й широкі екстралінгвістичні знання: “не досить розуміти самі слова, - треба відчути крізь них світогляд автора, орієнтуватися в його стилістичному прямуванні, знати обставини, в яких цей текст народився, та його місце в житті розвитку даного автора”, - зазначав учений [69, 136]. Перекладознавець категорично виступає проти буквального розуміння точності, він визнає доречність цієї вимоги у перекладі творів ділового, наукового стилю і заперечує її правомірність при перекладі художньому, і особливо поетичному. Тут можна говорити лише про адекватність перекладу, “розуміючи під цим словом максимальну його відповідність змістовим та стилістичним особливостям первовзору” [69, 138]. Основні зусилля перекладача мають бути спрямовані на відтворення того, що є стрижнем, основою твору. І саме для збереження таких вузлових моментів необхідно “знайти сильні і більш-менш природні відповідності з обсягу мови наших почувань, тобто природної нашої мови” (там само). Оскільки найголовніше буде відтворене, то другорядними деталями можна пожертвувати. А тим “основним” можуть бути і змістові, і формальні компоненти вірша залежно від поетичної манери автора, твори якого перекладаються. “Перекладаючи Гюго, не можна пройти мимо його ефектної

синтакси, його блискучого ораторського апарату; не може бути елементарно пристойного перекладу Верлена без максимальної уваги до його звукових засобів, а перекладач Вергарна сам винесе собі смертний вирок, втративши в своїй роботі властиву французькому текстові поета багату метафоричність” [69, 141]. Тобто М. Зеров був прихильником диференційного принципу відтворення художньої матерії першотвору, який випливав з попереднього аналізу поетичної структури з установленням ієрархії складових та художньої домінанти поетичного твору. Безумовно, при такому підході до перекладу неможливо запобігти суб’єктивізму й у сприйнятті, й у відтворенні художнього твору, але це не було, на думку вченого, великою перешкодою, проблема значною мірою полягає у самій поетичній індивідуальності перекладача. М. Зеров вважав, що “поети з найяскравішим підходом до писаннів інших авторів дуже часто показували себе і найсильнішими перекладачами. Навіть трансформуючи чужий твір на свій лад, вони без порівняння більше відкривали в ньому, аніж поети без виразної фізіономії, що багато часу віддавали і з великим сумлінням ставилися до справ акліматизації чужомовних поетів” [69, 139]. На противагу К.Чуковському, який вважав, що “чим виразніша особистість самого перекладача, тим сильніше він закриває від нас автора” [174, 12]. М.К. Зеров стверджував, що тільки сильний поет може дати конгеніальний сміливий переклад. І чим більше таких перекладачів і таких перекладів, тим активніше розвивається національне поетичне слово, інтенсифікуються засоби художньої мови. Взагалі перекладацьку поліваріантність М.Зеров вважав позитивною для естетичного розвитку думки, для вироблення технічного апарату. Укладаючи декламатор “Слово”, письменник подає деякі твори у кількох відмінних за часом написання перекладах, що давало можливість «простежити повільний розвій поетичного вислову” [67, 1].

Оскільки найвразливішим місцем української перекладної літератури XIX і початку XX століття була стильова відсталість, прояви “малоросійщини епігонів Котляревського”, то вагомим критерієм Микола Зеров вважає стилістичну

відповідність оригінального й перекладного твору. В історії української поезії тривалий час панувала традиція переказування творів високого стилю низьким, так зване «лицювання» або «наламування» іншомовних творів на народнопісенний лад. Перші кроки у виробленні високого стилю національної перекладної мови зробив ще П. Куліш, згадаймо його звертання до “поважних німців” з передмови до “Позиченої Кобзи”: “Дозвольте взяти й нам високі ваші тони”. Проте і його твори, за висловом М. Зерова, хибували стилістичною недодержаністю: “Куліш, одгукуючись своїми поезіями на злобу дня, занадто мало відділяв серед того, що його обходило, належне до поезії і належне до публіцистики, і тим обнижував художню вимовність своїх поетичних збірників” [68, 250].

Симптоми хвороби попереднього століття проявлялися і в новій перекладній літературі: невиправдане вживання слів невідповідного першотворові стилістичного реєстру, часте і безпідставне використання пестливо-зменшувальних форм, усічених чи нестягнених форм тощо. Тому М.К. Зеров наголошує на важливості органічного добору лексичного матеріалу, на вмінні розрізняти слова високого й низького стилю і не допускати їх безладної антихудожньої мішанини. Перекладач при лексичному доборі повинен відчувати найменші нюанси в семантиці слова, його художньому навантаженні в даному тексті, враховувати етимологію і можливі асоціації. “Перекладач повинен знати свою мову краще, ніж чужу, з якої перекладає”, - вважав письменник [61, 61].

Ставлення М.К.Зерова до перекладача як до поета-творця, а “не літературного лише техніка з наметаним оком та добре вправленою рукою” однак не знижує вимог [69, 141]. Перекладач повинен прагнути до відтворення усіх художньо вагомих елементів оригіналу і зберегти ритмічний, метричний, евфонічний лад першотвору, а особливо, як наголошує письменник, повну стилістичну відповідність.

Запорукою вдалого високохудожнього перекладу є не тільки талант поета, а й тривала копітка праця. Тільки “шляхом науки, самоконтролю і вправи постійної можна досягти поставленої мети”, - зауважував М.К Зеров у листі до перекладача “Слова о полку Ігоревім” О. Коваленка [140].

Якість перекладного твору, за спостереженням митця, великою мірою залежить від мовного чуття перекладача, багатства його словника: “красою (а значить і природністю, невимушеністю) рідної мови не можна поступатися ні перед чим, бо тільки при тій умові віршований переклад стане за сходи до вищих ступенів нашого літературного та мовного розвитку” [69, 146].

Отже, проблеми художнього перекладу М.К.Зеров розглядає у контексті загальних проблем розвитку національної культури, мови, літератури. Микола Зеров- теоретик підходив до об’єкта перекладу як до цілісної семантико-стилістичної образної системи. Оскільки відтворити своєрідність оригіналу на усіх рівнях (лексичному, образному, звуковому, ритмічному) практично неможливо, перекладач вважає за необхідне знайти і передати стилістичні домінанти, зберегти художню індивідуальність автора першотвору. Науковий доробок М.К.Зерова-історика, теоретика українського художнього перекладу ще й до сьогодні вражає глибиною розуміння законів перекладацької творчості і по праву належить до найкращих надбань національного перекладознавства.

3.1.3. Переклад як відображення часового зрізу літературної мови

Індивідуальність перекладача не щось замкнуте в собі, вичерпне, вона зумовлюється багатьма об'єктивними факторами - середовищем, національно-історичними обставинами, часом, рівнем розвитку мови, національної літератури і перекладацьких традицій.

Активізація перекладацької практики 20-30-х рр. поглибила інтерес до мовних проблем. Рівень будь-якої мови залежить від умов її історичного розвитку, тому не коректно порівнювати мови, які розвивалися природно, вільним неперервним шляхом із мовами пригніченими, переслідуваними, якою й була українська.

Безперечно, за словниковим складом, за можливостями передавати найрізноманітніші відтінки думки, за засвоєністю абстрактних, філософських понять українська мова періоду творчості М.К. Зерова не могла зрівнятися із давньогрецькою, латинською, французькою, російською, з яких перекладав майстер . О.І.Білецький, аналізуючи тогочасний перекладацький процес в Україні, ставив запитання: “Як, насправді, передавати українською мовою іноземних письменників , особливо класиків? З одного боку, твори, створені на Заході в результаті тривалого літературного досвіду зусиллями культурних верхів, з іншого- багатий - але ще дуже сирий мовний матеріал, словник, збережений протягом довгих віків, головним чином, малограмотними чи зовсім не грамотними, «народними», тобто селянськими масами. Конкретність, матеріальність цього словника чи не послужить важко переборною перепоною для передачі його засобами часто абстрактної і тонкої думки великих художників слова?” [13, 597].

Відповіддю на це запитання якраз можуть бути високохудожні переклади Миколи Зерова. Перекладач піднімав найрізноманітніші шари української лексики, архаїчної і діалектної, книжної і простонародної, мобілізовував усі можливості української мови на різних структурних рівнях, щоб створити адекватні переклади класичної літератури. Майстерність письменника полягає в тому, щоб виявити у мові приховані можливості, змусити мову бути гранично виразною, гранично чуттєвою. Для свого часу переклади М.К. Зерова були неперевершеними зразками художнього слова, та й до сьогодні вони не втратили своєї художньої цінності.

Кожен письменник творить у межах розвитку мови, стилів, літературних традицій свого часу, а його твори відображають тенденції мовного, особливо лексичного, словотвірного, стилістичного розвитку доби їх створення. У перекладній літературі це явище виявляється ще виразніше: “Переклади взагалі краще характеризують добу, ніж первотвори, бо від перекладу легше облупити лушпу часу, ніж від первотвору, варт тільки порівняти переклад до оригіналу”,-

зазначав М.Йогансен, розуміючи під “лушпою часу” як ідеологічні, так і мовні особливості певного періоду [76, 4].

Якщо порівняти переклади різних епох, то вони, перш за все, відрізняються мовою. Навіть побіжне зіставлення версифікацій античних творів (і не лише античних) XIX століття, що належать до травестійної чи народнопоетичної традиції (П. Білецького-Носенка, П. Гулака-Артемовського, К. Думетрашка, О. Навроцького, П. Ніщинського, С.Руданського), і перекладів 20-30-х рр. XX ст. виявить разючу лексико-стилістичну відмінність, а ці у свою чергу будуть відрізнятися від сучасних перекладів. “Мова варіює у часі, і в той же час вона варіює, або відрізняється в просторі. Мова взята в два різних моменти часу не тотожна сама собі. Взята у двох більш чи менш віддалених один від іншого пунктах на території свого поширення, вона також не тотожна сама собі” [147, 41].

Наочним підтвердженням цієї тези може служити порівняння перекладів навіть із хронологічно незначним віддаленням. Розглянемо на прикладі перекладів І.Я.Франка та М.К.Зерова твору О.С.Пушкіна “Борис Годунов”. У перекладацькому доробку М.К. Зерова вибір саме цього твору із численної драматичної спадщини російського класика є певною міою неочікуваним. Тут цілком можна погодитись із припущенням В. Брюховецького: “Тридцяті роки. Нічого не пишеться. Лише переклад іще вабить і наснажує. І як спалах на грані надриву – трагедія Пушкіна, що в свідомості перекладача виростає до народної трагедії кривавого сталінізму” [17, 213]. Дійсно, в оригінальній творчості тридцятих років М. Зеров-поет високого трагізму: смерть сина, втрата друзів, переслідування, самотність, зловіщі передчуття. Тут чітко проглядаються історичні паралелі, перипетії дійсності нагадували кровопролиття “смутного часу” XVI-XVII ст. Присвячена історичному минулому, трагедія піднімала актуальні для М.Зерова проблеми сучасності: вождя і народу, моральної відповідальності правителів за свої вчинки перед власною совістю, людьми й історією, проблеми народного раболіпствування перед владою, байдужності до кривавих злодіянь – проблеми продиктовані часом, те передумане, пережите поетом, а кращої форми іносказання годі було й знайти. У листі до Г. Майфета Микола Зеров зізнавався: “Борис Годунов” дався мені так легко, що я аж злякався”. В О.С. Пушкіна афористичність “Бориса Годунова” проектувалася на його сучасність, у М.К.Зерова за іносказанням проглядаються смутні часи 30-х, початку сталінського терору. Трагедія сприймається як знецінення загальнолюдських ідеалів, як порушення моральних норм.

Крім того, в художньо-стилістичному плані цей твір складний і багатогранний, тому робота над його перекладом була своєрідним випробуванням і перекладацької майстерності, і художньо-стилістичних можливостей української мови.

В українській літературі ще до перекладу М.К.Зерова відомі дві спроби інтерпретації “Бориса Годунова” - переклад І. Стешенка, який через заборону ювілейного збірника 1899 не був опублікований, і за оцінкою П.Филиповича він характеризувався стилістичною невідповідністю: “переклади Стешенка - дуже –“роблені”... Щоб бути близьким до оригіналу, Стешенко перекладав слово за словом, і це стає причиною надмірної штукованості його перекладів” [163, XXXIII]. А в 1917 році з'явився збірник пушкінської драматургії у перекладі І.Я. Франка, зроблений ним ще у 1914 році. Для свого часу ці переклади мали художню вартість і здобули схвальні відгуки: “Пушкіну пощастило в нашім письменстві тим, що за переклад його творів - хоч і не всіх, а тільки драматичних,- взявся такий великий талант, як Іван Франко. Хоч і в цьому перекладі, як і в своїх власних оригінальних творах, Франко не скрізь дає закінчену обробку, так що можна було б бажати, щоб автор додав ще “останній удар свого художнього різця” і обробив ті місця, що не відповідають художній силі оригіналу, але взагалі треба сказати, що переклад Франка має велику вартість: дух оригіналу, сила виразу, краса і склад вірша - все, можна сказати сміло, передано Франком доброю українською мовою” [113, 598]. Про те, що переклад І. Я. Франка був добре відомий М.К.Зерову, підтверджує зіставлення перекладних текстів, яке виявляє, що М.К.Зеров інколи послуговувався певними художніми засобами свого попередника. Проте в цілому переклад І.Я. Франка з його численними кальками, діалектизмами, композиційно-формальними відступами не відповідав вимогам нового часу. Порівняймо:

Оригінал: “Ах, смилуйся, отец наш! Властвуй нами! Будь наш отец, наш царь!” (302).

Переклад І. Я. Франка: “Ах, змилуйся, *татунцю*, властвуй нами! Будь нам *отець*, будь цар!” (100).

Переклад М. К. Зерова: “Ой, зглянься, *батьку* наш! Правуй над нами! Будь *батько* нам, наш цар!” (507);

Оригінал: “Исполнен долг, завещанный от бога Мне, грешному. Недаром многих лет Свидетелем господь меня поставил И книжному искусству вразумил” (303).

Переклад І. Я. Франка: “Сповню свій *довг,* завіщаний мені Від бога грішному. Недарма много літ Дав мені бог *наочним свідком бути* І в книжній *штуці* розум дарував …На старість я *жию* новим життям” (103);

Переклад М.К.Зерова: “Довершено *повинність,* що від бога Судилася мені. Недарма ж він Мене у *свідки взяв* рокам минущим І до книжок правдивий *хист* подав... на старощах я заново *живу”* (510).

Лексична і стилістична відмінність цих перекладів незаперечна. Проте простежується і спільна риса – їх автори обидва прагнули до зближення західної і східної форм національної мови. І.Я.Франко намагався поширювати східний варіант мови і очищати власну від діалектних форм, а М. К. Зеров широко запозичує лексику західного регіону.

З погляду сучасності переклади М.К. Зерова також сприймаються як дещо застарілі, вони відображають часовий зріз літературної мови 20-30-х рр. Мова постійно розвивається, збагачується, за ці 70-80 років, що пройшли з часу появи перекладів досліджуваного автора, мова зазнала чимало змін, особливо щодо стилістичної диференціації, усталеності мовних норм. Приміром, ті слова, що на той час вживались як нейтральні, загальновживані, зараз є силістично маркованими, обмеженими у вживанні *(видко, відтіля, зокола, тепера, завсігди, тута* тощо). Наведемо ще такі приклади із перекладів М.К.Зерова: “Так лише можем землі надати ми титло *старинне*” (171), “чуйне *границь* пильнування” (220) або “найдальші *границі* звелю обшукати” (220). Сучасний читач виділені слова може сприйняти як русизми чи лексику обмеженого функціонування, однак їх належність до української літературної мови того часу засвідчує також словник Б. Грінченка, перше виступає синонімом до старий, давній [Сл. Гр., 4, 198], друге має два значення (дослівно): 1) = гряниця; 2) ісландський мох [Сл. Гр., 1, 322]. Не мають стилістичної обмеженості і широко використовуються у різних поетичних контекстах перекладів слова типу *дебелість*, *товчок* (поштовх), *спадатися* (збігатися), які у сучасній літературній мові належать до розряду розмовної лексики

, порівняймо: “Лиш числом безконечним підтримують первопочатки Всесвіту цілість і можуть невпинність *товчків* забезпечить” (168), “Тяжко погодитись на існування начатків, що цілковита *дебелість* на пай їм одвіку дісталась” (140), “І не *спадаються* контури їх цілковито” (164).

На прикладах із перекладів можна простежити також такі часові мовні явища, як перерозподіл семантичних значень, звуження чи розширення семантичного поля. В одному із перекладних творів читаємо таку фразу: “І в трудах щоденних *пільга* й супокій”. Слово *пільга* вжито у його первинному, незвичному для наших сучасників значенні як фізичне чи моральне полегшення, у словнику Б. Грінченка подається аналогічний до наведеного нами ілюстративний м атеріал: “І мучиться отут він гірше над усіх грішників, і ніколи не буде йому *пільги* ”, “Час мені козацьким ногам *пільгу* дати” [Сл. Гр., 3, 186]. За НТСУМ слово *пільга* із вище зазначеним значенням подається із ремаркою діалектне, а на першому місці стоїть таке значення: “Повне або часткове звільнення від дотримання встановлених законом загальних правил, виконання яких-небудь обов'язків; привілей, вільгота (НТСУМ, 3,406). Розглянемо ще один приклад зі словом *вино*. У СУМі ця лексема пояснюється так: 1.Напій з виноградного або з деяких інших ягідних та плодових соків, що перебродили, набувши певної алкогольної міцності й аромату. 2. Масть карт [СУМ, 2, 441]. У перекладах М.К.Зерова зазначене слово переважно вживається у першому традиційному значенні, (на позначення цього поняття перекладач також використовує слово Вакх - ім'я фракійського бога виноробства), але у перекладі твору Марціала “Римові” маємо приклад реалізації якогось іншого третього значення: “*вином* красує діл багатий” (368). З контексту можна зрозуміти, що так названо виноград. Це значення лексикографічно закріплено за цим словом у словнику Б. Грінченка (воно стоїть на другому місці після назви напою [Сл. Гр., 1, 173]. Тобто тут маємо приклад звуження семантики.

Аналіз перекладів М.К.Зерова ілюструє зміни у частотності вживання певної лексики чи певних словотвірних елементів. Так, при порівнянні частотності вживання синонімів *горішній і верхній* стає очевидним, що у перекладах М.К. Зерова, на відміну від сучасної мови художньої літератури, превалює перший. Те ж саме можна сказати про словотвірні елементи у-, од-. На ті часи вони були більш продуктивними, що засвідчує і словник Б. Грінченка, і тексти перекладів, наведемо приклади лише тих форм, які зараз частіше вживаються з іншими префіксами: *узвеличив (250), узиватися (331) (у значенні називатися), узливати (271), укривало (іменник) (266), упевнить (запевнити) (160), учинки (353), урода (врода) (257), уплин (плин) (181), укоханий (242), утісняти (136); одлеглий (150), одворотний (173), одмінність (175).*

Зміни літературної норми простежуються на рівні акцентуації. У перекладах , крім так званих “вимушених” порушень наголошування в поетичному мовленні, спостерігаємо невідповідність сучасній мовній нормі у наголошуванні слів: грізни'й (416), кольо'ри (175), обітни'ця (212), бе'нкети (512), дерева', спокі'й (511), знаки' (515), го'рішній (213) та ін., що відповідало кодифікованій літературній нормі того часу.

Граматична система будь-якої мови значно менше піддається часовим змінам, однак переклади відображають відмінні від сучасних відмінкові форми, зокрема іменників родового відмінка множини: “живих *сотворіннів*” (179), “усіх *відчуваннів*” (180)), “до цих *узбережжів*” (215) тощо; відмінності граматичної категорії роду: *олій* (231), *потвір* (239) (за словником Б. Грінченка виділені слова мають форму і жіночого, і чоловічого роду (Сл. Гр. 3,53,376), *флота* (156) (словник Голоскевича подає фльот і фльота, (ПСГ, 420), *грота* (270), *жертовня* (130).

Отже, кожний художній твір, і перекладний зокрема, є мовним документом епохи його виникнення. “Язик кожного народу. Кожної суспільної групи, кожної язикової одиниці не лишається протягом певного часу незмінним. Кожен язик за певної доби свого існування становить наслідок тих змін, що їх пережив був протягом усього попереднього часу. А заразом кожна доба в розвитку язика має в собі зародки дальших змін” [118, 5]. Твори М. Зерова як перекладні, так і оригінальні відображають стан мови відповідної доби і ще раз підтверджують думку про часові зрушення у лексико-семантичній, акцентуаційній, граматичній системі української мови.

М.К. Зеров сам добре усвідомлював неминучість часових змін у мові, динамізм її розвитку. В одному з листів із соловецького заточення, майстер, переймаючись долею своїх перекладів, писав: “Язик розвивається. Коли захочуть мої переклади видати, можливо, вони уже будуть старі і кумедні, як для нас переклади Куліша або Старицького” [63, 199]. Однак, незважаючи на часову віддаленість, переклади М.К.Зерова і до сьогодні зберігають не тільки історичну,

а й художньо-естетичну цінність, вони засвідчують велику мовну майстерність, естетичне чуття слова, стилістичну вправність перекладача.

3. 2. Лексичні джерела художньо-стилістичної виразності поетичних перекладів М.К.Зерова

3.2.1. Семантична, стилістична і словотвірна синонімія у мові перекладів М.К.Зерова

Оскільки слово залишається вихідним елементом процесу перекладу, то воно й буде головним об’єктом нашого дослідження. Ми розглядаємо переклади М.К.Зерова як вияв національної мови в індивідуально-авторській художній мовотворчості. Майстерність перекладного твору великою мірою залежить від уміння перекладача відібрати із багатотисячних запасників рідної мови саме ту лексику, яка найбільше відповідає словесному ландшафту першотвору. “Перекладач зобов'язаний невтомно шукати розгадки живих слів, які б'ють життям, прагнути знайти їм найбільш повні і досконалі відповідники у мові перекладу” [24, 50].

Тут доцільно згадати, що М.К. Зеров також ставив лексичні проблеми художнього перекладу передусім:“На першому місці я би поставив тут питання про певні лексичні добори, побажав би нашим перекладачам якнайкраще орієнтуватися в лексичних наших запасах, розрізняючи - по-старинному сказавши - слова “високого та низького стилю” і не допускаючи їх до безладної, антихудожньої мішанини. Лексичні одиниці в художньому творі відіграють кожна свою стилістичну ролю і не зважати на це художник слова не має права” [69, 141].

Мова перекладів М.К.Зерова характеризується активним використанням різних шарів лексики: архаїзми, церковнослов'янізми, історизми, книжна лексика, розмовна, діалектна, екзотизми, неологізми тощо. Стилістичне різноманіття творів, які перекладав письменник, вимагало відповідної лексики.

Вихований на класичних зразках художнього слова, М.К. Зеров дуже ретельно ставився до мовного оброблення своїх перекладів. Активне використання різних видів синонімії - це провідна риса перекладацького стилю М.К.Зерова. “…Глибоке знання синонімічних можливостей і вправність у користуванні ними є одним із найважливіших показників майстерності письменника”, - писав О.

Пономарів [127, 57]. Переклади М.К. Зерова засвідчують уміння митця використовувати синонімічне багатство повною мірою. Наведемо кілька прикладів синонімічних рядів:

❑*давній (391), передвічний (152), предковічний (141), давноминулий (142), прадавній (142), днедавній (258), ветхий (356), староденний (258), многоденний (268), дідичний (348), прастарий (397), прадідний (359);*

❑ *різний (149), різноманітний (175), різностайний (142), одмінний (148), відмінний (148), розмаїтий (148);*

❑ *поріддя (182), породіння (212), спадкоємець (290), наступник (292), нащаддя (293), насліддя (295), нащадок (299), парость (258), пагінець, потомство (243), нові покоління (219), людське насіння (190);*

❑ *створіння (183), сотворіння (183), животвір (182), жива істота (183), кожне єство (183), твар (178) (два останні семаничні архаїзми);*

❑ *загад (230), воля (232), ізвол (238), розказ (294), веління (343);*

❑

яскиня (269), печера, грота (270) тощо.

Зважаючи на те, що українська “метафізична мова” була ще недостатньо розроблена, для передавання певних наукових понять, наприклад атомістичної, космічної термінології, художник відшукує необхідний мовний матеріал у найрізноманітніших шарах лексики, розширює семантику слів, надає їм переносного значення, створює неологізми. Приміром, поняття атома знайшло таке художнє вираження: *первісток (129), тільця речей родовиті (129), насіння речей і предметів (132), начатки, первісні тільця (132), зародки (132), первні (133), зачатки (140), первоначатки (141), зародкові тіла (142), складники річетворні (145), елемент (149), первопочатки(158), атом (160).* Широко представлена космічна "термінологічна" синонімія: *світ(142), всесвіт (129), світове будування (133), світова будова (141), споруда всесвітня (142), цілість всесвітня (145), світотвір (147), будування всесвітнє (147), світоспоруда (149), простори*

всесвітні (153), безмежні розлеглості світу (153), просторища світу (153), твориво світове (161), космос (163), просторінь світу (169), світобудова (183), світостворіння (185). Таке синонімічне багатство навряд чи містить хоч один перекладний чи синонімічний словник, а самі переклади М.К.Зерова сприймаються як живі, не скопійовані з чужомовних, створені на власному мовному ґрунті.

Крім того, майстер тонко відчуває стилістичну тональність слова, в якому контексті яке слово найбільш доцільно вжити з художньо погляду. Простежимо на прикладі використання синонімів до слів *вояк* та *бій*:

- “Нас так мало, так мало з породи могутньої Нездоланних *бійців,* що рушали під Трою” (415), “Війни лиши *воякам*: їм належить про те турбуватись” (256), “Хмарою піші за ним виступають, і скрізь щитоносні *Ратники* густо ідуть по ланах” (264), “І сміливо іде з тобою *войовник* На трон царя на збройний шик” (296), “Ні вітрокрилі в морі байдаки, Ні в полі *збройних лицарів* полки... Ніщо мого вже серця не торкне” (433), “У золоті кубків видкорізьблені діяння батьків і вчинки численних *Витязів* од найдавніших начатків пунійського роду” (222).
- “ Їхав на *бій* і царя Іпполіта нащадок достойний” (263), “В небі високому став Аполон із натягнутим луком, Глянув на *битву* і вмить повернулися , вражені жахом, Геть утікають араби...” (281), “Та кинувся Марс у середину *січі*, В панцир із криці закутий” (281), ”Ще далі Вирізьбив бог *бойовище* нове, що схопилося раптом Поміж куретами” (280), “Про ті *герці* страшні, про ту пору славутнюю Навіть чудно і згадувать нині герою” (415), “Враз підносимо зброю один проти одного, щоби душу потішити в рівнім *двобої”* (416), “Ти односердних братів у *борню* міжусобну втягаєш” (253), “Любо дивитись на чвари війни, на *криваве змагання*, Що у долині кипить” (155).

Як бачимо, для урізноманітнення мови, надання їй виразності, експресивного забарвлення, необхідної стилістичної тональності, перекладач вдавався до синонімів семантичних, словотвірних, стилістичних, різних за частотністю вживання,

за походженням, за структурою.

Особливо ретельно перекладач стежив, щоб у найближчому контексті не було повторень того самого слова, і досягав цього завдяки комбінаціям лексики різних пластів: архаїчної, діалектної, розмовної, загальновживаної:

Ніби каміння, що десь під землею, повинно *тяжіти*

Вгору, а те, що на поверхні, мусить у діл *ваготіти* (154);

Дім господарський додержує честі; *молочні* корови

Щедро *набілом* його оділяють (204);

Чи ти не бачив нічних *смолоскипів* у синяві неба,

Як вони прослiди довгі вогню по собі залишають,

Линучи там і туди, де природа дає їм дорогу?

Чи ти не бачив, як *світочі* ті упадають на землю (160);

Голову їй оздобляє *корона* із замкових мурів,-

Знак, що в містинах найліпших красує вона *городами* .

В тім символічнім *уборі* великої матері образ

Возять по різних *містах* і людності серце жахають (170);

Так от як море Нептуном ми інколи всі *узиваєм*;

Або пашню *іменуєм* Церерою…(171);

На раменах два великі списи з поконеччям залізним...

Наручний лук за *плечима* у неї - звичаєм мисливським (214);

З гори їм показує *паділ*

Ясно-зелений, блискучий. І от вони сходять в *долину* (242);

Був іншого годен

Він *панотця,* не Мезенція *батьком* йому б узивати (261);

Чемно за *руку* бере він, *правицю* героєві тисне (268);

В ній, неприступній для сонячних світел, жив *нелюд* потвориний...

Був той *недолюд* Вулкановим сином (269);

Музу я свою утратив, *німувавши* довгий час,

Згинув так через *мовчання* в давнину славетний край (379);

Не тільки Гекуба,

Взнай, смолоскипом вагітна була і *пожар* породила,

Тим же Нарідом, *пожежею* син народився Венери (253).

Прикметною рисою мови перекладів М.К.Зерова є частотне використання словотвірних синонімів, які відрізняються певним афіксом: *приконеччя (146) - поконеччя (166*), *порожнява (136) – порожня (138), вивершити — довершити (384), твердота (42) - твердість (140) - твердінь (209); дарунок (213) - дар (217), люд - людність (273), плем'я - племено (213), ймення – імено (213), тризубець-тризубень (*210) (останнє не фіксується словниками); *темнота - темрява (*271), *вожай (246) - вождь (248*), *бідолаха (157) – бідах (236), Сатурн (322) - Сатурній (333); трой (220) - троєць (221)- троянець (221) - троян (256)*, *данайці (207)- данаї (221*), *енеяни - енейці* (210). Треба зазначити, що на той час усталеної норми щодо назв народів не існувало, перекладач ніби випробовува різні форми.

Як і в оригінальній творчості, письменник у перекладах широко використовує синоніми-перифрази: *порожня - простори пустельні (151); небо — сині склепіння (155); бій - криваве змагання (155); пристрасть, ця найбільша життя провідниця (159); риби - плем'я німе та плавуче (164), мороз - напасник всього живого (168), зорі - очі з нагоряних склепінь (192), Юпітер- батько богів(196); Італія - мати хлібів золотих, Сатурнова земля, Мати великих людей (202); жах - брат небезпеки (278); егіда - Палади суворої зброя (275); Вулкан - володар вогню (279); Нептун - владика глибин і безодень (328); нереїди - морські діви (327); римляни - тогоносна юрба (368); батьківщина - гніздо родове (372), рідна сторона (439), родинний свій димар (470).*

Активне використання синонімії як характерна риса перекладацького стилю М.К.Зерова ще яскравіше виявляється у порівнянні з оригіналами. Розглянемо на прикладі вище згадуваного перекладу “Бориса Годунова” О.С.Пушкіна, який

справедливо вважається вершиною перекладацької майстерності письменника. Навіть якщо у першотворі задана одна чи дві лексеми, як наприклад у фрагменті молитви хлопчика, де використано *царь и государь* (308), то у перекладі їм відповідають - *цар, державець, самодержець, владар* (525), а взагалі у всьому тексті перекладу функціонують ще такі синоніми, як *правитель (565), володар (565), вінценосець (569).* Варіантові першотвору: *сказанье* (303) - у перекладі відповідають: *переказ, оповісті* (510). В оригіналі задано: *враг, злодей* (312) - у перекладі: *покривдник, ворог, супостат* (535), в оригіналі: *обманывать* (315) - у перекладі: *одурити* (545) - *ошукати* (546); оригінал подає: *пленный, пленник* (320) - переклад: *полонений, полоняник, бранець (560);* оригінал: *судьба, счастье* (309) - переклад: *доля, щастя, талан* (529) тощо.

Як показує зіставний аналіз, перекладач часто вдається до прийому передавання російського слова українським фразеологічним синонімом, порівняймо:

Оригінал		Переклад
успокоить (305)	-	відрадість дати (518)
усыпленный (312)	-	у сон повитий (534)
благодарить (313)	-	скласти дяку (537)
не изменилось (312)	-	лишилось без одміни (534)
медлишь (315)	-	марнуєш дні (544)
притворствовать (315)	-	носити личину (545)
унижаться (316)	-	терпіть зневагу (547)
посрамиться (317)	-	ганьби зазнати (551)
заморился (321)	-	занепав на силах (561)
ничтожить (322)	-	покласти край (563)
приемлешь (323)	-	береш до рук (565)
одушевлять (324)	-	збуджувати бажання (568)

Фразеологічні синоніми в аналізованих контекстах цілком відповідають семантиці і стилістичній тональності оригінального твору. Крім того, вони створюють необхідну в драматичному творі розмовність, враження безпосереднього спілкування дійових осіб.

Порівняльно-зіставний аналіз перекладу з першотвором виявляє ще деякі закономірності перекладацького стилю М.К.Зерова у використанні синонімічних можливостей української мови. Навіть за умови близькості мов, відтворити лексику і стилістичну поліфонію "Бориса Годунова" було завданням досить складним. Як пояснює В.Россельс, "незначні на перший погляд мовні відмінності набувають значення вирішальних перепон при будь-якій спробі граматично чи лексично точно перенести художній текст з однієї мови на іншу ... мовна близькість слов'янських літератур не дає їх перекладачеві ніяких переваг перед колегами, які мають справу з будь-якими іншими мовами." [138, 171].

Перед кожним перекладачем з близькоспорідненої мови постійно існує спокуса залишити у перекладі співзвучне слово. Проте обсяг значень таких слів збігається далеко не завжди, вони також можуть відрізнятися виявом експресії, колоритності, їх стилістичним забарвленням, ступенем уживаності, асоціативними зв'язками тощо. М.К. Зеров не перекладає дослівно, із широкого кола можливих варіантів письменник, зазвичай, обирає не найперші словникові відповідники, а знаходить цікаві рідковживані слова-синоніми, які б найбільше відповідали семантико-стилістичному ключеві перекладуваного твору. Напр.: російське нейтральне слово "*свидетель*" за словником має такі українські відповідники: *свідок*, *свідчий*, *спостерігач* [РУС, 1, 302]. У перекладах І. Франка та В. Сосюри фрази "Весь город был *свидетель* злодеянья" (300) використано якраз один з таких варіантів: "Весь город був ще *свідком* злочину" (Франко, 96), "Весь город був *за свідка* злодіяння" (Сосюра, 53). М.К.Зеров, зважаючи на стилістичні особливості першотвору, на його історичну забарвленість, віднаходить інший синонім - колоритне застаріле слово *самовидець,* яке відповідає мовно-образній структурі

оригінального твору: “Весь город був злочинству *самовидець” (503).* Розглянемо ще один подібний приклад. У діалозі Воротинського й Шуйського є така фраза: “Как думаешь, чем кончится *тревога*” (5). Нас тут цікавить слово “тревога”, у даному контексті О.Пушкін його вживає у значенні “переполох”, “суматоха”, “суета” [СЯП , 4, 572], що також відповідає українському слову тривога, тобто у перекладі можна було б цю лексему залишити без змін (саме так зробили І.Франко і В.Сосюра (95) і (53). Проте М.К. Зеров не скористався можливістю дослівного перекладу і замінив на стилістично марковане діалектне *колот*. У його перекладі зазначена фраза перекладена так: “Як думаєш, чим закінчиться *колот*” (502). Необхідно зазначити, що жанрові особливості також впливають на добір лексичного матеріалу. У перекладі драматичного твору, що будується переважно на діалогах, крім змістової точності, перекладач повинен зберегти те враження безпосереднього спілкування дійових осіб, враження живого мовлення заданої оригіналом епохи. “Лексична точність часто дає перекладу лише оманливу близькість до першотвору,- переклад виявляється сухим, вимученим і за деталями втрачається передавання концепції п'єси”,- застерігав І. Анненський [160, 202]. Тому зроблені Миколою Зеровим перекладацькі заміни цілком виправдані. Порівняймо:

Оригінал	Словниковий відповідник	Переклад
Я мог единым словом Изобличить сокрытого *злодея* (300)	Лиходій, підступник, злочинець (1,553)	…єдиним словом Міг виявить таємного *призвідцю* (503)
Губителя раскаянье Тревожит (301)	Згубник, губитель, нищитель (1, 323)	На *душогубцю* каяття напало (504)

Я им *сыскал* работы- Они ж меня, беснуясь, проклинали! (305)	Знаходити, познаходити, відшукувати, розшук увати (3, 522)	Роботи їм *промислив* - Вони ж мене в нестямі Проклинали (517)
А там *в глуши* голодна Смерть иль петля (309)	Глушина, нетрі, глухомань, глуш, дичина, закутень (1, 296)	А там - петля і смерть голодна *в пущі* (528)
Не властны мы в *Поместиях* своих (309)	Маєток, маєтність, фільварок, помістя (2, 728)	Не владні ми в *дідизні* вже своїй (528)
Как медленно катился *Скучный* день (314)	Нудний, скучний (3, 368)	Як повагом минав *марудний* день (543)
Блеснул опять *наследственный* наш Меч (316)	Спадковий, спадкоємний (2, 79)	Знов виблиснув наш *прадідівський* меч (549)
Ты тихо ждешь- Да пройдет *заблужденье* (317)	Помилка, помилкова думка, помилковий погляд, омана (1, 429)	Ти кротко ждеш , нехай мине *зблукання* (551)

Отже, серед можливих синонімів Микола Зеров віддає перевагу словам колоритним, містким, які створюють враження живої, природної мови, що в заданому контексті не менш важливо, ніж семантична точність. На основі цих спостережень можна зробити висновок і про те, що мова перекладів М.К.Зерова засвідчує тенденцію до дистанціювання української мови від російської. Зроблений нами детальний зіставно-порівняльний аналіз показує, що навіть у тих випадках, де близькість української і російської мови, специфіка метричної системи дозволяла залишити спільне слово, (так було б і простіше, легше) перекладач віддає перевагу синонімам відмінним, із власне українських мовних фондів.

У всіх перекладах М.К.Зерова відчувається потяг їх автора до незаштампованого мовного матеріалу - **рідковживаної** лексики. В аналізованих текстах знаходимо велику кількість лексики незафіксованої найповнішими й найавторитетнішими словниками, зокрема у словнику Б. Грінченка та у СУМі, що

дає підстави відносити її до зазначеної категорії, напр.: *барбітон* (297), *безужитний* (366), *гаруспік* (276), *даниця* (168), *долягати* (154), *очевисто* (255), *на'повз* (373), *неприймовний* (166), *кінцевина* (178), *неубутний* (186), *призвоїто* (297), *скриб* (304) тощо. Наведемо ще приклади вживання цього розряду слів, представлених у словниках з відповідною ремаркою: “Скрізь у просторі всесвітнім, і скрізь до *осідків* найнижчих, Бистрі матерії тільця одвіку вони почерпають” (153); “Ті-бо простори всесвітні кінця і початку не мають і у *керунках* розбіжних одкриті без краю” (158); “Ті елементи складають *жизне* повітря та сонця пекучого щедре проміння” (158); “Безліч тоді порошинок дрібних, найдрібніших ти бачив, як вони в *паруску* сонця танцюють і всі метушаться” (158); “Вином *красує* діл багатий” (368); “Син чи який *послідущий* великого роду нащадок?” (244); “І в *низькодолах* Ложем пробився холодний Уфент” (264); “І серце, стомлене від пестощів і втіх, забилося в чутті *жаскому*” (288); “Знав і любив *кругогляд* широкополих ланів” (372); “Прохолода *відсвіжує* спеку жагучу” (382); “ *Святокрадним* образити верганням тінь найдорожчу” (329); “Коли б люди своїм мордуванням і мукам *всякчасним* Бачили певний кінець” (130); “І подарунки несе, від пожару та хвиль *позосталі*” (222); “Та й не гадай, ніби має за прикладом давніх гігантів Кару за злочин *несвітський* узяти той смертний зухвалець” (188); " Немічний, грози небесні і моря розлого *буйство* Мусив терпіти” (229); “Ти *односердних* братів У борню міжусобну втягаєш” (353); “Сів до стерна і повів корабель по *темрявих* хвилях” (226).

Цікавим авторським прийомом оновлення слова, привертання до нього уваги є надання звичному слову способом афіксальної зміни незвичного звучання. “Стебло оздобиться у колос *красовитий”* (441); “дощ *крапелястий*” (147); “ *складовники* світла” (165), “*святочний* день” (221, у зн.: святковий); “*отрутне* зілля” (200), “*невдержний* вихор” (135); “біля *дідичних* Вей” (348, у СУМі фіксується лише дідизний, II,299), “море *безодняве*” (380, СУМ подає безодній, 1, 136). Маємо приклади додавання нетрадиційного префікса: “*розпогоджене* небо” (210),

зливи *неповздержливі*” (148); “*прискромити* серце” (208, у СУМі фіксується лише ускромляти, X, 489), “цар *попідземний*” (206), “прохолода *відсвіжує* спеку” (382), “Божеські гнів і *зненависть*” (266), “до спільницьких свят *навикайте*” (269), *оповісті* (510) тощо. У мові перекладів спостерігаємо також приклади не заміни афікса, а відкидання його, напр.: “Сонячне світло чи місяця круг світосяйний...На виліпній зупиняються стелі і *блищами* грають” (265). Слово *блищ* у словниках Б. Грінченка, СУМі та ССУМі відсутнє, у двох останніх подається лексема "блищик" та синоніми блискітка, лелітка, цяцька [СУМ 1, 201; ССУМ 1, 72]. Аналогічний приклад: “що єднає богів і небо *ласкавить*” *(213),* така форма слова не реєструється вище зазначеними словниками, у словнику Б. Грінченка подається слово *уласкавити* зі значенням “умилостивить” (4, 333).

М.К. Зеров надає словам такої форми, в якій вони набувають двозначності, і ставить їх у такий контекст, де вони реалізують обидва значення одночасно: “І скільки зір - очей з *нагоряних* склепінь Глядять на людський рід, мовчанням ночі вкритий” (192). Словоформу *нагоряний* можна розглядати як похідну від нагоряти і нагірний, і відповідно синтез значень: склепіння, які горять, світяться і які знаходяться вгорі. У поетичному мовленні відбувається, як зазначає С.Т. Золян, взаємодія імплікуючих значень. “Якщо у звичайному висловлюванні відбувається диференціація і звуження значення слова, то в поетичному мовленні спостерігається синтез, який не знищує все ж таки самої диференціації” [70, 510-511]. Смислову двоплановість спостерігаємо й у такому прикладі: “Лине цариця на острів Еоліє, в те *родовище* Бур і дощів ненастанних” (208). У СУМі слово *родовище* має одне значення і тлумачиться як природне скупчення корисних копалин (СУМ, VIII, 597), а в поданому контексті його можна розуміти як синтез двох семантем: переносне значення зазначеного слова, тобто скупчення бур і дощів, і як похідне від слова рід із збільшуваним суфіксом -ищ (таке слововживання засвідчують контексти оригінальних і перекладних творів, порівняймо: “І їли ми, і забували дім, Сім’ю й *родовище*, в краю чужім…” (24);

“Ти племена супротивні з'єднав у *родовищі* спільнім” (381) (останнє дуже добре передає антропоморфізм античної літератури).

Ефект оновлення образності “припорошених” буднями слів досягається також одночасною активізацією прямого і переносного значення. Візьмемо таку фразу: “Чому не створила людину Велетнем мати природа, щоб море могла *перебродить* І розкидати руками могутніми гори кремінні” (133). У виділеному слові спостерігаємо реалізацію прямого - “перейти вбрід” - і переносного –“перемогти”, “здолати” - значень. В україномовному варіанті “Метаморфоз” Овідія читаємо: “Але Земля, *перейнявшися* кров'ю свого порождіння Знов оживила ту кров і душу у неї вдихнула” (323), у цьому контексті слово *перейматися* “заграло” подвійним значенням: ввібрати в себе кров свого порождіння і турбуватися, непокоїтися за нього.

Отже, такі прийоми лексичних трансформацій на афіксальному чи семантичному рівні сприяли естетизації слова і надавали перекладам свіжості, образності, витонченої краси.

3.2.2. Стилістично маркована лексика як засіб відтворення своєрідності мови оригіналу

3.2.2.1. Архаїзми

Основою перекладних творів, безперечно, є літературна мова відповідного хронологічного періоду, але на тлі цієї мовної палітри яскраво виділяються мовні засоби, що вже вийшли на той час із активного вжитку. У перекладацькому доробку М.К. Зерова переважають твори історичні як за тематикою, так і за часом створення. Це, перш за все, твори античної літератури, “Борис Годунов” О.С. Пушкіна, “Мазепа” Ю. Словацького тощо. Питання, як зберегти у перекладі історичний колорит чужомовних творів, і до сьогодні не має однозначного

вирішення. За свідченням В. Россельса, традиційним і найбільш оптимальним способом передавання хронологічної дистанції є вибір за орієнтир творів вітчизняної літератури, також віддалених часовою дистанцією [139, 28].

М.Зеров був знавцем давньоукраїнської літератури, одне з перших його наукових досліджень було присвячене “Літописові Грабянки”. Письменник добре знався на давньоукраїнській мові і щедро користувався її ресурсами. Перекладаючи класику різних століть і різних народів, митець вдавався до застарілих слів, виразів, або, як сам називав, “формальних винайдень доби” [69, 2, 407], для відтворення художньої дійсності оригіналу, імітації, стилізації старовини. Крім того, архаїзми допомагають не лише передати історичний колорит, а й створити емоційно адекватний переклад, оскільки завдяки своєму походженню, віднесеності до певної історичної доби, часової віддаленості від нормативної мови періоду написання твору вони приховують у собі емоційно-експресивний заряд, вони не можуть бути стилістично нейтральними уже через свою належність до пасивного словника сучасної мови. “Старі слова мають у собі - жодна логіка тут ні при чому - щось містичне - величне, створюють уявлення про якусь поважно-урочисту людську постать чи небуденну подію. Отже, належать до елементів високої лексики”,- зазначав І.Качуровський [81, 70].

У мові перекладів М.К.Зерова знаходимо надзвичайно великі масиви застарілої лексики, використовуваної з різними стилістичними настановами, вона неоднотипна за ступенем вживаності в українській літературній мові (традиційна і рідковживана), за ступенем архаїчності, тим більше, що часова віддаленість у 70-80 років не дозволяє точно установити в усіх випадках, які з архаїзмів є свідомо відібрані, які є архаїзмами з погляду сучасності, а на момент написання твору входили до активного лексикону. Так, наприклад, в 11-томному словнику сучасної української мови не фіксуються взяті з мови перекладів такі слова, як: *бездольник* (240), *давило* (383), *доочно* (267), *животвір* (182), досить частотне у М.К.Зерова слово *жизний* (158, 198, 211), *імено* (198), *нагоряний* (193), *наплод* (153), *обаряти* (

159), *обмолодь* (231), *омиляти* (250), *омильний* (287), *постеління* (288), *потребляти* (248) тощо. Однак у словнику Б. Грінченка вони фіксуються без будь-яких обмежувальних ремарок. Саме у таких випадках не можна сказати напевне, чи вживання цих слів є стилістичним прийомом перекладача, чи відбитком доби. Однак їх не так багато. Переважна більшість архаїзмів хронологічно належать до мовної спадщини періоду Київської Русі - барокового письменства і використовувалася перекладачем свідомо із певними стилістичними настановами, як засіб стилізації[1], як емоційно-експресивний засіб створення урочистості, піднесеності, поетизації. Згідно із традиційною класифікацією застарілі слова поділяємо на дві групи: архаїзми й історизми.

Архаїзми, слова чи фонетичні, граматичні словоформи, витіснені з активного словника новими синонімами, активізувалися з метою імітувати давню мову, спосіб мислення, властивий людям стародавніх культур. Тому найширше у перекладах задіяні застарілі назви певних реалій, процесів, дій, рідше ознак: “Чи ж міг я лишатися в *призрі*?” (198, призра –підозра, Сл. Гр., III, 417); “Бо ж *тлумом* Сходяться від кораблів і храм виповняють благанням” (219, тлумом - разом, спільно, гуртом, юрбою,СУМ, X, 155); “О Мезо, прощавай, прийшла моя *виправа* До краю іншого, де хвиль твоїх нема” (470, виправа - відправлення, вирядження, СУМ, I, 458); “Зложений мир розірви і *зваду* посій нечестиву” (253, звада – сварка, ворожнеча, розбрат, Сл.Гр.,II,127). “Матері давню згадав *обітницю*” (277, обітниця - обіцянка , Сл.Гр.,III, 11). “О ти, що ділами смертельних І несмертельних одвіку владаєш і мечеш *перуни*” (212, перуни- грім, Сл. Гр., III, 147]; “Чи не занадто звіряєтесь ви на свій рід і *потугу*” (210, сила, міць, Сл. Гр., III, 382); “Цим уже я не кладу *реченців* і межі не знаходжу,- Владу судив до кінця” (213); “Весь *реченець* у розмові такій змарнували” (239, реченець - термін, срок, час, СУМ, 8, 522]; “*Осадчий* Римського

Під стилізацією розуміємо «свідоме переймання мовних ознак певного стилю, жанру, характерних для відповідної історичної доби, етнографічно-діалектного чи соціального середовища, для індивідуальної авторської стильової манери» [158, .599]

замку” (272, осадчий – перший поселенець, Сл.Гр., III, 64); “...І довгою в'ються стягою Перед потужним *язи'ки* земні в розмаїтих убраннях” (282, язики - народ, СУМ, XI, 630). Згадаймо у Т.Г. Шевченка: “І тобі одному помоляться всі *язики* Вовіки і віки” (1, 324). “Певних не маєм *посілостей.* В затінках гаю домуєм” (242, посілість - володіння, маєток, СУМ, 7, 329); “В захваті від подарунків і дивної *отрока* вроди" (223, отрок - юнак, СУМ, 5, 810); “Він помічає себе серед тиску ахеїв чільніших, *шики* прибульців зі Сходу” (218, шик - шеренга, ряд, Сл. Гр., IV, 494); “ *Кухви* розливані хай спрагу вгамують твою” (374, куфа - бочка, Сл. Гр.,II, 333); “… всередині люта Ненатлість Сяде на зброї самотня і, вся *спижевими* вузлами Туго пов'язана, в люті даремній заб'ється, заскиглить” (213, спижевий - бронзовий, мідний, Сл. Гр. IV, 174). “Той поривається пішки звитяжить, той хоче *комонно*” (260, комонно- кінно, що походить від церковнослов'янської форми комонь, ЕСУМ , 2, 540); “У *тверді* високого неба…” (132, твердінь, небозвід, небо, СУМ, X, 49); “Числом безконечним підтримують первопочатки Всесвіту цілість і можуть невпинність *товчків* забезпечить” (168, товчок- поштовх, СУМ, X, 169). **“***Орація* й вітання Були надміру довгі” (581, орація – святкове привітання, Сл.Гр.,III, 62).

Високу активність виявляє дієслівна архаїка: “Глянь, як *подвиглось* усе назустріч майбутнього віку”(201); “Ти, о царице, Що з ласки Юпітера тут *осадила* Царство і люд непокірний єднаєш собі правотою” (219); “Але слово те перше Горю кінець *звістувало”* (248); “Верхи вертають енейці у табір і мир *провіщають*” (252); “І знов лунають жаль і радість, Що *німували* в душі зимою” (347); “Каміння, що десь під землею, повинно тяжіти Вгору, а те, що на поверхні, мусить у діл *ваготіти*” (154); “І матері з дивуванням *зорять***,** як вона виступає” (265); “Подруга батька богів … радість Енея в етері Здалеку ще, від Пахіну Сікульського раптом *уздріла”* (252); “З тевкром - вигнанцем ти й справді надумав дочку *пошлюбити* Батьку?” (254) тощо.

Велика кількість застарілої лексики, проте, не затемнює змісту, рідковживані архаїзми перекладач ставить у такий контекст, в якому їхнє значення стає

зрозумілим для кожного читача.

І в перекладах епосу, і особливо лірики перекладач вживає архаїзми, які усталилися як традиційні поетизми, урочисті слова, які не потребують пояснення. “Марне воли надриваєм і *ратаїв* з сили виводим: Рала не досить самого, щоб поле до жнив заохотить” (184); “Хоч працював я, як міг, і сир свій видавлював туго, З грішми ніколи моя не верталась додому *правиця*” (198); “*Ложем* нам буде трава, а вечерю ми маєм розкішну” (199); “Був *раменами* до бога подібний” (220); “Столи відсувають, *Чаші* великі становлять і квітами їх коронують” (224); “Впало ще й інших багато *мужів*” (258); “Там весь народ *лицедій*” (354); “*Державцем* я став у Тіррені” (277); “З громової *десниці* вогні блискавок розкидає” (331); “А стіл привітний, щедрий і без вигадок, Та *трапеза* з звичайних страв” (384); “І сміливо іде з тобою *войовник* На трон царя і збройний шик” (296); “Буде одне *ясуватися* другим” (155); “Чи ти не бачив, як *світочі* ті упадають на землю?” (тут у значенні світило небесне) (160); “Чом блискавичний вогонь у пройманні речей потужніший , аніж звичайний земний, що у *світочах* наших палає” (у значенні свічка) (165); “О, коли б міг відновити я люд Прометеєвим дивом І у створіння із земної *персті* увіяти душу!” (328); “Ти, о Латоніє, *вишнього Паросте* батька Юпітера” (194); “… *оболок* темний, розлитий довкола, Раптом прорвався і в чистому небі розвіявся легко” (220); “*Провість* вони подають, неминучого горя ознаки” (341) тощо. Прикметно, що такі лексеми, як *ратай, рамена, ложе, чаша, світоч, парость* є частотними поетизмами оригінальних творів.

Художні переклади представляють цікаві знахідки письменника лексико-словотвірних архаїзмів, які відрізняються від своїх синонімів сучасної української мови лише якимось словотвірним елементом. Завдяки цьому прийому звичні слова набувають нового блиску, привертають до себе увагу читача. “Верніть собі *звагу,* а розпач і тугу Далі женіте” (211, сучасне- відвага, мужність); ”Сам же *візниця,* опалений громом, стрімголов падає вниз” (337, сучасне - візник); “На гасло, на клич *невпокійний* дивного рогу, зусюди збігається, зброю вхопивши Люд

роздратований” (258,сучасне – неспокійний); “Світло денне крізь щілини В *сутемний* Тартар пройшло” (336); “Вже шостий рік паную *супокійно*” (517); “Про ті герці страшні, про ту пору *славутнюю”* (415, сучасне-славетний); “Повирубали колони - майбутньої сцени *покраса”* (217, прикраса);*“Щасна* подружжям новим” (318, синонім до щаслива. Ця форма утворена від давньоруського счастье і фіксується ще у пам’ятках XIV-XV ст., ССУМ (а), 1468, II, 268); “Присмерки ті до вподоби дівчатам усім *обичайним”* (316, сучасне - звичайним); “І не спроможне ніщо тих *умовин* конечних зламати” (186, сучасне - умови); “Дякую красно тобі, любий *читальнику* мій” (346, сучасне - читач); “Навіть і сонце, з небесних шпилів обливаючи світлом *твориво* скрізь світове і ріллю огріваючи жаром,- Вниз нахиляє...” (161, сучасне – твір); “Але тим часом ніде ми подібних не бачимо *з′ явищ*” (132, сучасне – явище); “І на своє *імено* нарече його римським народом” (213); “Мало я *уважав* на світ” (515); “Я талану твого не *убезпечив*” (529, сучасне – забезпечити); “Вже шостий рік паную *супокійно*” (517, сучасне - спокійно); “І, обтрусивши з хартій пил віків, *Оповісті* правдиві перепише” (510, сучасне –повість).

Із лексико-фонетичних архаїзмів, що відрізняються одним чи кількома звуками, у мові перекладів функціонують такі: “Ще далі *мистець* незрівнянний Вирізьбив Тартар підземний” (280). У словнику Б.Грінченка зафіксовано два слова: митець *і мистець* із однаковим значенням - майстер, мастак (Сл. Гр., 2, 420, 428). “Від правиці твоєї із *кровію* душу пролляли“ (209); “Не від таких батьків походив твій *нарід*” (294); “Володар *свейський* нам Через послів пропонував союз” (550, шведський); “Я посланець Донського отамання і *вольного* козацтва” (537); “*Братіку, братіку,* до нас бояри йдуть” (571) та ін.

Мова перекладів багата і на семантичні архаїзми: “Ти у пологах родільницям *Пільгу* приносиш Люцінію” (194), “Чи ж я не міг попросити у бога спокою та *пільги?* ” (198). Словник Б. Грінченка пояснює це слово як полегшення із такою ілюстрацією: “Час мені козацьким ногам *пільгу* дати”) та “І мучиться отут він гірше

над усіх грішників, і ніколи не буде йому *пільги*”(Сл. Гр.,ІІІ, 186]. “Щоб кожне *єство* животіло без краю” (169, єство - жива істота) “Різні *племена*, звичаєм старинним, її узивають Також Ідейською матір'ю” (170, племена -семантичний архаїзм із значенням народи). “Різні породою, ліком незлічені *тварі* наземні” (182). Твар виступає архаїзмом у значенні істота, будь-яке живе створіння, тварина (СУМ, Х, 45). “ Воля, мій друже! ... осяяла вік мій *ледачий”* (198). Ледачий у цьому контексті має значення нещасний, словник Б Грінченка дає таке пояснення російською мовою: “ Дурной, ничтожный, негодный, плохой“ (Сл.Гр.,ІІ, 351). “І без поживи були б неспроможні породи *живущі* Ні покоління нового, ні власне життя забезпечить” (133, живущий – живий, СУМ, ІІ, 528). “Всіх до війська, і ратаїв навіть з ланів забирають, Венула шлють із *посольством* у землі царя Діомеда, щоб допомогу дістав” (265). Семантичний архаїзм посольство має значення доручення покладене на кого-небудь (СУМ, 7, 353). “Природа була б *появила* Плем'я химер одворотних“ (173). Слово появити застаріле у значенні породжувати, покликати до життя (СУМ, 7, 494). “Зорями *свідчусь, свідчусь* богами і всім, Що мерці у клятьбах поминають,- Я проти волі, царице, прощався з твоїм узбережжям” (237). Свідчитися - посилатися на кого-небудь як на свідка, або на що-небудь як на свідчення (СУМ, 9, 78). “Годунов міцнить свою *потугу*” (544). Лексему потуга вжито у значенні військова сила, військо (Сл. Гр., ІІІ, 383).

Отже, аналіз мови перекладів показує, що М.К. Зеров-перекладач звертається до найглибинніших шарів української мови і черпає звідти цікавий, незужитий лексичний матеріал. У мові перекладів активізуються найрізноманітніші архаїзми – лексичні, словотвірні, фонетичні, семантичні із різною стилістичною метою: у перекладах творів античної культури - для стилізації архаїки мовлення, в історичних (“Борис Годунов”, “Мазепа”) для створення історичного колориту. І в оригінальних, і в перекладних творах автор звертається до архаїчної лексики як до традиційних засобів поетизації (*ратай, рамена, лоно, брань, герць* тощо), створення високої, урочистої тональності.

3. 2. 2. 2. Старослов'янізми у мові перекладів М.Зерова

За своїми кількісними показниками і стилістичним навантаженням у слововживанні М.К. Зерова виділяються архаїзми старослов'янського походження[1], тому розглядаємо їх окремо.

Активізацію старослов'янських шарів лексики у творчості М.К.Зерова можна пояснити як екстралінгвістичними причинами (піднесення національного духу у суспільстві), так і внутрішніми (розширення мовних можливостей, стилістична диференціація тощо).

У поетичних перекладах М.К.Зерова можна виділити кілька груп старослов' янізмів. **Фонетичні:** *владар (277), владарка (194), владати (324), владичний (324), враг (511), вражий (553), глас (538), древо (322), злото (222), прах (373), храм (209), раб (355), ратай (263), рать (277), ратний (550), вождь (130), нарожденний (140), порождати (142), порождіння (396), прирожденний (160), сліпорожденний (174), нужденний (216), страждати (179), страждання (201), єдин, єдиний, єднатися (251) (ця форма переважає у всіх поетичних перекладах), єлей (203), священний (302), первосвященик (359), мощі (446);* **словотвірні:** ***воз-вос****: воздвиг (456), воздвижетъся, воскреснути (299), воскрешати (441*); **іс**: *іспромігся (185);* ***пре-*** *преславний (430), престол (243), пречистий (130), препрославна (129), превелебний, премудрий (386);* ***со****-сотворіння (128), сотворитель (390), сотворенний (147), согрішити (603);* ***от****-отчизна (404), отрок (213, 223), отецъ (551);* ***-тай****: ратай (294), ратайський (297);* ***-тель:*** *велитель (343), кормитель (381), правитель (331), підкоритель (207), сотворитель (390), створителъ (321), смиритель (563), учитель (366);-****ащ,-ущ****: владущий (156), грядущий (163), живущий (132), минущий (153), невмирущий (268), насущний (139), невсипущий (355), негодящий (173), нетямущий (354), скороминущий (647);* ***-ство:*** *братство (171), безумство (179), благословенство (*

508), ремство (563), торжество (568); **-енн, -анн:** *божественний (*146), *безнастанний (146), мерзенний (358), нездоланний (343), непрощенний (324), нужденний (216), огненний (144), священний (302), нездоланний (343), незміренний (129);* **-ес:** н*ебеса (309), з небеси (429), тілесний (130);* ***-ва:*** *жертва* (130); **-иня:** *жрекиня (*146) тощо.

Складні слова *із компонентами* ***благо-:*** *благання (309), благати (307), благість (387), благо (389), благовістя (420), благодатний (140), благодать (340), благодушний (346), благодушно (346), благородний (362), благословення (390), блажен (300), блаженний (300), невблаганний (314), невблаганно (422);* ***веле-****: велеможний (156), велелюдний (169), велемовний (364);* ***все-****: всевишній (130), всемогутність, (187), всемогутній (240), всенощний (206, 377), всесильний (255), всеродющий (173), всепроймаючий (178);* ***много-****: многоденний (368), многодарний (455), многоцінний (204), многотрудний (224), многолюдний (268), многоводний (335), многострадний (513);* ***зло-****: зловорожа (272);* ***-родний****: хлібородний (128), земнородный (265), світородна (143), чужородний (169);* ***бого–****: богозневажник (261).*

Із лексичних старослослов'янізмів у перекладах М.К. Зерова використані такі: *ветхий (563), віщати (366*), *віщий (144), власяниця (461), дар (*285), *днесь (511), жезл (250), єлей (203), єси (237), зане (513), зело (263), кадь (288), лжа (534), ложе (294*), *одр (513), перса (218), плоть (172), лоно (129), чаша (140), чертоги (204), чоло (536), уста (151).*

Прикметною рисою мови перекладів М.К.Зерова є використання фонетичних та словотвірних старослов'янських елементів в індивідуально-авторському, оказіональному слововживанні: "Мовив, і в плесі широкім на дно поринув боговитий *Водовладика*" (266); *"*Там найдавніше землі порождіння*, титанство* завзяте Крутиться, в'ється на дні, блискавицями скинуте долі" (240); "З'явиться люд, *підкоритель* земель, войовничий та гордий" (207); "І бистре метання їх можем збагнути, Хоч щонайперших *будителів* руху вхопить неспроможні" (159); "Справді: невже важливіше морських втихомирити бриттів, Чи сімома течіями *папірусородного* Нілу На переможних пройти кораблях" (340).

Як і в оригінальних творах, у мові перекладів М.К.Зерова часто функціонує улюблений епітетний компонент церковнослов'янського походження *злото-*: "Фосфорно-осяйна блакить морів тропічних *Злотистим* маревом вінчала їхні сни" (457); "На ложі царськім *позлотистім* край Дідони задрімав" (416); "Ані уславлений Ганг, ні Герма потік *злотоносний* Не дорівняють Італії" (202); "Світла свого ще не лляв над світами Титан *Злотозорий*" (319) тощо.

Вживаність старослов'янізмів у перекладних творах зумовлюється їх стилістичною потенцією і залежить від жанрово-тематичних, стилістичних особливостей перекладуваних творів.

Традиція використання церковнослов'янізмів у перекладах античної літератури досить давня. Ще М.І. Гнєдич у передмові до перекладу “Іліади” Гомера, виданої у 1829 р., пояснював: “Отличительные свойства поэзии, языка и повествования Гомера суть проста, сила и важное спокойствие. Да не помыслят однако, что важность сия состоит в однообразной высокости слога, которую иначе не можно передать нам, как языком словенским” [157, 95].

Саме як засіб стилізації давнини, створення враження мови хронологічно віддаленої культури, величності Микола Зеров вживає шари старослов'янської лексики у своїх поетичних перекладах із латини. У цих творах слов'янізми разом із іншими застарілими словами створюють історичне тло, дух архаїчності, незалежно від теми, сюжету, образів. Прикладом можуть служити тексти, де йдеться про абстрактні речі, фізичні, хімічні явища. Візьмемо фрагменти із твору Лукреція Кара “Про природу речей”: “Або, уживаючи назви Найзвичайнішої, кажем: насіння речей і предметів, - Бо таки й справді усякове з них проросло *сотворіння*” (129); “І без поживи були б не спроможні породи *живущі* Ні покоління нового, ні власне життя забезпечить” (133); “Срібло тверде переймає мороз і тепло *благодатне*” (140); “Окрім того, як порожнява є у речах *нарожденних”* (140); “…Матимуть частки Завжди ту саму природу, що має і цілість *огненна*” (144); “І що надійніше, Як почуття , помагає нам правду і *лжу* розрізняти?” (145); “І на землі *всеродющій* природа була б появила Плем'я химер одворотних” (173) та ін.

Крім функції архаїзації мовлення, старослов'янізми у певних контекстах формують план урочистості, піднесеності. Найбільша кількість церковнослов' янізмів вживається якраз у контекстах про богів, напівбогів, царів, героїв, де описуються їхні діяння, подвиги, нещастя, у портретних описах, промовах. Наведемо кілька прикладів із латинських поетичних перекладів:

Римського роду прамати, утіхо людей і *безсмертних,*

Ти, *благодатна* Венеро! Під зоряним небом текучим

Ти виповняєш собою моря, кораблями укриті,

І хлібородную землю.Все *суще* в світах *сотворіння*

Тільки тобою живе і сонячне світло вбирає

(Тіт Лукрецій Кар “Про природу речей”, 128);

Сам зброєвладця Маврот, що в справах війни *невблаганних*

Скрізь на землі урядує, - на лоно твоє припадає,

Носячи в серці одвічно роз'ятрену рану кохання,

І, нахилившись до тебе могутньою шиєю, часто

Очі неситі свої на тобі випасає, богине,

І запахуще впиває із *уст* твоїх ніжне дихання.

Тож огорни його тілом своїм *благодатним, священним,*

Солодкомовні зверни до *владики* суворого речі

І, препрославлена, миру *благай* і спокою для римлян (129);

…На жертву *пречистій* Діані

Іфіанассину кров пролили щонайбільші герої,

Війська ахейського славні *вожді* (130);

Слухай, могутній, мене, *подоланного* світу *владико* –

Риме, до вишніх богів взятий у зоряний круг,

Слухай, *кормителю* люду і батьку богів *невмирущих*
(Через твої вівтарі ближчі і ми *небесам*)...(381);
То я повинна дивитись як *чадо* моє найдорожче
У морі блукає...Молю, одверніте злочинство.
Зрадницьким вбивством жерця не згасіте полум'я Вести (341);
Як багато тобі доручив *сотворитель* (390).

Треба зазначити, що у тих випадках, де можливий вибір між українським та старослов'янським синонімами, перекладач майже завжди віддає перевагу останнім, напр.: дівчина - діва, губи - уста, лоб - чоло, груди - перса, вітчизна - отчизна, плечі - рамена, минулого - минущого тощо: “Любо із свіжих квіток виплітали Для гордовитого *чола* вінок” (184); “*Діва* ж сидить на *престолі* і погляд від них одвернула” (218); “…Меду діткнувшись *устами*, Далі гіркий випиває полин непомітно” (184); “І пояском золотим підв'язавши оголені *перса*, з чоловіками не боїться вона змагатися збройно” (218); “Ніщо бі на світ не з'явилось…Ні суходолів, ні моря, ні горяних плес піднебесних, Ні несмертельних богів, ні *минущого* людського роду” (153).

У перекладах поезії нового часу церковнослов'янізмів не так багато, але тим яскравіше вони виділяються на загальному фоні і тим сильніша стилістична їх вагомість у порівнянні з нейтральними синонімами. Переважно це слов'янізми високого стилістичного тону. У перекладах антологічних поезій О.Пушкіна використовуються такі: *многоденний (395), діва (396), порождіння (396), чоло (397);* М. Лермонтова: *чоло (404), отчизна (404*); В. Брюсова – *позлотисий (416), блаженство (416), уста, священна, жезл (417), чоло, владар (419), перси (416), ложе (418), стражденний (418), владика (419), владичний (419), благословити, раб, (420), боги днедавні (422), живущий (421)*, А.Сови: *уста, єси, скорбіти (429*); Й. -В.

Гетте: *злото (435), благословення* (435); Дж. Байрона: *чоло, прах (436*), П'єра Ронсара: *зело* (438); Жоакен дю Белле: *блажен, чадо (439), прах (440), воскрешати (441*); Леконта де Ліля: *чоло, уста, діва (453*); Ж.-М. Ередіа: *чоло, многодарний (455), воздвигнути, олтар (456), ложе смерті, злотистий* (457); Ш. Бодлера: *уста, небеса, владика, власяниця* (461) тощо.

Як показує лінгвістичний аналіз, найчастотнішими у перекладах М.К.Зерова є слов'янізми, які в українській мові належать до народних традиційних поетизмів: *уста, чоло, діва, ложе, рамена, ратай, рало,* і в перекладах ліричних творів вони функціонують із відповідною художньо-стилістичною функцією поетизації:

Вповиті білою чалмою
Чоло і вид старечий твій,
І не торкне твого спокою
Людини гордий неспокій (400, М.Лермонтов “Казбеку”);
Побожний гостю! Припади *чолом,*
З душі зринає радісний псалом,
Хоча від сліз і туманіють вії (410, П.Бутурлін “Шевченкова могила”);
Безсмертний жар несла я смертному створінню,
До вогких *уст* земних я надила богів (452, Шарль Леконт де Ліль “Клеаріста”);
Вони призначення і долі не втікають
І мають на *устах* одно:"Пливім!” (460, Бодлер “Подорож”);
Струмила я свій чар, і непорочним *дівам*
Була я захистом в години тихих снів (453, Леконт де Ліль “Два голоси”);
Над *ложем* ранковим любові
Стоїть з жезлом кіленський бог (417, В.Брюсов “Еней”).

Крім того, синонімію українських і старослов'янських мовних одиниць, перш за все фонетичних - повноголосся і неповноголосся, поет-перекладач використовує як засіб віршування, тобто вибір зумовлюється метричною схемою. Знаходимо приклади, де у найближчому контексті трапляються обидва синоніми: “*Порохом* Павла тебе, *прахом* Петра заклинаю” (373); “Ані уславлений Ганг, ні Герма потік *злотоносний* Не дорівняють Італії...Надра, іздавна славетні рудою червоної міді, *Золотоносними* жилами та срібляними річками (202) та ін.

Аналіз перекладних творів засвідчує також використання церковнослов’янізмів (хоча значно рідше) зі стилістичною функцією створення саркастичного чи сатиричного ефекту, як наприклад у перекладі “Сатир” Ювенала або соціально викривальних творів Беранже. Тут старослов'янські елементи увиразнюють контраст між вдаваною величністю і справжньою ницістю, наведемо приклади із поезій “Маркіз де Караба” та “Комашня”:

Чутка йде – немов У млині мій дід молов. Що за вражі пльотки! Сам Піпін Піпін Короткий Був прапращур нам…	Славлять арку тріумфальну - Знак, що впень побита тля, Ввозять зброю вогнепальну Славлять бога й короля. Піндар сам *золотоустий*

Першості не'ддам В родословнім *древі* Навіть королеві... Скинь шапки, гинь, Юрба,- Хай живе маркіз Караба! (444)	Строчить оди голосні – Комашні все те до густу,- Честь і слава комашні! (450)

Стилістично-функціональна вагомість старослов'янізмів у перекладі зростає тоді, коли вони задані першотвором і є характерною рисою ідіостилю перекладуваного автора, як наприклад, О. Пушкіна. Дослідниця поетики О.С. Пушкіна І.С. Ільїнська, зауважила: “Під його пером слов'янізми виявляють свої специфічні функції, диференціюються у своєму вживанні в різних смислових і стилістичних відтінках, відграничуються од відповідних нейтральних синонімів, набираючи тим самим силу специфічно художнього елемента поетичної мови” [73, 177]. Висока концентрація старослов'янізмів у драмі зумовлена змістом твору в цілому, окремих його частин чи навіть контекстів, завданням відтворення мовної архаїки, урочисто-піднесних мовних партій. Тому збереження старослов'янського мовного ландшафту у перекладі драми було необхідним і важливим завданням перекладача.

Взагалі у російській мові порівняно з українською питома вага старослов'янізмів вища і більш відчутна їх окремішність. Використання старослов’янських елементів у російській мові завжди підпорядковується певним стилістичним цілям, а українська мова в процесі історичного розвитку більш активно всотувала старослов'янські елементи, і зараз вони сприймаються як питомо українські і стилістично нейтральні. Порівняймо російські (*очи, ветрило, державный, кладезь, велик, челн, един*) й українські слова (*очі, вітрило, державний, колодязь, великий, човен, єдиний*) - у кожній мові ці лексеми належать до різних стилістичних рядів, у російській - це завжди ознака художньої мови, в українській - міжстильова лексика. Те ж саме з граматичними формами: вживання кличного відмінка, у О.С. Пушкіна завжди зумовлене певною стилістичною метою, в українській мові ця форма обов'язкова при звертанні в усіх літературних стилях, синтаксичні конструкції з часткою да (”Да славится его семья”) відсутні в українській мові, прикметникові форми старослов' янського походження на –ый - у російській мові є яскравими стилістичними засобами

і синонімами до загальновживаних прикметників на -ой (святый - святой, честный - честной, златый - златой), в українській вони стилістично нейтральні. Тому перекладати російські художні твори, насичені старослов'янізмами як художньо-поетичними засобами досить складно. Тут М. К. Зеров виявив неабияке мовне чуття і вміння, щоб активізувати старослов'янські мовні одиниці або знайти адекватні засоби, залучаючи книжну лексику, поетизми, діалектизми.

У перекладі “Бориса Годунова” зберегти все багатство і різноманіття старослов'янізмів першотвору, зважаючи на потенції української мови, уникаючи при цьому силування, натягнутості, неможливо, однак більшість лексичних церковнослов'янізмів знайшла свої відповідники. Перекладач використовує тут і традиційні часто вживані, як-от: *уста, чоло, суєта, муж, нарікати* (у значенні називати*), єдиний, рать, блажен, воскреснуть, престол, вождь, раб,* а також рідковживані в художній літературі: *владай, чертоги, одр, чадо, отрок, отець, зане, кротко, днесь, судія, єси, прах, шати, єресь, окаянний* тощо. Треба зазначити, що при наявності синонімічних варіантів, один з яких є фонетичним церковнослов' янізмом, перекладач віддає перевагу останньому. Так, у перекладі функціонують: *владар (505, 526, 570), злото(517), глас (538), прах (549,553), вражий (553), владай (566).* Також автор перекладу широко задіює лексеми із словотвірними елементами старослов’янського походження: воз-, пред-, со- от-, много-, -тель, -ство, -знь, -иня, -енн, -ущ, напр. *злочинство(503), неумоленна (505), неуявленна (513), многострадний (513), стражденний (513, 552), смиренний (516), воздвижеться, отчизна, воскресни, благословенство (517), бистроминущий (530), смиритель (563), ремство (563), торжество (568) та ін.*

Як зазначалося вище, церковнослов'янізми у драмі вживалися з найрізноманітнішими стилістичними цілями: надання історичного колориту, як версифікаційний засіб, для створення і характеристики образів тощо. М.К.Зеров підходить до їх збереження, зважаючи на функціональне навантаження кожного з них і на пропорційність їх використання у пушкінському тексті. Як і в першотворі,

у перекладі концентрація церковнослов'янізмів зростає при передаванні підкреслено -піднесених промов державних діячів: патріарха, думного дяка, урочистих монологів царя, розповіді літописця Пімена про минуле держави, молитви хлопчика, патріотичних виступів Самозванця, що зумовлено внутрішніми потенціями самих церковнослов'янізмів, а вже фонові церковнослов’янізми перекладач замінював іншими лексичними одиницями, залежно від контексту і стилістичного навантаження: книжною лексикою, поетизмами, діалектизмами тощо.

Розглянемо приклад використання старослов'янізмів, їх співвідношення з іншими елементами при створенні образу літописця. В образі Пімена О.С.Пушкін з великою майстерністю дав узагальнений класичний образ монаха-літописця, свідомого свого громадянського обов’язку - доносити правду історії нащадкам. Безпосереднє знайомство зі справжніми літописами дало О. Пушкіну багатий мовний матеріал, використання якого сприяло відтворенню природності, достовірності, колоритності мовлення героя. Мова Пімена будується на двох стихіях - народнопоетичній і церковнослов'янській, остання відповідно до образу має професійно-чернецький, релігійно-церковний характер, їх пропорційність залежить від тематики мовлення, О. Пушкін з надзвичайним тактом протягом однієї сцени кілька раз змінює стиль мовлення Пімена. На початку монологу, де він роздумує про свій обов'язок, з'являються поодинокі церковнослов’янізми, які створюють дух епохи і професійну характерність: *долг, завещанный от бога мне, грешному; Да ведают потомки православны; Спасителя Благослови Господь тебя и днесь, и присно, и вовеки; Младая кровь играет; ведаю блаженство (304).* Така ж закономірність простежується у перекладі. У першій частині вжито лише кілька типових церковних зворотів: майже без змін вдалося зберегти такі: *спасителя благали; Господь благословить тебе, сей день, і присно і вовіки! (511)* Інші вирази передано функціональними відповідниками - книжною, архаїчною лексикою і синтаксичними засобами, наприклад, введенням безособового

речення: “Довершено повинність, що від Бога судилася мені” (310); архаїчна наказова форма з часткою да - підрядним реченням та урочистою лексикою: “Щоб *відали нащадки* православних минувші дії рідної землі” (310), народними поетизмами – “кров молодеча грає” (511), застарілими фразеологічними виразами – “доступиться щастя”(512). У розповіді, що стосується його власного життя та переказу про вбивство царевича, переважає загальновживана та народнопоетична, інколи просторічна лексика. А в тій частині, де йдеться про історичні події епохи царювання Грозного та його сина, кількість церковнослов'янізмів і їх стилістичне навантаження зростає. Це такі високі церковнослов'янізми: *ратный, златый венец, власяница, многострадальный, муж, праведный, мирских сует, алкающий спасенья, святый отец, уста, престол, воздыхать, царские чертоги, преобратил, державные печали, возлюбил, одр, царю єдину зримый, зане святый владыка, преставиться, благоуханье, лик, нарекли (304).* У перекладі їм відповідають: *ратний, многострадний, муж, праведний, земних суєт, голоден порятунку*[1]*, отче, уста, престол, чертоги, клопоти державні*, *одр, зримий, муж, зане святий владика, преставиться, благоухань ісповнились, нарекли (512-513).* М.К. Зеров також зберігає церковнослов'янске звучання імені правителя Феодор, та духовника Се'ргій. Як бачимо, більшість старослов'янізмів відтворено, а незначна кількість втрат компенсується лексичними одиницями тієї ж стилістичної тональності, відсутніми у першоджерелі: *корона царська (*зам. “златой венец”), застарілою лексикою: *на кшталт, річ (у знач.: мова), чесни'й* [2] *(у знач.: святий), довершити (у знач.: відбуватись), домислившись (у знач: зрозуміти), пробувати (у знач.: перебувати), іспит (з етимологічним знач: випробування духу),* книжною лексикою: *видиво (513), непорушний (513),* заданий оригіналом історизм “кромешники в тафьях и власяницах” перекладено українським з подібним значенням –“*опричники у каптурах, веригах”.* Високу тональність підтримують церковні терміни, задані першотвором: *всевишній, клобук, ченці, ігумен побожний , схима, житіє мовчальника, келія, обітниця.* Розглянемо у контексті на прикладі

із розповіді Пімена про смерть Іоанна:

Бог *возлюбил* смирение царя, И Русь при нем во славе безмятежной Утешилась - а в час его кончины Свершилося неслыханное чудо: К его *одру*, царю *єдину зримый*, Явился муж необычайно светел, И начал с ним беседовать Феодор И называть великим патриархом. И все кругом объяты были страхом, Уразумев небесное веденье, *Зане* святый владыка перед царем Во храмине тогда не находился. Когда же он *преставился*, палаты Исполнились святым *благоуханьем*, И лик его как солнце просиял- Уж не видать такого нам царя (304).	Бог прихиливсь до простоти царя, І Русь при нім у славі безтурботній Утішилась - а в час, як він одходив, Враз довершилось диво несказанне: Біля одра, цареві тільки *зримий*, Явився муж *неуявленне* ясен, І розмовляти з ним почав Феодор, І звав його великим патріархом, І всі довкола пойнялися жахом, Домислившись про видиво небесне, *Зане* святий владика на той час Не пробував у почивальні царській. А скоро він *приставився*, хороми *Благоухань* ісповнились небесних, І вид його як сонце просіяв- Такого вже не бачить нам царя(513).

Отже, як показує зіставний аналіз, переклад відповідає стилістичній тональності першотвору. Перекладач максимально зберіг старослов'янські елементи як на лексичному, так і на синтаксичному рівні, слова “возлюбил”, “єдину” перекладено нейтральними словами “прихиливсь”, “тільки”, однак ці втрати у перекладі компенсуються іншими лексемами (відсутніми в оригіналі) із старослов'янськими словотвірними частинами: *несказанне, неу'явленно* (останнє підсилене звуковими повторами, що надало виразу особливої величності: “Явився муж *неуявленне ясен*”. Переклад багатий на прикметники високої експресії, у монолозі Пімена це: *стражденний, жаданий, несказанний, неуявленно ясен, невимовний, небесний, голоден порятунку.*

Засобом компенсації лексичних втрат і стилістичної рівноваги, створення архаїчної урочистості, а також проявом індивідуальної манери перекладача - є інверсія прикметника. М. Ласло-Куцюк, аналізуючи сонети М. Зерова, стверджує, що у творах поета “порушення лінгвістичної норми - інверсія прикметника - творчий

навик, який базується на свідомій стилістичній настанові піднесення рівня мовлення” [106, 125]. Згадаймо приклади із власних поезій: “Галеру ведучи по хвилі *синій*” (36); “Ти надто любиш спів *дзвінкоголосий*”(36); “Вона стоїть, *пречиста і свята*, Як в оні дні *Сатурнові днедавні*” (47); “І війни спали, *дикі та безславні*” (47) тощо. Ця стилістична риса оригінальної творчості митця значною мірою виявилася і в перекладних роботах.

У старослов'янській мові прикметник стояв після іменника, тому в сучасній українській мові постпозиція прикметника є виявом архаїзму і належить до сфери синтаксичних залишків старослов'янської мови. Звідси й ефект високого стилю. У перекладі враження піднесеності підсилюється тим, що у постпозиції стоять прикметники старослов'янського походження чи такого ж стилістичного реєстру, навіть якщо в оригіналі він відсутній, або стоїть у препозиції. Наведемо приклад із монолога Пімена:

оригінал: “Недаром *многих* лет Свидетелем меня господь поставил” (303);
переклад: “Недарма ж він Мене у свідки взяв рокам *минущим*” (510);
оригінал: *“Правдивые* сказанья перепишет” (303);
переклад: “Оповісті *правдиві* перепише” (510);
оригінал: “Свершилось *неслыханное* чудо” (304);
переклад: “Враз довершилось диво *несказанне*” (513);
оригінал: “…а в час его кончины свершилося *неслыханное* чудо” (304);
переклад: “...а в час, як він одходив, Враз довершилось диво *несказанне”* (513);
оригінал: “Там *тяжкие, державные* печали *Святой* души его не возмущали” (16);
переклад: “Там тягарі і клопоти *державні* Його душі *святої* не гнітили” (513).

Авторський прийом ставити прикметник у постпозицію не суперечить стилістичній тональності оригіналу, а навпаки компенсує втрати елементів високого стилю на лексичному рівні.

З іншим стилістичним навантаженням використовуються старослов'янізми у мові Самозванця. У перших частинах вони створюють колорит, властивий середовищу ченців, а вже у польських сценах колорит культури вишуканого Ренесансу з її античністю, книжністю, вони набувають характеру пишномовності схоластичної культури.У сцені “Краків, дім Вишневецького” старослов'янізми вжиті поряд із штампованими, затертими алегоріями, властивими класичній оді:“Нещасний *вождь!* Так ясно просіяв Його життя бурхливого світанок” (536); “Хвала і честь тобі свободи *чадо”* (537); “Вовік *Святися* ти, союз меча і ліри, *єдиний* лавр їх дружньо вповиває” (538); “Хотів би знов почути Твій віщий *глас*, натхнення повний гімн” (538). При передаванні промови Самозванця на честь

Курбського старослов’янізми надають урочистості, велемовності. Пор.:

Великий ум! Муж битвы и совета! Но с той поры, когда являлся он, Своих обид ожесточённый мститель, С литовцами под ветхий город Ольгин, Молва об нём умолкла (312).	Великий розум! Муж війни і ради! Відколи він приходив на чолі Литовських сил під ветхий город Ольжин - Помститися за власні кривди люті, - Не чули ми про нього … (536).

Перекладач якомога найточніше передає зміст, не порушуючи стилістичної тональності, природності звучання і відтворюючи при цьому авторський лексикон. Йому вдається зберегти таку стилістично значиму застарілу лексику: *муж, ветхий, город,* однак втрати неминучі з об'єктивних причин: вагомі архаїчні елементи – рос. “*великий*” (в українській мові нейтральне) і “*молва*” (в українській мові старослов’янська лексема відсутня, а інші синоніми не відповідають стилістичній місткості даного слова: поголос, поголоска, чутка, поговір (РУС, І, 826), тому М.К .Зеров у найближчому контексті, вживає інше старослов'янське слово *чоло,* відсутнє в О.С. Пушкіна у цьому фрагменті, але досить вживане у пушкінському лексиконі, яке певною мірою компенсує втрати і допомагає зберегти високу тональність промови, природно вписується в лексикон Самозванця і загальний контекст.

Отже, старослов'янізми у перекладі Миколи Зерова драми ”Борис Годунов” є певною експресивно-художньою категорією і виконують аналогічні функції до оригіналу. Письменникові вдалося зберегти величезні масиви церковносло’янської лексики першотвору, а незначні втрати компенсувати лексикою із аналогічним стилістичним забарвленням або іншими засобами (фразеологічними, синтаксичними), відтворити стилістичні переходи, дотримати пропорційності уживання цих елементів.

Таким чином, дослідження старослов'янізмів у перекладах М.К.Зерова приводить до висновку, що у поетичному словнику перекладача церковнослов’янська лексика є одним із найвагоміших елементів художньої мови. Письменник у великій кількості використовує фонетичні, словотвірні, рідше лексичні, синтаксичні слов’янізми. Запозичення із церковнослов’янської мови у поетичних перекладах виконують найрізноманітніші стилістичні функції:

1)стилізація стародавньої мови, архаїзація мовлення персонажів і створення враження давнини у перекладах античної літератури;

2)створення урочистості, піднесеності стилістичного тону;

3) надання саркастичної, сатиричної тональності;

4)фонетичні старослов'янізми служать засобом версифікації;

5)надання історичного колориту, достовірності, як засіб мовної характеристики персонажів (у відповідності із оригіналом “Борис Годунов”).

3.2.2.3. Народнорозмовна та діалектна лексика у мові перекладів

Усна форма мовлення є постійним і невичерпним джерелом стилістичних засобів художньої літератури. Проте використання цієї стилістично маркованої групи лексики у перекладах М.К.Зерова з незалежних від перекладача причин не завжди є стилістичним засобом. Українська літературна мова, народна у своїй основі, ніколи не мала такого чіткого і твердого, як в інших мовах, розмежування просторічної і літературної форм національної мови. На початку століття процес унормування, стилістичної диференціації ще тривав, і частотне вживання просторічних, розмовних елементів у поетичній мові того часу є результатом тривалої традиції, відображенням неусталеності мовної норми і відсутності стилістичної закріпленості. Тому не можна у кожному випадку вважати специфічним стилістичним засобом поетичної мови М.К.Зерова використання слів, які відповідно до сучасної норми належать до стилістично обмеженої групи із розмовною чи просторічною маркованістю. Лексеми такого типу, як з*окола* (162), *відтіля* (162), *тепера* (168), *завсігди* (170), *хтів, тута, знакомитий* (144), *промітний* (353), *ворухливий (*225) та ін. трапляються у різних за стилістичною тональністю контекстах. Вони більшою мірою є фоновими, ніж стилістично навантаженими. Недостатня виробленість наукової термінології, необхідної для версифікації, приміром, твору “Про природу речей” Лукреція Кара змушувала перекладача вести різнобічні пошуки і використовувати усі можливі ресурси. Так,

наприклад, слова *дебелий, дебелість, порожня, розполіг, мішанка,* які згідно із сучасною мовною нормою, закріпленою у словниках, мають ремарку “розмовне”, у перекладі зазначеного твору не мають такого стилістичного забарвлення, і навіть, навпаки, вживаються у контексті поетично “науковому”, поряд із книжною лексикою. Напр.: “Властивості простих (первісних) тіл: *дебелість*, вічність, неподільність, твердість і тривалість” (140), “Тяжко погодитись на існування начатків, що цілковита *дебелість* на пай їм одвіку дісталась” (140); “ Речовини, що надто гіркими здаються, Мають у складі своєму багато *дебелих* і міцно Зв'язаних тілець” (165); “Був би увесь світотвір лиш *порожня* сама велетенська” (141); “Черви народяться в них, бо ж матерії перші початки Так тоді свій *розполіг* у новітніх обставинах змінять, Що і в створіння живі поєднатися зможуть” (177); “Так неподібні взаємно на зовнішній вигляд начатки Разом єднаються, *мішанка* їхня породжує речі” (172); “Звідси ти бачиш, як важить багато, що то за начатки Поміж собою *стріваються*, що за стосунки між ними” (180) тощо. Ці вкраплення не несуть певного стилістичного навантаження і в найближчому контексті здебільшого мають свої загальновживані синоніми.

Незважаючи на те, мовний аналіз перекладних творів письменника засвідчує використання зазначеної категорії лексики як вагомого художнього зображувально - виражального засобу. Якщо в оригінальних творах розмовна лексика трапляється зрідка, то в перекладах її широке функціонування зумовлюється жанровою природою та тематичною спрямованістю творів. Пригадуючи національну традицію перекладання творів античної літератури, зазначимо, що народномовна стихія у таких перекладах, як “Горпинида, чи вхопленая Прозерпина” П. Білецького–Носенка, “Жабомишодраківка” К.Думитрашка, “Іліада” О.Навроцького, “Одіссея” П.Ніщинського, “Ільйонянка” С.Руданського, була панівною. Порівняймо[1]:

“Вгамуйся, серденько Цересю!- Розгладив ус, Зевес казав.- Коли жалкуєш так Горпусю, То не журися, час припав Не рюмсати – гулять Весілля. Чи тямиш? Він якеє зілля: Моторний ручий молодець. Да й так огурний рок ізволив, Обох Ерот щоб заневолив – Сей кручений сліпий падлець!” (Білецький–Носенко, “Горпинида”, (241)	А Пелобат, ухвативши повнісіньку жменю грязюки, Пику тому заліпив і скорійше од його дременнув, Та недалеко й учхнув, бо Харпак наздогнав його швидко, Дав йому тришия і потилицю добре намилив, Знівечив і ізом’яв його з серця на терту кабаку (Думитрашко, “Жабомишодраківка” (257). Зараз підступила й такечки мовляла: “Вийди лишень, люба, дорогая німфо, На чудові дії і кінних троянців, Й мідяних данайців поглянь-подивися…”

	(Навроцький, “Іліада” (275).

У перекладах М. К. Зерова творів античних письменників народнорозмовна лексика не є мовним тлом, а специфічним стилістичним засобом із певним художнім навантаженням. Зокрема, у перекладах античного епосу така лексика дозволяє перекладачеві відтворити народнорозмовний характер авторського мовлення та мовлення деяких персонажів: “Щоб царство нове роздобути *Із запомогою* Белла; а батько мій Белл, *звоювавши* Кіпра багатого ниви, всю землю ту мав у *обладі*” (121); “Всі, кого чорне багно, *невірні* й гидкі очерети Та драговинна *нетеча* Коціту навік ув’язнили” (205) (*нетеча* у знач.: стояча вода (СУМ,5,395); “Інші виносять Церерине зерно, водою *попсуте*” (211); “*Блудимо* тут, бурунами морськими та бурями биті: *Гойні* офіри за те від правиці моєї побачиш” (214); “І язики *ворухливі* облизують пащу шиплячу” (225); “Була *поголоска*, ніби останньої ночі, знеможений боєм смертельним, Впав *напослідку* і сам на побоїще ти кроволитне” (238); “Вірного навіть меча з *приголов’я* мені викрадає” (238); “Втім, чи в морях *заблукалися* ви, чи негодою биті (Що вже тієї біди *мандрівці* набираються в морі)” (250); “ Вже холод зимній геть *змандрував* од нас, Щоразу вищим сонцем подоланий” (347) тощо. Як бачимо, перекладач завжди дотримує стилістичної пропорційності лексичних елементів, тому вкраплення розмовної лексики не призводять до зниження тону, до згрубілості, як ми це спостерігали у фрагментах перекладів XIX ст.

Комбінуванням слів різної категорії, народнорозмовної лексики з поетизмами, книжною, урочистою, застарілою лексикою перекладач досягає найрізноманітніших стилістичних ефектів: то ліричності, інтимності оповіді, то об’єктивності, відстороненості, то урочистості, то іронічно-сатиричного тону. Найчастіше у найближчому контексті поєднуються розмовні елементи із архаїзмами, але вони не контрастують, а доповнюють один одного для створення враження архаїки і простоти: “Братіє, старці і всі пожильці землі, - прощавайте... *Земле-гостино* моя, мати моя - прощавай!” (387); “Мовте, дарданці (не тайна бо нам ваше плем'я І город, Та й *поголоска* була, ніби морем ви путь спрямували), Волите що ви?” (250); “Ці роковини, що гріх одкладати, відбудьте ласкаво З нашим народом. Віднині до спільницьких свят *навикайте!*” (269); “Там наказав сотворитель туманам осісти, і хмарам, Та *громовицям* страшним, що людські серця потрясають, та подощевим вітрам, що з собою несуть прохолоду” (320).

Українький народ, як народ емоційний, дотепний, виробив у своїй мові велику кількість оцінної, емоційно-експресивної лексики. Уміння орудувати цими лексичними засобами ще раз засвідчує глибокі знання народної мови, стилістичне чуття, письменницьку вправність досліджуваного автора. У перекладах М.К. Зерова особливу активність виявляють такі лексичні елементи розмовно-побутового стилю, які мають експресивно-оцінне позитивне чи негативне значення. Перекладач використовує велику кількість народних колоритних слів на позначення осіб за родом діяльності, за характерною ознакою зовнішності, поведінки, або утворює власні слова за аналогічними словотвірними моделями,

наприклад:

- назви осіб чоловічої статі: “Пігмаліон, із наземних усіх найлютіший *злочинця*” (215); “Лакоонт, новообраний жрець *моревладці* Нептуна” (224); “І *Громовладцю* самого з нагірного скинути трону” (240); “Ти, що *провідцею* був мені певним В хвилях морських” (228); “Турн, з діда-прадіда цар і *державця*” (247); “*Вояка-чуженицю* Бачу я” (247); “От і Мессап, *конеборця* завзятий” (262); “І я, вернувшися єдиним словом Міг виявить таємного *призвідцю*” (503); “Тільки ж – усе розплеще той *забойця*” (594); “ І Флегій, *бездольник* з усіх найсумніший, Радить і голосом дужим у темряві всіх закликає” (240); “Найперший *літун-крилоробець* Був не фракієць, не скіф, а *гречисько* з Афін найметкіших” (354); “Не зневажай *шаленця* молодого” (549), “Вже коли ти, безрідний *заволока*, Міг засліпить чудесно два народи, То мусив же принаймні утриматись на верховині успіху свого” (546); “Ти тільки уяви, що за *пустотник*, Що то за *урвис* той Мазепа” (279); “Бодай би дідько Вхопив тебе!.. Старий *ласун*” (591); у множині: “Я ж, *небовців* повновладна цариця” (208), “Що вже тієї біди *мандрівці* набираються в морі” (250); “Але *бурхливцям* не всюди премудрий звелів пробувати” (320); “Його осадила Славна Даная колись для *підданців* своїх акрізійських” (255) тощо.
- назви осіб жіночої статі : “Що нам подіють боліт стімфалійських страшні *пожилиці*” (185); “Там потаємні стежки і миртовий гай відусюди Криють *бідах*, кого болем смертельно зсушило кохання” (236); “Шле *звістовниць* в гай богиня” (377); “Доволі, встид мені Терпіть зневагу ляшки-*гордівниці*” (547); “О, Як радісно мені тепер – старому, Самотньому – знайти *повірницю* моїх жалібних дум” (601); “Всім *перелюбницям* я дам науку” (621) тощо.

Розмовна емоційно-експресивна лексика із здрібніло-пестливими суфіксами у перекладах М.К.Зерова, як і в оригінальних творах, зустрічається зрідка, що зумовлюється, по-перше, прагненням перекладача остаточно відійти від народнопісенної традиції, яка тривалий час панувала в українському перекладацтві, і, по-друге, додержанням принципу стилістичної відповідності мовних засобів. Тому така лексика вживається лише у відповідних контекстах: 1) сатирично-викривальних: “Все то *пестунчики* щастя. Від самого дна на вершини Доля їх зносить, як хоче із когось часом посміятись” (353); “Славити годен рідкий *голосок* у співучого друга, що навіть півневі той дорівнятися співом не може” (354); “Бороду голить один, другий кучеря зняв вихованцю,- Повен весь дім *пиріжків* привітальних” (356); “Що є вершок безголов’я, - ніхто його, голого, в злиднях, Що потребує *окрайчика* хліба, не прийме до себе” (357); 2) у творах, стилізованих під народну поезію, як наприклад, у перекладах любовної лірики Катула, в яких зменшувально-пестливі форми іменника органічно передають ніжні почуття поета: “Вмер *горобчик* милої моєї, Вмер *горобчик*, що вона любила І як свого ока доглядала. Він був ніжний і ласкаву пані Знав, як *доня* малолітня матір… Горе й нам, *горобчику* сердешний, Через тебе дорогі *очиці* Від плачу, від сліз почервоніли” (191). Принагідно зазначимо, що використаний автором епітет *сердешний*, традиційний для усної народної творчості, дуже вдало доповнює

заданий автором стиль фольклорної поезії.

На противагу вищезазначеній категорії лексики, слова із суфіксами збільшеності на позначення великих розмірів, сили, могутності у перекладних творах, особливо з античної літератури, є досить частотними: *бойовище* (218), *городище* (243), *ревище* (246), *світище* (249), *ратище* (250), *урвище* (269), *гніздище* (270), *страховище* (271), *просторище* (264), *руйнище* (277), *звірище* (285), *займище* (293), *логовищ*е (309), *марище* (312), *хмарище* (326), *річище* (373), *судище* (387) та ін. Такі лексеми досить вдало відтворюють особливості античного світосприйняття, коли явища природи уявлялися як живі істоти і наділялися неймовірною силою, могутністю, величністю. Напр.: “Круг *світищ* усюди хвилює етер розігрітий” (155); “*Світища* ночі небесні” (249); “Творчого ж чину ті люди шукають у *вогнищах* неба, кажуть, немовби вогонь обернувся найперше в повітря” (147); “Безліч речей розмістилося скрізь у *просторищах* світу, Краю ж йому не знайти, хоч куди б ти думками полинув” (153), “Мужній Клаонт, і Сергест, і Антей до святині надходять З іншими тевкрами, що налітна на *просторищах* моря Буря схопила” (219); “Так ухваливши, замкнув Аквілона в печери він темні, з ним і всі інші вітри, що *хмарища* і дощ розганяють” (326) тощо . В інших випадках завдяки словам із суфіксом збільшеності перекладач передає оцінку явищ, подій, відповідні враження: “Вирізьбив бог *бойовище* нове, що схопилося раптом Поміж куретами” (280); “*Звірище* таке не ростила зроду Ні Апулія у гаях дубових, ні пустиня та, що всіх левів живить” (285); “Тут молоді, там старі, постававши у круг, величають міць геркулеса і вчинки його – як *страховища* перші” (271) тощо.

Поєднуючи у найближчому контексті слова із зменшувально-пестливими суфіксами та з суфіксом –ищ із значенням збільшеності, перекладач досягає посилення контрасту, протиставлення. У перекладі вище згадуваних соціально викривальних «Сатирах» Ювенала взаємодія цих експресивно протилежних слів посилює враження від бідності найнижчого прошарку суспільства. Приміром, в описі житла: «Тут же ми всі живемо у *домищах* тичками підпертих, бо лиш підпорами тими столичний гада управитель Урятувати будинок і, шпару замазавши давню, радить своїм пожильцям безпечно в *руйновищі* спати… Шестеро *кухликів* стіл прикрашало; а далі край столу, *ковшик* оздоблений поряд з кентавром лежачим Хироном; *Скринька*, уже не нова, містила поетів Еллади, І неосвічені миші точили високе натхнення» (356).

Отже, переклади М.К.Зерова засвідчують майстерне використання стилістичних потенцій народнорозмовної лексики із експресивно-забарвленими зменшувальними чи збільшувальними суфіксами. Такі слова у перекладних творах письменника завжди стилістично виправдані і не виходять за межі основної стилістичної лінії оригіналів.

Заслуговує на увагу використання народнорозмовної лексики на позначення назв предметів, збірних понять. Цей розряд слів досить частотний у мові перекладів і надає їм особливої колоритності: *даниця* (168), *семериця* (208), *бруковиця* (216), с*ніговиця* (304), *громовиця* (320), *нічниця* (312), *плетениця* (339),

льодовець (452), *порожня* (у знач.: порожнина, 151), *рівнява* (262), *осереддя* (154), *привиддя* (156), *нащаддя* (170), *поконеччя* (214), *клоччя* (281), *груддя* (285), *начиння* (357), *хмиззя* (376), *краєсвіття* (152), *повносилля* (152), *морське шумовиння* (671), *зопсуття* (408), *знесилля* (403), *зблукання* (551), *отамання* (537), *оружжя* (607) тощо.

Тонке відчуття стилю перекладача виявляється у використанні розмовно-побутової лексики на позначення реалій національного життя. Якщо у перекладах XIX ст. античні герої досить часто були зодягнуті в український національний одяг, їли українські національні страви та ін., то у перекладах М.Зерова "обукраїнення" відсутнє, автор максимально зберігає колорит, заданий першотвором. А лексику такого типу, як *дівер* (215), *брато'ва* (215, дружина брата), *присінки* (224), *посаг (253), свита* (355), *скриня* (355), *стріха* (338), *полумиски* (358) митець вводить у контекст дуже обережно, лише у стилістично доцільних випадках, наприклад, у фрагментах про просте сільське життя. Так, стилістично виправданим вважаємо використання розмовно-побутової лексики у фрагменті "Метаморфоз" Публія Овідія Назона, де йдеться про життя бідняків-селян. Тут зазначені слова відтворюють сільський побут, створюють враження простоти:

Жив там старий Філемон і побожна стара з ним Бавкіда.
Там оселились вони, ще за літ молодих поєднавшись,
Там і постарілись, в тій самій *хатині*. Жили –бідували…
…їх двоє жило на *господі*
Ледве безсмертні боги завітали до вбогих пенатів,
Голови низько схиливши, в тісненькі просунулись двері, -
Тут Філемон їх запрошує поруч сідать на *ослоні*,
А працьовита Бавкіда *рядном* той *ослін* покриває…
А Філемон бере *вила двозубі* тим часом у руки
Й зараз *хребтину* задимлену з чорного *балка* знімає (338)

Крім виділених слів, у найближчому контексті функціонують ще такі**:** *ночовки*, *сінник* (338), *черепочок*, *стільник меду, соха, ґанок* (339), *плетениця* (340). Відповідна лексика у поданому контексті виступає функціональним аналогом і не призводить до стилістичного зниження чи дисгармонії мовних засобів перекладу і стилістичної тональності оригіналу. Про це перекладач дбав чи не найбільше. А для збереження національного забарвлення оригінального твору письменник залишає без зміни так звані екзотизми: *маслини, фіги, фініки, кратер* (різновид посуду у давніх греків) (341) тощо.

Глибоке знання перекладачем народної мови і цілеспрямоване використання просторічної лексики засвідчують переклади, в яких простонародний мовний струмінь задається оригіналом. У мові драми "Борис Годунов" знайшла втілення пушкінська ідея зближення літературної мови і живого просторіччя. Як зазначав В.В.Виноградов, "Пушкін прагне до створення демократичної національно-літературної мови на основі синтезу книжної культури літературного слова з живою російською мовою, з формами народнопоетичної творчості" [28, 6]. Просторічна лексика у цьому творі - це не

лише мова представників народу, вона зустрічається у мовленні майже усіх дійових осіб: “сгубить”, “губитель”, “трудно нам тягаться с Годуновым”, “чудеса да и только”, “вот-на, поделом ему”, “ступай”, “вестимо”, “ужо”, “ей богу”, “кутерьма”, “пострел”, “ты-дескать” та ін. Тому й у перекладі майстер для збереження стилістичної відповідності задіює багато колоритних слів із народного вжитку*: хутко (530), йди відсіль (532), допіру, на спиток, хтів (509), видко (516), дивочна новина (526), окіян, не доберу* (у знач.*:зрозуміти*), *байдужно (511), тепера, здрімався, покуса, я снив (511), хтів, вздріти (537), зрадця (550), політок (573), спочивок (549), тепера (549), одіжний (559), ворохобить (553), г ойно (559).*

Уміле використання простонародної мови, діалектизмів спостерігаємо у перекладі сцени “Корчма на литовській границі”. В оригіналі своєрідними стилістичними засобами - просторічними елементами, народними приказками та прислів'ями, навіть вульгаризмами створено враження живого розмовного мовлення представників народу - господині корчми та бродячих монахів. За сюжетом ця подія відбувається в Україні, і Пушкін, надаючи реалістичності, колоритності зображуваному, мовлення персонажів злегка діалектизує: *“утекли* из монастыря” (20), “Выпьем чарочку за *шинкарочку”* (21), “*Недалече*, к вечеру можно туда и поспеть” (22) тощо. Враховуючи стилістичні особливості сцени, перекладач відтворює її так, ніби вона написана на україномовному ґрунті. У перекладі також переважає розмовна, просторічна, діалектна лексика. М.К.Зеров перекладає не за словником, а віднаходить колоритні слова із народних джерел української мови, досягаючи тим самим заданої оригіналом стилістичної тональності, природності, достовірності: “Що ж ти *затужив*, товаришу? От і *границя* Литовська, що так до неї ти хотів добутися” (518); “Поки не буду в Литві, *поти* не буде мені спокою” (518); “І що тобі Литва така *люба?”* (518); “*Видко*” (520); “Та тут *пиятика*” (521); “…ми тут із старчиками поп’ємо та *погуторимо*” (521); “*Парубок,* здається, голий” (521); “*Кепсько*, сине, *кепсько*!”, “*Гріш* люблять, *гріш* ховають” (522); “А давай *лишень* сюди” (522); “Мені здається, що той *утеклий* єретик, злочинець і *дурисвіт* - ти” (523), “А ти, брате, видно *штукар*” (525) тощо. У перекладі форми вітання, звертання відтворюються не дослівно, а відповідно до усталених українських народних традицій, порівняймо:

оригінал: “Чем-то мне вас потчевать, старци честные?” (306);
переклад: “Чим же то вас пригостити, старчики чесні?” (518);
оригінал: “Чем бог пошлет, хозяюшка” (306);
переклад: “А що бог дав, господинонько” (518);
оригінал: “Как не быть, отци мои!” (306);
переклад: “Як -то не має, панотчики мої” (518);
оригінал: “Спасибо, родная, бог тебя благослови” (306);
переклад: “Спасибі матінко. Боже тебе благослови” (519);
оригінал: “В Литву, мой кормилец” (306);
переклад: “У Литву, батеньку мій” (519);
оригінал: “Добро пожаловать, гости дорогие, милости просим” (307);

переклад: “Заходьте з ласки вашої, гості дорогі, заходьте” (521).

Дуже добре вдалося перекладачеві відтворити народнопоетичний струмінь сцени оплакування Ксенією смерті жениха. У цьому контексті М.К. Зеров використовує народні поетизми: “*суджений*”, “*красний*”, зменшувально-пестливі форми “*сторононька*”, “*мамочко*”. “Мій любий суджений, красний мій королевичу , не мені ти дістався, не своїй нареченій, а темній могилі в чужій сторононьці. Ніколи не втішуся, вік по тобі плакатиму” (529).

Цікаві спостереження щодо використання народномовних елементів може дати також переклад торів М.В. Гоголя, зокрема “Івана Федоровича Шпоньки та їх тітоньки”. У ньому, як тонко зазначив В.В. Коптілов, “відбулося своєрідне повернення в лоно української мови розповіді пасічника Рудого Панька” [91, 168]. Перекладач не лише зберігає гоголівські українізми, а й реконструює текст так, що складається враження, ніби він від початку був написаний українською народною мовою. Наведемо кілька прикладів: “Що пам'ять у мене, то й не сказати, яка *лиха*: чи говори, чи не говори, - все одно. Однаково, що й *у решето воду лити*” (690); “сам собі *приобіцявся*” (690); “штани з кольорової *вибійки*” (691); “Зате не було нікого *справнішого* за Івана Федоровича на весь полк” (693); “Він на той час розпаковував *чамайдана*” (694) і т.ін. А псевдоученість, належність до вищого стану певних дійових осіб М.К.Зеров передавав, як і І. П. Котляревський у “Наталці Полтавці” російськими вкрапленнями у їх мовленні, на зразок: “ *Премного* дякую вам” (695), “Прошу *покорно*” (696), “*Лікарственна* настоянка” (690) тощо.

Ці приклади ще раз засвідчують вільне, досконале володіння перекладачем народнорозмовними ресурсами української мови, вміння використовувати емоційно-експресивні, оцінні, стилізаційні потенції зазначеної лексики, тонке відчуття автором стилістичних нюансів перекладуваних творів, дотримання принципу відповідності мовних засобів.

Діалектизми у 20-30–х роках ХХ ст. досить активно проникали у літературну мову, зокрема художню, освіжаючи її, розширюючи стилістичні можливості. “Активізувалися саме елементи діалектні, переважно елементи південно-західної говірки. Адже територія цієї говірки весь час, коли творилася українська літературна мова, була штучно відірвана від основної території України, а отже й від її мовно-літературних процесів”, - зазначав І.Світличний [142, 165]. Переклади М.К. Зерова, так само, як і власні вірші, можуть служити високими зразками майстерного використання діалектизмів у поетичній мові. Перекладач взагалі любив колоритну лексику із народних джерел і вдавався до неї із метою урізноманітнення мовлення, загострення уваги читача, щоб передати стилістичну поліфонію оригіналів.

Найбільшу групу у мові перекладів М.Зерова становлять діалектизми на позначення конкретних предметів, явищ, реалій навколишньої дійсності: “Більший замисливши гріх, опанована гіршим безумством; Лине - і власну дочку у дрімучім *ізворі* ховає” (254, ізвор – яр); “Тим-то владика світів і замкнув їх [вітри] у чорні *яскині”* (208, я скині – печери); “Затамувавши чуття, із туманної стежать *обслони,* Доля яка перестріла

мандрівників...?" (219, обслона – заслінка); "Довго і гірко *Пасерби* Долі, вони усіма проблукали морями" (207, пасерб-пасинок, вжито у переносному значенні); "А на одвірках - блискучої зброї, крім того, без ліку Висіло: взяті в полон колісниці і *барди* вояцькі" (250, барди - сокири); "Нібито двоє небонароджених з *плаю* гірського Сходить центаврів (261, плай - стежка); "Там з *рискалем* працьовитим у саді, доглянутім пильно, Можеш препишною учтою сто Піфагорських учнів Пошанувати, як схочеш" (357, рискаль-заступ); "Я дивував, як же скоро той *час - рабівник* набігає" (371, р абівник - грабіжник.); "Всяка слабість тіка геть від твоїх осель…Немов диму бджола, так уникають їх Чорна неміч, *гостець* і камінний недуг" (388, гостець - ревматизм) тощо. Рідше трапляються діалектизми на позначення абстрактних понять: "Тільцям твоїм не *дивниця* було б і стрясатися сміхом, І захлинатися плачем, проливаючи сльози солоні (150, дивниця- диво); "Все - фрігійських вождів, що посіли Тіброві гирла, суда їх мальовані кинь на *загладу*" (256, заглада – загибель), "І несмертельні тебе щасливим назвуть, і захоче Кожне узяти на пай славне мистецтво твоє" (310, пай - щастя); "І відмовляє Юнона: "доволі страхань та *ошуки!* Приводи є для війни, уже діло до зброї доходить" (258, ошука –обман).

Яскраве емоційно-експресивне навантаження у певних контекстах мають говіркові прикметники та дієслова: "бурун височенний Б'є по кормі, а старого керманича сторч головою В море змиває і, тричі судно обернувши, На пожертя віддає *ненатлим* нуртам та глибинам" (209, ненатлий - ненаситний) "Ти і літами, І породінням дорожчий богам і *догідніший* долі" (277, догідливий - вигідний, зручний); "По оранці марудній *робучий* віл уже спочив" (296, робучий - працьовитий); "Відповідь дай нам, Фемідо, як можем ми обновити Людську породу, і світ урятуй у потопі *знебулий"* (329, знебулий - виснажений); "Чує, що скоро і сам він не витерпить власного жару: Ніби з великої печі пашить той огонь нестерпучий. І вже розтопить *небавом* його золоту колісницю... Весь оповитий, затягнений парою *скварною* й димом, Хмарою вкритий густою, не знає вже він і не бачить, Де він летить і куди, на волю віддавшися коням. (335, небавом - незабаром, скварний - спекотний); "Якщо роковано нині йому [Енеєві] врятуватись, і п'є він Подих наземного світу і з тінями ще не блукає, - То не *опасуйся:* не пошкодуєш, що ти учинила Послугу нам перед іншими" (219, опасуватися - побоюватися, боятися); "Ось ті, що їх матері, переможені Вакхом у пущах, Водять танки кругові (бо велика в їх воля Амати!), Сходяться теж звідусіль і *наглять* до оружного бою" (259, наглити – квапити); "Нащадки з любов'ю день цей *обходять"* (271, обходити - семантичний діалектизм - святкувати); "*Жиймо*, Лесбіє, *жиймо* і любімось!" (191, жиймо - живімо) тощо.

Лінгвістичний аналіз показує, що М.К.Зеров активно використовує лексику західноукраїнських, поліських говірок, уже випробуваних красним письменством. Зокрема, помічено, що перекладач запозичав із поетичного словника І.Я.Франка та Лесі Українки. Вживання діалектизмів: *вділ, вицвіт, відзискати, обходити* (у знач.: *святкувати), отягатися, умаяти, пастовні,* граматичний діалектизм *жиймо,* характерні для слововживання цих поетів, активізуються у мові досліджуваного автора: "А за царицею слідом добірного *вицвіт* юнацтва" (218), "Славної Лібії кращий *вицвіт"* (348), "Скроні собі Геркулесовим деревом *умаяв"* (271), "Дикі

звірі подадуться на *пастовні,* луки веселі, через бурхливі річки попливуть” (128).

Крім того, у перекладах М.К. Зерова діалектичні вкраплення ніколи не обтяжують тексту, не затемнюють змісту, вони майже завжди зрозумілі із контексту , і кількісно, і образно гармоніюють із усією системою художніх засобів.

Таким чином, розмовнонародна, діалектна лексика у поетичних перекладах М.К. Зерова, по-перше, відображає тенденції тогочасного мовного розвитку, по-друге, цей шар лексики вживається як вагомий компонент лексико-стилістичної системи поетичної мови М.К. Зерова. У різних контекстах вона виконує найрізноманітніші функції: 1) урізноманітнення художньої мови, коли в найближчому словесному оточенні функціонують загальновживане слово і його синонім – із периферійної лексики (щастя-пай, молоко – набіл, іменувати - узивати); 2) для посилення емоційно-експресивної виразності мовлення; 3) для стилізації простоти і архаїчності тощо.

3.2.3. Авторське використання загальномовної фразеології у поетичному перекладі

Ще одним важливим елементом перекладацького стилю автора є активне використання народної фразеології. У мовній практиці письменника фразеологічний матеріал характеризується великою різноманітністю і в плані семантики, і щодо стилістично-функціонального навантаження. Взагалі фразеологічні одиниці як стилістичний засіб містять у собі величезний зображально-виражальний потенціал, оскільки, “крім предметно-логічного змісту, вони містять, емоційно-оцінно-експресивний зміст, який нашаровується на лексичне і відображає ставлення мовця до референта” [1, 235]. Ця властивість фразеологізмів у перекладних текстах досліджуваного письменника виявляється дуже виразно. Перекладач за допомогою фразеологізмів посилює, підкреслює інтенсивність дій, ознак, виражає найрізноманітніші емоційні відтінки та оцінність зображуваного: “Соки живущі, піднявшися щедро. Все тіло сповняють; Звуки проходять крізь стіни, і засуви хатні не можуть Їх зупинити, і *холод різкий до кісток пробирає*” (136); “Той, хто помислив таке, був би з *правдою геть розминувся*” (161); “Б’ють у тимпани щосили вони, у цимбали порожні, голосом дужим. Хрипливим численні ріжки виповняють, Співом Фрігійським на флейті до дна *розворушують душу”* (171); “Злегка *чолом поникаючи*, коротко мовить Дідона: “Тевкри, одкиньте турботу і страху *в серцях не тримайте*” (220); “Не розуміє старий, що все на цім світі марніє*, Занепадає на силах* і звільна *простує до гробу*” (184); “*Немовби горлицю шуліка гострозорий*, мов зайця, по наморозі в ліс, ловець досвідчений і скорий – І мав уже завдати до заліз Потвору ненавісну” (288); “Так попростуйте і ви, *куди очі покажуть,* куди вас Помчить сваволя лютих бур морських” (302); “Не до снаги-бо мені був той почесний тягар; Тіло незвичне було, та *й душа не лежала до праці*” (344); “Я й нині страшуся, і *страх* мій *Застує горе* колишнє” (341); “Нестора *шлях життьовий переміряла* ти, о Філено, Поки до темрявих хвиль в царство Плутона зійшла, - А не зрівнялась, проте, з

прастарою Сібіллою віком: Місяців зо три вона довше *топтала свій ряст”* (367) тощо. Останній приклад засвідчує наскільки майстерно перекладач уміє поєднувати в мікроконтексті народномовні (переміряти шлях життьовий, топтати свяй ряст) і книжні запозичені фразеологізми (зійти в царство Плутона, зрівнятися віком із Сібіллою), переплітаючись один з одним, вони відтворють художньо-образну структуру першотвору.

У складі фраземіки М.К. Зерова можна виділити:

1)традиційні кодифіковані усталені вирази: “Тим – то владика світів і замкнув їх у чорні яскині І, опасаючись сам небезпеки, важкою горою Їх привалив і наставив царя, що на праві незломнім Міг би їм *волю давать* і знову *до рук прибирати”* (208). Давати волю – не обмежувати кого-небудь у діях, вчинках; виявленні почуттів (ФСУМ, 1, 204); прибрати до рук – ставити в залежність від себе кого-небудь, примушувати слухатися, підкоритися (ФСУМ, 2, 688). “Смерть *накладає* на нас *руки* невидні свої” (317). Накласти руки на когось – ударити або вбити кого-небудь; посягнути на когось (ФСУМ, 1, 527); “Ледве зайшли під склепіння, І дано їм *слово держати”* (219). Держати слово - тут у значенні виступати, промовляти перед ким-небудь (ФСУМ, 1, 228]. “Мідні одвірки *падали в око”* (217). Падати в око, впадати в око – в цьому контексті у значенні: бути помітним, помічатися (ФСУМ, 1, 147). “Трохи оподаль *на очі* йому *навертаються* білі резові шатра” (218). Навертатися на очі, потрапляти на очі – тут у значенні: бути помітним, на видноті, виразно виявлятися, поставати перед ким – небудь (ФСУМ, 2, 683). “Там живописці славетні мистецтвом мене причарують, Славні різьбярські дива *очі мої прикують”* (315). Приковувати очі – привертати чиюсь увагу, приваблювати зовнішнім виглядом (ФСУМ, 2, 694) тощо ;

2)трансформовані усталені вирази. Творча індивідуальність перекладача виявляється у різних видах трансформації фразеологізмів, завдяки чому вони можуть набуваюти нових естетичних та художніх властивостей”. Найчастіше М.К . Зеров вдається до заміни одного із усталених компонентів його синонімом або розширює межі фразеологізму додатковим елементом. Напр.: “Хмари, набігши

раптово, у тевкрів *з очей виривають* День і небесну блакить (209). Додаючи до усталеного виразу *виривати з очей* нові компоненти - *день* і *блакить*, автор тим самим надає виразові нового смислового відтінку: раптового настання сутінок, мороку. *"Взяв на своє рамено* майбутність і славу нащадків" (282). У виділеному фразеологізмі замість традиційного компонента плечі (брати на *плечі*) вжито синонім-архаїзм *рамено*, який надає виразові урочистості. Аналогічні заміни спостерігаємо в таких контекстах: "Весь *реченець* у розмові такій *змарнували*" (239) (пор.: марнувати час); "Злегка *чолом поникаючи"* (220) (пор.: поникнути головою); "*Пан свого хисту*" (201) (проглядається аналогія із фразеологізмом *господар свого таланту*). "Божеські *зори затримав* свої на Лібійському царстві" (212) (пор.: *затримати погляд*). Завдяки заміні згрубілого *очі повилазили на лоба* на більш нейтральне – *вибігли очі* - автор надає фразеологічному виразу і контексту в цілому іншої стилістичної тональності.: "Так стиснув, що *очі вибігли* геть із западин*"* (271). "Ніби безбожні основи навчання мого небезпечну *стежку злочинства* тобі *прокидають*" (130). Тут має місце і заміна і доповнення (пор.: *прокладати стежку*). Улюбленим прийомом перекладача є додавання до усталеного виразу оцінного чи характеристичного епітета, що надає фразеологізмові особливої виразності і дозволяє авторові виразити необхідні смислові та емоційно – експресивні відтінки: "Нині до мислі правдивої *серцем* одважним *схилився"* (180); "Як у смертельні *серця закрався* той *страх* невитравний" (187); "З власної волі вони свою *путь* ненастанну *верстають*" (187); "Тут уперше Еней починає *плекати* Ясну *надію*" (217); "І не занадто од нас *одвертається сонце* живуще" (220); "Ти ж, О єдиний, що глибоко *болем* троянським *болієш*" (221); "Тут несподівано друга, грізніша подія заходить І *на* стурбовані наші *серця тягарем налягає*" (224); "Скільки у землях сусідніх *вчинити* мені на поругу *Злочинів* диких?…" (278) тощо.

Отже, народнорозмовна фразеологія є невід'ємною рисою мовного портрета М.К. Зерова, вона надає його перекладам колоритності, невимушеності, мальовничості, служить засобом посилення експресії, вираження оцінки. Творчий

підхід перекладача до використання цього мовного матеріалу виражається у різних видах трансформацій, письменник, додаючи або замінюючи певні компоненти народномовних фразеологізмів, вносить нові смислові та стилістичні відтінки.

3.2.4. Засоби відтворення національного колориту в перекладах М.К. Зерова

Мовна особистість М.К. Зерова співвідносна не лише з національною культурою. Перекладання творів інших народів завжди пов’язане з проблемою передавання національно-культурної, національно-історичної специфіки, тобто «чужих» реалій. Для уточнення поняття реалії як перекладознавчого терміна, наведемо найбільш повне, на нашу думку, визначення С. Влахова і С. Флоріна: «Слова (словосполучення), які називають об'єкти, характерні для життя (побуту, культури, соціального й історичного розвитку) одного народу і чужі для іншого, будучи носіями національного чи історичного колориту, вони, як правило, не мають точних відповідників (еквівалентів) в інших мовах, а, відповідно, не підлягають перекладу “на загальних умовах”, вимагаючи особливого підходу” [30, 55]. Саме тому ця проблема вважається однією з найскладніших і найважливіших у теорії перекладу, над її вивченням працювали більшою чи меншою мірою майже всі теоретики художнього перекладу, вагомий внесок у її вирішення зробили такі учені, як Л. Бархударов, В. Виноградов, С. Влахов, І. Кашкін, І. Левий, С.Флорін, О. Федоров, К. Чуковський, із вітчизняних – М. Рильський, О. Фінкель, В. Коптілов, О. Кундзіч, Р. Зорівчак та ін.

У 20-30-х роках, у часи перекладацької творчості М. Зерова, наукові засади перекладознавства були розроблені ще не достатньо, і прекладач міг спиратися лише на існуючі традиції перекладацької практики та власне мовне чуття. М. Зеров, як відомо, неодноразово висловлювався про збагачення української мови за рахунок запозичень з інших мов і про безпосередній зв'язок і взаємозалежність мовного та культурного розвитку народу. Але з іншого боку, він, як перекладач художнього твору, змушений був орієнтуватися на мовно-інтелектуальний рівень читача-сучасника і не переобтяжувати переклади невідомими широкому загалу словами, йому необхідно було дбати про те, щоб переклад сприймався природно, щоб він не перетворився на науковий трактат. Письменникові і так постійно закидали, що його творчість «для небагатьох». В одній із рецензій 1921 р. на збірку “Антологія римської поезії” зазначалося: “Перекладач античних творів в XX столітті не може бути тільки перекладачем. Він не може навіть обмежитися короткими примітками й побіжними поясненнями...Перекладач повинен взяти на себе обов'язки коментатора і зробити перекладний твір зрозумілим не тільки в цілому, але й в деталях” [72, 187-188]. Звичайно, лексика на позначення реалій культури, побуту, вірувань, традицій інших народів постійно проникала в українську мову безпосередньо чи через посередництво інших мов залежно від інтенсивності економічних, культурних, літературних і особливо перекладацьких зв'язків з тими чи

іншими народами. Якщо говорити про античну спадщину, то такі контакти активно відбувалися ще з часів Київської Русі**.** У новий час, починаючи від «Енеїди» І.Котляревського і завдяки оригінальній та перекладацькій творчості Т.Г. Шевченка, П. Куліша, І.Я. Франка, Лесі Українки українська літературна мова постійно поповнювалася грецизмами та латинізмами на позначення різних національно характеристичних понять. Так, наприклад, у мові «Енеїди» І.П. Котляревського, тематично, сюжетно, образно пов'язаної з "Енеїдою" Вергілія, функціонують слова на позначення власних назв, частина з яких згодом розширила свою семантику і стала вживатися як загальні назви (Олімп, Парнас, Зефір, Купідон , Меценат, Пегас), а також загальні: ахінея, сирена, фортуна, фурія [21,1955]. За спостереженнями дослідників із творчістю Т.Г.Шевченка в українську мову увійшли такі слова з греко-римського міфологічного і літературного обігу, як: *гіменей, дріада, парки, пенати*, *Прометей;* П. Куліш поповнює лексикон такими лексемами: *наяда, ореада*; І.Я.Франко вводить у літературну мову: *кентаври, фавн*; Леся Українка - *весталки, друїд, ельф, лари, мойра* тощо [75, 554-555].

Микола Зеров, продовжуючи традиції попередників, використовує у перекладах великі масиви запозиченої лексики (засвоєної раніше, відомої з російськомовних джерел чи ужитої вперше) на позначення так званих реалій у фонетично адаптованій, але не зукраїнізованій формі. Принагідно згадаємо, що українізація власних назв іншомовного походження, заміна іншомовних реалій власне українськими, започаткована І.П. Котляревським (Агамемненко, Анхизенко, Сатурнович), довгий час панувала у царині перекладу, згадаймо, що в "Іліаді" О. Навроцького живуть Гелікавн Антенорієнко, Евфра Пітефівна, а "молодиця" Олена зодягнута у намітку і "ткає-вишиває, мережачи гарно" червону хустку, мало чим відрізняється з цієї точки зору "Одіссея" П.Ніщинського та "Ільйонянки" Степана Руданського (Ахілл Пільєнко, цар Атрієнко, Хризівна-діва, замість музи - Співа, замість Аїду - Невид, замість Зевса - піп тощо), навіть у перекладі О. Потебні герої "Одіссеї" грають на кобзі. М. Зеров, як уже зазначалося у попередньому параграфі, також використовував національно забарвлену лексику, проте її вживання завжди тематично, стилістично виправдане і не спричинює зниження стилістичної тональності оригіналу. "Саме від М. Зерова, - вважає Р. Зорівчак, - починається реалістичний відлік в українському художньому перекладі, що остаточно покінчив з травестіями, бурлесками, пародіями" [71, 143].

Зрозуміло, що зберегти у перекладі всі елементи оригіналу, позначені національною та історичною специфікою, неможливо, однак у перекладних творах М.К. Зерова, як ні в кого раніше, їх збережено якнайбільше, причому вони органічно вплітаються в загальномовну тканину, і переклад не справляє враження силування, штучності. Крім численного ономастикону, величезної кількості імен персонажів - богів, героїв, людей, назв місцевостей, міст, гір, річок, перекладач зберігає у перекладах багато етнографізмів, напр.:

- ❑ назви одягу та взуття: *котурни (366), пеплум (217), сидроміда (354), тога (344), туніка (344), тіренські сандалії (275)*;

- назви різних мистецьких понять: *кітара, ліра (313), пеан (241), еклога (437), систр (281), самбіка (535), тимпани (353), флейта; орхестра (356), портали (203);*
- реалії побуту: *лібурни (357, носилки), терми (382, лазні у Римі);*
- військові реалії: *пелти (*263), *егіда (*275), *барбітон* (297). Зазначимо, що при перекладі батальних сцен перекладач використовує слова-історизми різного походження, засвоєні українською мовою у попередні епохи і які у контексті сприймаються як функціональні еквіваленти: *меч, спис, шолом, щит, кольчуги, сайдак, жезл, палаш, піка, праща, шабля, топір, черезплічник тощо;*
- культові поняття: *курети (171), салії (271), гекатомби (292), оргії (206);*
- назви явищ природи, наприклад, вітрів: *фавоній (194), зефір, борей (194), нот (326), евр, африк, етер (133, повітря);*
- ботанізми: *майоран, мірра (176), кипарис (197), тімариск (199), лотос, акант (200), сікіонка (204), мирт(265), полба (305), нард (308) тощо;*
- напої: *фалерн* (194),
- суспільно-політичні реалії: *едили (355), ексодій (355), колегія (344), консул (260), курія (344), триба (262), претор (304), квірити (353), скриби (304, писці), берло (292), скіпетер (324), тирс (254, символи влади), сенат (281), ростра (204)* і похідне, утворене способом деривації *ростральний вінець (281), легіон, (156), тріумф (281), цезар (304), гладіатор (304), претор (355), трибун (355), фасти, форум, ценз (355);*
- назви народів і народностей*: сабіняни (204), тевкри (214), гіркани (260), тракіяни, тірійці (214), партяни (260), гіпербореї (293), апуліяни (301), сабіняни (301)* та ін.*;*
- одиниці виміру: *іди (301), календи (301), югери (355), динари (361).*

Отже, такі запозичення сприяли інтелектуалізації української мови, піднесенню загальної культури українців. Античні запозичення М.К.Зеров широко використовув у власній творчості, розширюючи їх зміст, надаючи їм символічного значення, напр.: *латофаги, лестригони*, *Тесей, Навсікая*, *моноксил, притани, мім, претор, калогатія* та ін. Іменем однієї із муз М.К.Зеров назвав свою збірку “ Камена”, розширюючи зміст цього слова до узагальненого значення усієї давньоримської поезії. Підтвердженням чого може служити також одне спостереження із перекладу. У фрагменті польської сцени із драми О.С.Пушкіна " Борис Годунов" головний герой, Самозванець, у піднесеному тоні говорить про свою прихильність до латинської поезії. В оригіналі це звучить так:

Родился я под небом полунощным,
Но мне знаком латинской *музы* голос,
И я люблю парнасские цветы.
Я верую в пророчества пиитов (40).

Відступаючи від дослівної близькості, М.К. Зеров у перекладі вживає якраз уподобане слово *камена*, яке у заданому контексті відповідає і змісту, і стилістичній тональності:

Я народився під північним небом,

Та знаю я *камен* латинських звуки,
Кохаюсь у паранаських квітах я
І вірую в пророчий дар поетів (538)

У перекладах із близькоспоріднених мов проблема передавання характеристичної лексики у результаті тривалих сусідніх відносин і відповідно вищої взаємообізнаності дещо полегшується. Однак, як свідчить досвід перекладачів, труднощі і тут неминучі. Перекладачеві з близької мови, як і будь-якої іншої, необхідно уникнути надмірного "очуження" чи "обукраїнення" тексту. Дослідник перекладів із російської мови О. Кундзіч вважав: "Коли ці назви явищ, специфічних для російського народу і російської дійсності, явищ, які не повторюються в інших народів, то їх треба переносити в український текст" [100, 81]. У перекладі "Бориса Годунова" перекладач із метою збереження національної та часової належності залишає відповідну лексику: *цар, синкліт, бояри радні, дворянський збір, обранці земські, новгородське віче, барми Мономаха; приказ холопський (528), опала, клобук (530) царська дума (559), розрядні книги (563), трон (565), приказний люд, купці (*570) тощо. А в польських сценах цього твору та перекладі "Мазепи" Ю.Словацького, з'являється інша характеристична лексика, яка відображає інший тип культури: *шляхетний лицар (547), король (574), каштелянова, ротмістр (575), шляхта, маршалок земський (576), паж (580), воєводина (581), кардинал (590), ксьондз (612), капуцин (628), замок (577), дружбарти (*586, польське, вид картярської гри (ЕСУМ, 2, 134), *кунтуш* (польське, одяг заможного населення Польсько-Литовської держави, ЕСУМ, 3, 143). Збережені характерні звертання: *мосць, їмосць, йогомосць (*579). Порівняння двох вищезазначених перекладів, зроблених у різні періоди творчості (у ранній - "Мазепа", і більш пізній "Борис Годунов"), з погляду поставленої проблеми, виявляє зростання перекладацької техніки перекладача. Якщо у першому трапляються поодинокі випадки невиправданої полонізації, то у другому творі, навпаки, для спільних або подібних явищ перекладач знаходить аналоги із власне українського словника, які б семантично і стилістично відповідали першотвору.

До національно конотованих мовних засобів належать фразеологізми. Завдяки перекладам М.К. Зерова античної літератури в українській літературній мові іншомовні фразеологізми у природних для них контекстах ніби проходять своєрідну художню апробацію на україномовному ґрунті. Напр.: "Ти ж пагубо вина, твереза водо, ти йди від нас до мудрих і розважних: Тут нерозведений *панує Вакх"* (194) (*панування Вакха* означає сп'яніння, веселощі тощо); "Море уже червоніло від сяйва: у горішнім небі Жовто-злотиста *Аврора стає в колісниці рожевій"* (249) – виділений фразеологізм образно передає світанок. "*Привести гіменея*" (255) – має значення одружити. "А нині, шанована світом римська держава пильнує його: коли треба почати *Марсову справу"* (260), що означає розпочати війну. "Тут і юнацтво і жрець привівтарний, одно перед одним, жарене м'ясо волове несуть, і кошики повнять *Даром Цереринним,* і найдобрішим *Вакхом частують*" (269). Усталене словосполучення Ц*ерерин дар* має значення плоди, оскільки Церера у римській міфології була богинею родючості і зображувалася

жінкою із кошиком плодів [Антична література, 1993, 307], а *частувати Вакхом*, як зазначалося вище, має значення частувати вином. Аналогічне слововживання у такому контексті: “Нас ваблять острови щасливії, Де непооораний лан буяє *Цереринним даром”* (302). “Однак *побачимо* мляво розгойдані *Коціта хвилі*, і Данаїд-сестер Безславну долю, смутку повну, І ненастанну *Сізіфову муку*” (292). *Побачити хвилі Коціту* є синонімічним до українського фразеологізму *піти на той світ*, а другий фразеологізм через широку уживаність пояснень не потребує. “*Батьківські лари* врятуйте мене” (307), що означає батьківську домівку. “Молю, одверніте злочинство. Зрадницьким вбивством не *згасіте полум’я Вести”* (341) – фразеологізм вжито у значенні - підірвати могутність держави. “Ти ж свої жарти складай та *р имською сіллю присолюй,* Хай в отих жартах життя вдачу пізнає свою” (366), тобто додавати гостроти, дотепності. Таких прикладів настільки багато, що фразеологію художніх перекладів М.К. Зерова варто розглядати в окремому науковому дослідженні. Але вже із наведених прикладів видно, наскільки вони органічно входять у контекст, реалізують свій семантико-стилістичний потенціал.

Майстерність поета-перекладача виявляється в умінні зберігати смислову місткість і художню довершеність творів, які він перекладає. Відшліфовані ним вислови великих літературних класиків поповнюють українську скарбницю афоризмів. Наприклад із перекладів Марціала: “Той не смуткує, хто слави на тім заживає, Тужить правдиво, чий сум свідків для себе не жде” (363); “Всі марнуєм ми час, а години пливуть, плинуть кращі літа і назад не прийдуть…” (365); “Хто, уміючи жить, не схотів би жити?” (365); “На вбогій дудочці ти граєш, але ж при дудочці тій голосу сурем не чуть” (367); “Праведна, чиста душа існування поширює грані: Втіху з минулого п’є - вдвоє живе на землі” (368); Легко життя зневажати у бідності, в тузі злиденній. Мужність показує той, хто і в нестатках живе” (369) та ін.

Отже, завдяки перекладам М.К. Зерова в українську мову вливався потужний струмінь запозиченої лексики на позначення реалій національно-культурного, побутового життя інших народів та фразеологізмів, що сприяло мовному збагаченню і розширенню світогляду, культурному вихованню українського читача.

Висновки до ІІІ розділу

Мовна особистість М.К. Зерова - перекладача виявляється у виборі об’єктів для перекладу, що, у свою чергу, відображає ідейно-естетичне кредо письменника , у відборі мовних засобів, у характерних прийомах передавання стилістичної поліфонії оригінальних творів. Перекладацький ідіостиль М.К.Зерова включає і його теоретичні настанови у галузі перекладознавства.

Проблеми національного художнього перекладу письменник розглядав у єдності із мовно-літературними. Зважаючи на умови розвитку українського перекладного слова, М.К.Зеров на перше місце ставив вимогу стилістичної відповідності оригінального твору і перекладу, наголошував на чіткій диференціації високої, нейтральної і зниженої лексики, зразковим прикладом чого були власні перекладні твори. Саме від перекладів М.К.Зерова в українській літературі починається реалістичний етап розвитку перекладацького мистецтва. У своїх наукових працях перекладознавець акцентував увагу на необхідності збереження образних, звукових, метричних, інтонаційних особливостей першотвору, а головне – тих рис, які є визначальними, домінантними у стилі обраного для перекладу автора.

М.К. Зеров перший в українському перекладознавстві окреслив основні етапи історії розвитку художнього перекладу XIX ст. (від І. Котляревського до Лесі Українки) та його вплив на загальнолітературний поступ.

У результаті проведеного лінгвістичного дослідження перекладацької мовотворчості М.К.Зерова було виявлено, що перекладні твори письменника відображають стан української літературної мови тієї епохи, певні тогочасні тенденції мовного розвитку. По-перше, широке проникнення діалектних елементів у літературну мову, особливо діалектизмів західного регіону; по-друге, дистанціювання української мови від російської.

Художні переклади М.К.Зерова характеризуються високим рівнем поетичної культури слова, стилістичною гнучкістю, багатством лексики. Перекладач уміло використовував різні засоби загальномовної та контекстуальної синонімії. З метою урізноманітнення поетичного мовлення та уникнення словесних повторів у найближчому контексті письменник активізує словотвірні синоніми, залучає пасивну лексику. М.К.Зеров систематично використовує призабуті, рідковживані слова, що робить мову перекладів не заштампованою, а живою, свіжою.

Особливу стилістичну активність у мові перекладів, на відміну від оригінальних творів, виявляють народнорозмовні елементи, вони відтворюють різні стилістичні нюанси перекладуваних творів і використовуються у функції стилізації, архаїзації та мовної характеристики персонажів. Як і в оригінальних творах, у перекладних частотними та поліфункціональними компонентами виступають архаїзми та старослов’янізми.

Велике значення мають художні переклади М.К.Зерова з погляду культурно -історичного та естетичного збагачення національної мови лексикою на позначення реалій різних галузей життя інших народів. Такі слова, проникаючи у загальномовний та поетичний словник, часто переосмислюються, набувають образності, утворюють свої словотвірні гнізда.

Мовна індивідуальність М.К.Зерова виявляється також у використанні загальномовної фразеології, прийомах її трансформації. Завдяки перекладам досліджуваного автора в українську літературну мову ввійшло багато запозичених усталених виразів та афоризмів. Отже, поетичні переклади М.К.

Зерова сприяли піднесенню культури української художньої мови і культури думки.

ВИСНОВКИ

На основі проведеного аналізу можна зробити висновок про те, що мовотворчість М.К.Зерова, реалізована в оригінальній і перекладній поезії, синтезувала традиції класичної поезії та новітні тогочасні тенденції розвитку поетичної мови. Стиль М.К.Зерова відобразив основні ідейно-естетичні позиції автора як представника неокласичного літературного напрямку. Відправним пунктом авторської програми розвитку української літератури було засвоєння досягнень західноєвропейського та національного мистецького розвитку. Цінність класичної спадщини для української літератури митець пов'язував з удосконаленням техніки вірша, збагаченням його форми, із виробленням високого стилю, ознаками якого поет вважав логічність і ясність художньої думки, сконденсованість змісту, пластичність словесного зображення. Микола Зеров прагнув надати поетичній мові довершеності античного стилю, що полягає в єдності думки, зорового і звукового мовного зображення.

Погляди М. К. Зерова на національно-культурний та мовно-літературний розвиток, оригінальність концепції світу і його художнього бачення зумовили індивідуально-неповторний характер авторського відтворення дійсності в поетичному слові. Ідейно-естетичні настанови поета позначилися на його оригінальній і перекладацькій мовотворчості, зумовили активізацію лексичних та фразеологічних джерел української літературної мови, розвиток її образної системи.

Орієнтація письменника на високий стиль визначила модифікацію лексичної системи поетичної мови. Звертаємо увагу на високу питому вагу книжних елементів у класичних поезіях (сонетах, александрійських віршах) М.К.Зерова. Поет активізує абстрактну лексику, залучає і стилістично переосмислює іностильові елементи (суспільно-політична, термінологічна лексика), використовує назви - поняття, які мають структуру складного слова.

Загальновживані і вузькоспеціальні термінологічні назви у поетичному контексті розширюють свою сполучуваність, детермінологізуються, набувають емоційно-експресивного забарвлення, переростаючи в поетичні образи. Вживання у поезіях М.К.Зерова літературознавчої термінолексики (*стиль, сонет, антитеза, алегорія, сага, рима* тощо) відбиває зосередженість автора на проблемах культури національного поетичного слова, а звертання до лексики на позначення різних мистецьких понять *(архітектор, бароко, партеніт, кант, кларнет, ліра, серенади* тощо) засвідчує домінування естетичних категорій у системі поетичного

світосприйняття письменника.

Заглиблення М.К. Зерова в історію України, в античне минуле, осмислення сучасності через призму історичних подій зумовлює функціонування у поезії історичної термінології (*гетьманат, курінь*, *спис, берло, меч, шолом, байдаки* тощо). Загострена здатність поета відчувати національну історію й поетично реконструювати її відповідно до власного історичного мислення виявляють контексти із термінолексикою на позначення назв етноплемен (*авари, готи, гуни, сармати, скити*).

Окнижнення поетичної мови виявляється у частотному використанні утворень на *–ість, -ання, -ення, -ство*, а також складних слів (*многоденний, міцновладний, староденний та ін.*). Останні характеризуються експресивно-виражальними стилістичними потенціями, що зумовлено впливом перекладацької творчості поета та національною книжною традицією.

Своєрідність авторського світосприйняття через призму духовних, естетично -мистецьких здобутків минулого, звертання до античності і християнства як вищого вияву культури усього людства сприяли активізації лексики із культурологічним значенням. Залучення слів на позначення реалій античної культури та біблійного світу (*панагія, літургія, синедріон, кесар, претор, ексод* тощо) виявляє інтелектуальні джерела національної поетичної мови.

Характерною ознакою ідіостилю М.К.Зерова, пов’язаною з культивуванням античного мистецтва, є використання нетранслітерованих запозичень (“*pruderie*”, “*valle lacrimarum*”, “Lucrosa” та ін.).

На поетичному лексиконі Миколи Зерова позначилася тенденція освоєння поетичною мовою 20-30-х рр. урбаністичної теми, що виявилося у використанні назв на позначення реалій міста (*бульвар, антена, вітрини, тротуари* тощо).

У досліджуваних поетичних текстах відзначено стилетворчу роль таких груп пасивної лексики української літературної мови, як архаїзми, старослов’янізми. Вони виступають засобом стилізації історичного часу, створюють урочисто-піднесену чи, навпаки, знижену тональність поетичного тексту.

Авторський поетичний словник містить народнорозмовні елементи, функціонування яких визначається жанрово-тематичною своєрідністю поетичних творів. У поезіях строгих форм (сонетах, александрійських віршах) вживання цієї групи лексики обмежене. Дотримуючись принципу стилістичної відповідності мовних засобів, поет свідомо уникає у таких поезіях народнопісенних елементів, слів із зменшувально-пестливими та збільшувально-згрубілими суфіксами. Розмовна, побутова, просторічна лексика активізується в сатиричних творах, в епічних жанрах перекладів.

В арсеналі зображально-виражальних засобів поетичної мови М.К. Зерова досить вагомим є прийом контрасту як спосіб організації різностильової лексики, поєднання в найближчому контекстуальному оточенні стилістично зниженої лексики з традиційно “високою”. Характерною рисою поетичного ідіостилю М.К. Зерова є зіставлення, протиставлення семантично контрастних чи навіть

несполучуваних в загальномовному обігу слів, понять (*вівчар – вівтар, шкурна громада – Еллада, легка тягота, веселий гнів*).

Особливістю мовної майстерності М.К.Зерова є використання загальномовної (лексико-семантичної, словотвірної, стилістичної) та контекстуальної синонімії. У діалектах, у глибинних шарах мови письменник віднаходить свіжі, часто рідковживані слова, що надавало його стилеві оригінальності.

Показовим для ідіостилю М. К. Зерова є функціонування емоційно-експресивної народної та книжної фразеології. Чільне місце у поезії досліджуваного автора посідають фразеологічні одиниці, пов'язані із національною та європейською літературною традицією. Це запозичені із відомих творів крилаті вислови, цитати, ремінісценції. Культурно-естетичним змістом наповнюються в оригінальній і перекладній поезії античні усталені вирази, афоризми (*Аїдові дороги, Фебовий лавр, Церерин дар* та ін.). У фразеологічних авторських інноваціях "*Зевсові перуни*" та "*капища муз*" поєднання міфонімів античного та слов'янського походження набуває концептуально вагомого значення і відображає ідею М.К.Зерова синтезувати європейські та національні культурні традиції.

Стилістично і естетично вагомим компонентом поетичної мови М.К.Зерова є авторські новотвори. Вони передають особливості художнього мислення поета, різні нюанси, відтінки авторського осягнення й переживання світу. Новотвори ускладненого типу (*смутноокий, зоряноока, гострозір, згуба-вічність, запомин-океан*) переважають у контекстах високої стилістичної тональності, надаючи їм поетичності, мальовничості, виступаючи маркерами авторської оцінки. Неологізми афіксального типу (*спочиванці, перетончений естет, спаламарив, змолитвував*) переважають у поезіях гумористично-іронічних, що зумовлюється їх високими експресивно - емоційними властивостями.

Традиційний поетичний словник з його ключовими словами типу *степ, небо, вітер, сон, день, ніч, вечір, весна, літо, осінь* є вагомим засобом вираження світоглядних ідей та ціннісних орієнтирів поетичної мовотворчості М.К. Зерова.

Індивідуально-авторське осмислення образу України в поетичній мовотворчості М.К.Зерова відповідає неокласичній естетиці, згідно з якою свідомість епохи співвідноситься із античним минулим, національні цінності із загальнолюдськими. Художньо-мовна структура зазначеного образу конструюється із найрізноманітніших компонентів на позначення національного часопростору: ономатів (*Ольвія, Таврида, Київ, Дніпро*); типових знаків національного ландшафту (*степ, гай, сад, поля, левади. дороги*), національно конотованих номінант рослинного і тваринного світу (*тополі, верби, вишні, жита , журавлі, лелеки, воли*) тощо.

Критичне ставлення письменника до національної провінційності, його несприйняття революційних катаклізмів доби і спричинених цим суспільних дисонансів зумовлюють і пояснюють асоціативний зв'язок образу країни із *вертепищем*, *цілиною*, *пусткою*, *пустелею, глухим бур'яном*, *смітником*, *скитами*

-дикунами тощо.

Осягнення навколишнього світу в поетичній уяві митця відбувається за допомогою конкретно-чуттєвих зорових, слухових, одоративних образів (“*сонць легкі кружала*”, “*гомонять каштани*”, “*дзвінкий цвіт*”, “*полиновий вітер*”, “ *запашний простір*”). Естетичну активність у поезії М.К.Зерова виявляють синестезовані образи (“*добірних звуків шата пурпурова*”, “*оксамит небес*”, “ *холодний запах*” та ін.), що надає творам особливої відчутності, пластичності, рельєфності.

Своєю творчістю поет підносить культуру психологічного малюнка в українській ліриці. Образи на позначення чуттєвих вражень у поєднанні із абстрактними поняттями або такими, що в узуальному мовленні не мають предметно-логічного зв’язку із цими відчуттями, метафорично передають оцінні, настроєві нюанси, душевні рефлексії поета (“*солодощі спокою*”, “*гірка межа*” “ *холодне безгрішшя*”, “*гіркий полин людського горя*” , “*терпкі слова*”).

Характерна ознака авторського ідіостилю – функціонування широкої гами кольорів: *зелений, синій, жовтий, золотий, чорний, білий* (*темний – світлий. осяйний*). Крім прямих кольороназв, поет активізує слова, що належать до іншої лексико-семантичної групи, але у своїй предметній семантиці мають сему кольору (*золото, срібло, бурштин, латаття* та ін.). У поезії М.Зерова колірні мовні одиниці виконують роль експресивних, оцінно-психологічних мовних засобів. В авторській художньо-образній системі актуалізується лексика на позначення *чорного* та *білого* кольорів. Епітет *чорний* із символічним значенням *гіркий, зловісний* у поетиці автора є постійним атрибутом реалій сучасності. Такі словосполуки, як *чорний день* є концептуально вагомими для передавання суб’єктивного ставлення до тогочасних подій, авторських передчувань загальнонаціональної і особистої трагедії.

Частотне використання епітетного потенціалу кольороназв (*чорний –білий*, *тьмяний - осяйний*) у перекладних творах є відображенням впливу індивідуально-авторської стилістичної манери на ідіостиль М.Зерова-перекладача.

Концептуально навантаженими, частотними компонентами поетичної мови М.К.Зерова є різні групи ономастичних одиниць. Вони засвідчують інтелектуальну, культурософську глибинність творчості поета, ідентифікують часопростір, виступають символами авторських духовних, мистецьких цінностей *(Куліш, Горленко, Заборовський, Вергілій, Овідій* тощо). Поет активно послуговується книжними, переважно античними, біблійними образами. Переосмислюючи їх по-своєму, М.Зеров виражає власний ціннісний комплекс: *краса і мудрість* (*Навсікая*), *краса і наука* (*Гелена*), *мистецтво і творчість* (*Хірон*) тощо.

Індивідуальному стилеві М. К. Зерова-поета і М. К. Зерова-перекладача притаманні найрізноманітніші прийоми звукопису: алітерації, асонанси, паронімічна атракція. Вони сприяють естетичній дієвості поетичних творів, увиразнюють ритмомелодику вірша, слугують засобом подолання звукової нейтральності поетичного тексту.

Органічною частиною національного мовно-літературного процесу була для М.К.Зерова перекладацька творчість. Письменник розробляв теоретичні проблеми художнього поетичного перекладу та окреслив основні віхи історії національного пеерекладацького мистецтва. До об'єкта перекладу М.Зеров підходив як до цілісної семантично-стилістичної системи, відтворюючи яку в матеріалі іншої мови, важливо визначити і зберегти передусім авторські стилістичні домінанти.

Мова перекладів М.К.Зерова характеризуються високим рівнем поетичної культури слова, стилістичною гнучкістю, багатством лексики. Як і в оригінальній, у перекладацькій творчості автор уміло використовував різні засоби загальномовної та контекстуальної синонімії. З метою урізноманітнення поетичного мовлення та уникнення словесних повторів перекладач активізовував лексику різних шарів: *плечі - рамена, рука – правиця, молоко – набіл, батько-панотець* тощо. У поетичних перекладах значну активність виявлять словотвірні синоніми (*приконеччя - поконеччя, твердота- твердість – твердінь, плем'я – племено, Сатурн - Сатурній; трой - троєць - троянець- троян* та ін.*)*.

Завдяки перекладам досліджуваного автора поетичний словник збагатився лексичними та фразеологічними запозиченнями, що сприяло інтелектуалізації й естетизації української поетичної мови.

Взаємовплив ідіостилю М. Зерова-поета і М. Зерова-перекладача виявляється на різних рівнях і, передусім, на лексичному та образному. І в оригінальних, і в перекладних творах високі поетичні смисли задаються периферійною лексикою (архаїчною, церковнослов'янською, діалектною, рідковживаною). Частотність і висока поетична тональність складних слів в оригінальній мовотворчості письменника зумовлюється впливом перекладацької творчості, зокрема античних класиків, у поетичній мові яких така лексика є питомою. На основі зіставного аналізу було виявлено спільні найчастотніші слова-образи, до яких належать, наприклад, епітети: *дзвінкий, гомінкий, чорний, білий, ясний, осяйний* тощо. Постпозиція епітета – це також характерна ознака ідіостилю поета, яка яскраво виявляється і в оригінальній, і в перекладацькій творчості .

Виокремлені стилістичні домінанти вибудовують складну, високохудожню естетично дієву поетичну систему ідіостилю М.К.Зерова.

Бібліографічні скорочення

ЕСУМ Етимологічний словник української мови: В 7 т. / АН УРСР. Ін-т. Мовознавства ім. О.О. Потебні; Редкол. О.С. Мельничук та ін. – К.: Наукова думка, 1983 –1989.- Т.-3.

НТСУМ	Новий тлумачний словник української мови: В 4 т./ Укладачі В.В. Яременко, О.М. Сліпушко.- К.: Аконіт, 1998.
ПСГ	Голоскевич Г. Правописний словник. -Нью-Йорк – Париж – Сидней – Торонто – Львів,- 1994.
РУС	Російсько-український словник: В 3 т.- К.: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1983.
Сл. Гр.	Словарь української мови / упор. Б.Д.Грінченко: В 4 т.- К.: Наукова думка, 1996.
ССУМ	Словник синонімів української мови: В 2 т./ А.А.Бурячок, Г. М. Гнатюк, С. І. Головащук та ін. - К.:Наукова думка, 1999-2000.
ССУМ (а)	Словник староукраїнської мови 14-15 ст.: В 2 т./ Редколегія: Л. Л.Гумецька та ін. -К.: Наукова думка, 1977-1978.
СУМ	Словник української мови: В 11-ти т.- К.: Наукова думка, 1970-1980.
СЯП	Словарь языка Пушкина: В 4 т./ Под ред., В.В.Виноградова. - М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1956.
ФСУМ	Фразеологічний словник української мови / Укладачі В.М. Білоноженко та інші: в 2-х т.- К.: Наукова думка,1999.

Список використаних джерел

Зеров М.К. Твори: В 2 т.- К.Дніпро, 1990.-Т.1: Поезії. Переклади / Упоряд. Г.П.Кочур, Д.В.Павличко. - 843 с.

Лермонтов М.Ю. Сочинения: в двух томах. Том 1.- М.:Правда, 1988.-720 с.

Пушкін А.С. Собрание сочинений в одном томе.- М.:Художественная литература, 1984.- 623 с.

Сосюра В. Твори: В 10 т. –К.: Дніпро, 1972.- Т.9: Переклади. - 290 с.

Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі. Антологія / Упор. М. М. Москаленко – К.:Дніпро, 1995. – 693 с.

Франко І.Я. Зібрання творів у 50-ти т.- К. : Наукова думка,1981.-Т. 11: Поетичні переклади та переспіви. - 527с.

Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів у 6 т. Том 1.- К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1963.- 483 с.

Список використаної літератури

1. Азнаурова Э. С. Очерки по стилистике слова. - Ташкент: Фан, 1973. - 405 с.
2. Антична література: Довідник / Буркат О.П., Бєляєв Р.С., Вишневська Н.О. та ін. За ред. С.В. Семчинського.-К.: Либідь, 1993.- 320 с.
3. Античные теории языка и стиля/ Под общ. ред. О.М. Фрейденберг.- М., Л. ОГИЗ – СОЦЭК ГИЗ, 1936.-344 с.
4. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М., 1974.- 252 с.
5. Арват Ф.С. Іван Франко – теоретик перекладу. - Чернівці, 1969.-38 с.
6. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. Стилистика декодирования. - Л.: Просвещение, 1973.- 303 с.
7. Арутюнова Н.Д. Аномалия и язык // Вопросы языкознания. – 1987. - №3. – С. 3-19.
8. Бархударов Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода.- М.: Межд. отношения, 1975.-236 с.
9. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке.- М.:Наука, 1975.- 288 с.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.- 424 с.
11. Безсмертні. Збірник спогадів про М.Зерова, П.Филиповича, М.Драй-Хмару. Мюнхен, 1963.-334 с.
12. Білецький О. Двадцять років нової української лірики (1903 – 1923) // Літературно-критичні статті.-К.: Дніпро, 1990.-С. 17-44.
13. Білецький О. Зібрання праць: В 5-ти т.- К.: Наук. думка, 1966. – Т. 5 - 655 с.
14. Білодід І. К. Поетична мова Максима Рильського // Вибрані праці: В трьох томах.- К.: Наукова думка.-1986.- Т.3. – С. 267-390.
15. Білокінь С. Закоханий у вроду слів. М. Зеров – долі і книги. - К.:Час.- 1990.- 56с.
16. Брюховецький В. Микола Зеров // Гроно нездоланих співців. –К.: Український письменник, 1997.- С.73-82.
17. Брюховецький В. Микола Зеров. Літературно-критичний нарис. - К.: Радянський письменник, 1990. - 307 с.
18. Будагов Р.А. История слов и история общества.- М., 1971.- 270 с.

19. Булаховский Л.А. Вибрані праці: В 5-ти т. – К.:Наук. думка, 1975. – Т. 1.- 495с.
20. Булаховський Л.А. Виникнення і розвиток літературних мов // Наук. зап. Інституту мовознавства ім. О.О.Потебні. -К., 1946. -Т.ІІ –ІІІ, С.113 - 154.
21. Ващенко В. С., Медведев Ф. П., Петрова П. О. Лексика "Енеїди" І.П. Котляревського.- Харків, 1955.- 208 с.
22. Веселовский Л.Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. школа, 1989. – 216 с.
23. Взаємодія художнього і публіцистичного стилів української мови / Пилинський М.М., Дзюбишина-Мельник Н.Я., Ленець К.В. та ін.- К, 1990.- 216с.
24. Виноградов В.В. Лексические вопросы перевода художественной прозы.- М.: Изд-во МГУ,1978. - 174 с.
25. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Изд – во АН СССР, 1959. – 653 с.
26. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики.– М.:Высшая школа, 1981.- 320 с.
27. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд – во АН СССР, 1963. – 255 с.
28. Виноградов В.В. Стиль Пушкина .-М: Гослитиздат.,1941.-620 с.
29. Винокур Г. О. О яззыке художественной литературы.- М.: Высшая школа, 1991 .- 448 с.
30. Влахов С. Флорин С. Непереводимое в переводе.-М.:Высшая школа, 1986.- 416 с.
31. Вокальчук Г.М. Оказіональні назви осіб в українській поезії 20-30-х років// Українська мова і література в школі.-1991.- №8.- С.79-81.
32. Гайнічеру О.І. Поезія і мистецтво перекладу.- К.: Дніпро, 1990.-212с.
33. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
34. Гальчук О. Поетичне осмислення Миколою Зеровим світової культурної спадщини // Дивослово.- 1997. - № 8.- С. 5-7.
35. Ганцов В. Проблеми розвитку нашої літературної мови // Життя й революція.-1925.- № 10.- С.63-65.
36. Гаспаров М. Избранные труды.-. М.:Языки русской культуры, 1997.- Т.2.- 501с.
37. Гладкий М. Проблема культури українського слова. // Життя й революція.- 1927.- № 2.- С. 203 –206.
38. Готкевич М. Українське красне письменство останнього десятиріччя в цифрах. // Плужанин.- 1927.- № 11-12.- С.58-65.
39. Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. – М.: Наука, 1977. – С. 186 – 239.
40. Григорьєв В.П. Поэтика слова.- М.:Наука, 1979. –343 с.
41. Грицак Є. Горацій в українській літературі.-Львів,1937.- 14 с.
42. Грицютенко І.Є. Естетична функція художнього слова (в українській прозі 30-60-х рр. XIX ст.).- Львів.: Вид-во Львівського університету, 1972.-179 с.

43. Державін В. Поезія Миколи Зерова і український класицизм //Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.,-К.: Рось, 1994.- С.522-541.
44. Донецких Л.И. Реализация эстетических возможностей имён прилагательных в тексте художественных произведений. – Кишинев: Штиинца, 1980. – 156 с.
45. Донецких Л.И. Слово и мысль в художественном тексте. – Кишинев: Штиинца , 1990. – 165 с.
46. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури.- К., Х.: Книгоспілка, 1924.- 364 с.
47. Дорошкевич О. Ще слово про Європу // Життя і революція.-1925.- N 6-7.- С.62 -68.
48. Дятчук В.В. Пустовіт Л.О. Семантична структура і функціонування лексики української літературної мови. - К: Наукова думка, 1983.-156с.
49. Єрмоленко С.Я. Індивідуалізм // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. –К.: "Українська Радянська Енциклопедія» ім. М.П.Бажана, 1990.-Т. 2.- С. 315.
50. Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови).- К.: Довіра, 1999.-431 с.
51. Єрмоленко С.Я. Синтаксис віршової мови (На матеріалі української радянської поезії).- К.: Наукова думка, 1969.- 96 с.
52. Єфремов С. Історія українського письменства.- К.: Феміна, 1995.- 688 с.
53. Жайворонок В.В. Національна мова та ідіолект/ Мовознавство.- 1998.- № 6.- С . 27-34.
54. Зайченко Н.Ф., Коваль-Костинська О.В., Паламарчук О.Л. національно-культурний компонент мовної семантики як перекладознавча проблема // Мовознавство.- 1998.- № 2-3.- С.179-186.
55. Заславський И. Блистательные примеры // Радуга.- 1989.-№9. - С.136-141.
56. Заславський І. М. Зеров – перекладач (На матеріалі української інтерпретації поезій О.Пушкіна // Дивослово.- 1999.- № 7.- С. 9-13.
57. Зеров М. В.Брюсов – переводчик латинских поэтов// Мастерство перевода.- М.: Советский писатель, 1968.- С. 413-422 .
58. Зеров М.К. Володимир Кобилянський (Замість характеристики) // Володимир Кобилянський. Мій дар. К.: Друкар, 1920. - С.5-12.
59. Зеров М.К. Вступна стаття // Нова українська поезія. К.:Всеукраїнське державне видавництво, 1920.- С.5- 18.
60. Зеров М. Іван Бєлоусов – російський перекладач "Кобзаря" // Життя й революція, 1930, № 3. – С.193-203.
61. Зеров М.К. Catalepton. – Філадельфія: Київ, 1951. -79 с.
62. Зеров М.К. "Кобзарь" Шевченко в русских переводах // Т.Г. Шевченко Кобзарь . Избранные стихотворения в переводе Ф. Сологуба.- ОГИЗ – ГИХЛ. 1934.-С. 36 –74.
63. Зеров М.К. Corollarium . Збірка літературної спадщини.- Мюнхен.-1958.-223 с.
64. Зеров М.К. Рецензія на кн.: Корней Чуковский, Андрей Федоров. Искусство перевода.- Ленинград,1930 // Життя й революція.- ,1930.- №1.- С. 198-199.

65.Зеров М.К. Примітки // Вибране.- К.: Дніпро, 1966.- С.497- 529.
66.Зеров М. Рецензія на кн.: Олександр Фінкель. Теорія і практика перекладу. Держ. Вид-во України, 1929// Життя й революція.- 1929.- № 10. –С.192-194
67.Зеров М. Слово. Декламатор.- К.: ДВУ, 1923.- 319 с.
68.Зеров М.К. Твори: В 2 т. К.: Дніпро, 1990.- Т.1.: Поезії. Переклади / Упоряд. Г. П.Кочур, Д.В.Павличко.- 843 с.; Т.2: Історико-літературні та літературознавчі праці.- 601с.
69.Зеров М.К. У справі віршованого перекладу // Життя й революція.- 1928.- кн. IX.-С.133-146.
70.Золян С.Т. Семантическая структура слова в поэтической речи // Известия Академии наук СССР: серия литературы и языка. –Т.40, № 6, 1981, С. 509-520.
71. Зорівчак Р. Вічне відлуння майстра // Дзвін.- 1998.- № 11-12.- С. 142-147.
72.Іваниця Г. Рецензія на кн.: Микола Зеров. Антологія римської поезії //Голос друку.- 1921.- кн.1.- С. 187-188.
73. Ильинская И.С. Лексика стихотворной речи Пушкина.М.:Наука 1970.- 260 с.
74. Історія української літератури ХХ ст: У 2 кн./ За ред. В.Г. Дончика.- К.: Либідь , 1998.- Кн. 1.- 464 с.
75.Історія української мови. Лексика і фразеологія/ за ред. В.М. Русанівського.- К.: Наукова думка, 1983.- 743 с.
76. Йогансен М. Передмова // Гете Й.В. Фауст. Трагедія. ДВУ, 1926, С.1-6.
77. Калашник В.С. Особливості слововживання в поетичній мові. Навчальнимй посібник.- Харків.: Вид-во ХДУ, 1985.- 68с.
78. Кант И. Сочинения:.В 6-ти т. М.: Мысль, 1965.- т. 4.- 544 с.
79. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.:Наука, 1987.- 264 с.
80. Карпенко Ю. Власні назви в художній Літературі // Наукові записки.- Випуск 37.- Серія: Філологічні науки (мовознавство).- Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2001.- С.170-172.
81.Качуровський І. Основи аналізи мовних форм.- Мюнхен – Ніжин, 1994. -136 с.
82. Клен Ю. Спогади про неокласиків // Україна, 1990, № 20.- С. 58- 60.
83. Ковалик І.І., Мацько Л.І., Плющ М.Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту. - К.: Вища школа,1984.- 183 с.
84.Ковганюк С. Практика перекладу.- К.,1968.- 273 с.
85. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала ХХ века. – М.: Наука. – 1986. – 253 с.
86. Кожевникова Н.А. О способах звуковой организации стихотворного текста// Проблемы структурной лингвистики.- 1984.- М.Наука, 1988.- С.183-211.
87. Кожевникова Н.А. О сквозных словах и образах лирики А. Блока.// Русская словесность.- 1999.- №1.-С. 11-16.
88.Кожин А.Н., Пилинський Н.Н. Современная славянская поэзия и НТР (на материале русской и украинской поэзии // IX Міжнар. з'їзд славістів. Слов. мовознавство. Доп.- К.: Наукова думка, 1983. – С. 46-70.
89.Комиссаров В.Н. Слово о переводе (Очерк лингвистического учения о переводе)- М.: Межд. отношения, 1973.- 215 с.

90. Коптілов В.В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. - К.: Дніпро, 1972.- 215 с.
91. Коптілов В.В. О наследии Миколы Зерова. Переводя с русского// Мастерство перевода.- М. 1973,- С.153-170.
92. Костянтинова С. Мовні знаки античної культури в поетичному тексті (на матеріалі творів Юрія Клена та Максима Рильського) // Культура слова. Випуск 48-49.-1996.-с.46-50.
93. Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі. Питання теорії художніх тропів. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 188 с.
94. Кочерган А.П. Слово і контекст.-Львів: Вища школа, 1980.- 184 с.
95. Кочур Г. Микола Зеров // 125 років української академічної традиції.1861-1986. - Нью-Йорк, 1993.- С. 585- 593.
96. Кочур Г. На перекладацькі теми // Дніпро, 1965, №6.- С. 128-136.
97. Кравець Д. Словесно-художні образи поезій М.Зерова //Дивослово.- 1996.- №7 - С. 14-17.
98. Критенко А.П. Семантична структура назв кольорів в українській мові// славістичний збірник.-К.: Наукова думка, 1963.-С. 97- 111.
99. Кудряшова М. Образ України у творчості неокласиків // Дивослово.-1998.- №4 . - С.6-8.
100. Кундзіч О. Дієзи в ключі. Про мову і переклад.-К.:Рад. письменник, 1956.-138 с.
101. Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу. -К.: Дніпро, 1973.- 264 с.
102. Кухаренко В.А. Интерпритация текста .-М.: Просвещение, 1988.- 192 с.
103. Лазебник Ю.С. Ярмак В.И. Поэзия XX века: слово, текст, мир // АН Украины, Институт языковедения им. А.А.Потебни.- К.:Наукова думка, 1992.- 144 с.
104. Лановик М. Функціонування художнього образу в різномовних дискурсах.- Тернопіль: Економічна думка, 1998.- 148 с.
105. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя: Сб. ст. – М.; Л.: Худ. лит., 1974.- 286 с.
106. Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси з української літератури XX століття.- Бухарест: Критеріон, 1980.- 328 с.
107. Левый И. Искусство перевода.-М.: Прогресс.-1974.- 400 с.
108. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.:Советская энциклопедия. - 1990.- 683 с.
109. Лисиченко Л.А. Лексико-семантична система української мови.-Харків, 1997.
110. Лопатин В.В. Рождение слова.-М.: Наука, 1973.-151с.
111. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972.- 272 с.
112. Лотман Ю.М. Структура художественного текста.–М.:Исскуство,1970.– 384с.
113. Марковський М. Рецензія на кн.: А.С.Пушкін Драматичні твори в перекладі і з передмовою та поясненням Івана Франка // Книгар, № 10, 1918.- С.598-601.
114. Масенко Л.Т. До питання про семантику ключових слів поезії Шевченка // Мовознавство.- 1989.- №2.- С. 25-30.

115. Москальськая О.И. Грамматика текста.-М.: Высш. школа, 1981.-183 с.
116. Муромцева О.Г. Розвиток лексики української літературної мови в другій половині XIX- На початку XX ст. Харків, 1985. - 152 с.
117. Неборак В. Мова і поетичне покоління // Сучасність.-1991.- ч. 3.- С.42- 45.
118.Німчинов К. Український язик у минулому й тепер. –ДВУ, 1926.- 88 с.
119.Новиков Л.А. Искусство слова. -М. 1982,- 128 с.
120. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ.- М., 1988, 300с.
121.Новикова М. А. Перекладацький світ Григорія Кочура: Передмова // Григорій Кочур. Друге відлуння. Переклади.- К.:Дніпро, 1991.-С.5-22.
122. Новикова Н.С., Черемисина Н.В. Картины мира и многомирие в языке и поэтическом тексте // Русская словесность.- 2000.- №1.-С. 2-6.
123. Озеров Л.А. Мастерство и волшебство. М.: Сов. Писатель, 1972.- 392 с.
124. Очерки истории языка русской поэзии XX века Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы Звуковая организация текста / В.В.Григорьев, И.И. Ковтунова, О.Г.Ревзина и др.-М.:Наука.-1990. -304с.
125.Павличко Д. Художній переклад: здобутки, проблеми, обрії // Літературна Україна.- 1981.- 17 квітня.- С. 2
126. Пешковский А.М**.** Русский синтаксис в научном освещении.- М: Гос. учебн. пед. изд-во, 1956.- 511 с.
127.Пономарів О.Д. Стилістика сучасної української літературної мови.-К.: Либідь, 1993.- 248 с.
128. Потебня О.О. З лекцій теорії словесності.-Х., 1930, 112 с.
129.Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976.- 615 с.
130. Пустовіт Л. О. Словник української поезії другої половини XX століття. Дисертація доктора філологічних наук.- К, 1993, 405 с.
131. Ревзина О.Г. Собственные имена в поэтическом идиолекте Цветаевой // Поэтика и стилистика: 1988-1990.-М.: Наука, 1991.- С.172-192.
132.Рецкер И.Я. Теория перевода и переводческая практика. –М.: Межд. отношения.- 1974. - 216 с.
133.Рильський М.Т. Микола Зеров – поет і перекладач // Микола Зеров. Твори: В 2 т.- К.: Дніпро,1990.-Т.1.- С.3-13.
134.Рильський М.Т. Рецензія на кн.: О.Жихаренко Листопад// Шлях.- 1918.- № 2.- С. 59.
135.Рильський М.Т. Передмова до “Матеріалів до синонімічного слоника української мови” А.Багмет // Вітчизна.- 1959.- № 2.- С. 217.
136. Рильський М. Т. Художні переклади з однієї слов’янської мови на іншу // Наша кровна справа. Статті про літературу . -К.: Худ. літ. ,1959.- 559 с.
137. Рильський М. Мистецтво прекладу. Статті. Виступи. Нотатки. -К.:Радянський письменник.-1975.-344 с.
138. Россельс В. Подспорья и преграды (заметки о переводе с близкого языка) // Мастерство перевода. 1962.- М.: Советский писатель-.1963.- С.151-178.
139. Россельс В. Заботы переводчика классики // Тетради переводчика., 1967, вып.4., С. 23 –33.

140. Рукописний фонд НАМЛМ, Ф. 93, № 50.
141.Рукописний фонд ННБ ім. В.І. Вернадського. Ф.XXXV, 576.
142.Світличний І. Дивні метаморфози “перекладацької мови” // Сучасність.- 1994. - № 2.- С. 151-168.
143.Содомора А.О. Роздуми над поставленими в “Анкеті” запитаннями // Теорія і практика перекладу. Український науковий збірник. Вип. 20.- К. : Вища школа, 1994.- С. 131 – 144.
144.Сологуб Н.М. Мовний портрет Яра Славутича.- К.: Дніпро, Вінніпег. Українська Вільна Академія Наук.-1999.- 152 с.
145.Сологуб Н.М. Мовний світ Олеся Гончара.- К.: Наукова думка.-1991.- 137с.
146. Солодько П. Ремінісценції з грецької та латини в оригінальній поезії Миколи Зерова // Дивослово.- 1994.- № 12.- С.9-11.
147.Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике.-М.: Прогресс, 1990.- 280 с.
148.Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10-30 рр.ХХ ст.- К.: Правда Ярославичів.- 2000.- 156с.
149.Ставицька Л. Образ України в поезії Євгена Маланюка // Культура слова, 1997, вип.50. – С. 22-26.
150. Старицький М. Твори.: У 8-т.- К,1965.- Т. 8.- 752с.
151. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М.Языки русской культуры, 1997.- 824 с.
152.Стилистика художественной литературы. – М.: Наука,1982. – 216 с.
153.Стріха М. “Камена” Миколи Зерова – проекція на уесерівську дійсність 20-х років // Сучасність.- 1996.-№ 7-8.- С.155-158.
154.Сучасна українська літературна мова. Стилістика. За заг. ред. І.К.Білодіда.- К .: Наукова думка,1973.- 588 с.
155. Таран Л. Сонет неокласиків Миколи Зерова і Максима Рильського // Дивослово.- 1994.- №4.-С. 9-12.
156. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для гуманітаріїв.-К: Правда Ярославичів.- 1998.- 448 с.
157. Томашевский Б.В. Стилистика. Учебное пособие.- Ленинград.:Издательство Ленинградского университета., 1983.- 288с.
158. Українська мова. Енциклопедія., К.: Українська енциклопедія, 2000. – 599с.
159. Уфимцева А.А. Роль лексики в познании человеком действительности и в языке: Язык и картина мира.-М.: Наука, 1988.- С.108-140.
160. Фёдоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы.- Л.: Искусство.-1983. -352 с.
161. Федоров А.Н. Образная речь.- Новосибирск: Наука, 1985.- 120 с.
162.Фёдоров А.Н. Семантическая основа образных средств. – Новосибирск: Наука ,1969. – 90 с.
163. Филипович О.С.Пушкін в українській літературі // Пушкін. Вибрані твори.- Книгоспілка, 1927.- С.5-40.
164.Фінкель О Теорія й практика перекладу.-К.ДВУ, 1929.- 168с.
165. Франко І.Я.Зібрання творів у 50-ти т.-К.: Наукова думка.-1983.- Т. 39.-703с.

166.Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості.-К.:Радянський письменник.-1969.-191с.
167.Французькі класики XVII століття. Корнель, Расін, Мольєр, Буало. Переклади Максима Рильського.-Х-К., 1931.-344 с.
168.Хай слово мовлене інакше. Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу.- К.: Дніпро, 1982.- 295 с.
169. Ханпира Эр. Об окказиональном слове и окказиональном словообразовании // Развитие словообразования современного русского языка. – М.:Наука, 1966. – С. 153 – 166.
170.Цимбалюк Т. В. Мова перекладу Миколи Лукаша: Фразеологія роману Мігеля де Сервантеса Сааведри «Дон Кіхот» / За ред. Л.О. Пустовіт.- К.: Довіра, 1996.-238 с.
171.Чабаненко В.А. Основи мовної експресії.-К.: Вища школа,1984.- 167 с.
172. Чередниченко І.Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови.-К.:Радянська школа, 1962.- 496с.
173.Чернухина И.Я. Общие особенности поэтического текста (лирика).- Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та ,1987.- 187 с.
174. Чуковський К. И.. Принципы художественного перевода // Искусство перевода.- М.: Академия, 1930.-С. 3-86.
175.Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900-1941). Стан і статус.-К., 1987. – 295 с.
176.Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм // Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї. – Торонто, 1964.-С. 97- 157.
177. Шерех Ю. Поезія Михайла Драй-Хмари / Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.- К.: “Рось”, 1994.- С. 499-506.
178.Шерех Ю. Третя сторожа.-К: Дніпро, 1993.- 590 с.
179. Шмелёв Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). – М.: Наука, 1973.- 280 с.
180. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.- 461с.