

ОЛЕКСАНДР ГАЛИЧ
ВІТАЛІЙ НАЗАРЕЦЬ
ЄВГЕН ВАСИЛЬЄВ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ



За науковою редакцією
Олександра Галича

*Допущено Міністерством освіти
і науки України*

Підручник для студентів
філологічних спеціальностей
вищих закладів освіти

КИЇВСЬКИЙ МІСЬКИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. Б.Д.ГРІНЧЕНКА
Ідентифікаційний код 02136554
БІБЛІОТЕКА

Київ
“Либідь”
2001

25-17252

ББК 83я73

Г15

Розповсюдження та тиражування без офіційного дозволу
видавництва заборонено

Автори:

Олександр Галич, доктор філологічних наук — розділи I, II, III (6.2.3.9), IV (1, 2, 3.1 — 3.2.6, 4 — 4.3.19, 5.2.1 — 5.2.2, 5.2.17, 6.1, 6.4, 6.6 — 6.11); VI; додаток;

Віталій Назарець, кандидат філологічних наук — розділи III, IV (3.2.7 — 3.2.13, 6.2 — 6.3, 6.5);

Євген Васильєв, кандидат філологічних наук — розділи IV (5.1 — 5.2, 5.2.3 — 5.2.16, 5.2.18); V

Рецензенти: доктор філологічних наук *Олександр Чирков*,
доктор філологічних наук *Віктор Удалов*

Допущено Міністерством освіти і науки України
(Рішення Колегії Міністерства освіти і науки України.
Протокол № 10/2-18 від 29.09.99 р.)

Головна редакція літератури з гуманітарних наук
Головний редактор *Світлана Головка*
Редактор *Світлана Каверіна*

Г 4603010000-008
2001

ISBN 966-06-0163-8

© Олександр Галич,
Віталій Назарець,
Євген Васильєв, 2001

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЯК НАУКА

1. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО Й МОВОЗНАВСТВО

*Літературознавство** — одна з двох найголовніших філологічних дисциплін. Інша філологічна наука — це мовознавство, або лінгвістика (від лат. lingua — мова). Обидві науки об'єднує спільна спрямованість на вивчення словесності. Однак завдання в них специфічні. Якщо лінгвістика досліджує мову, її функції, універсальні характеристики, структуру та історичний розвиток, то літературознавство вивчає художню літературу різних народів, виявляє закономірності її розвитку.

Літературознавство та лінгвістика постійно взаємодіють між собою: художня література слугує одним із джерел лінгвістичних студій; літературознавство допомагає мовознавству зрозуміти змістову специфіку художньої творчості, пояснити її лінгвістичні особливості.

Вивчаючи літературу того чи іншого народу, вчені не можуть обійтися без знання мов та їхньої історії. Тут літературознавцям активно допомагають лінгвісти. Адже на ранніх етапах розвитку людства література існувала лише в усній формі, а згодом, із закономірним поступом суспільства, народ створював власну писемність, що давало змогу розвиватися літературі на основі певної системи літер,

* Термін є калькою з нім. Literaturwissenschaft.

об'єднаних в алфавіт, чи умовних позначок, що синтезують цілі поняття або уявлення й називаються ієрогліфами. Слово *література* походить від лат. *littera* — буква. М. Грушевський зазначав, що цей термін уперше вжив Цицерон «у значенні літературної, властиво граматичної освіти, знання» [1, I, 42]. Пізніше, на думку цього вченого, термін набрав «значення суми писаних пам'яток: всього написаного, що дісталось від певного часу чи певного народу, чи певної категорії словесної творчості („література математична”, „література драматична” і т. д.)» [1, I, 42].

До відкриття книгодрукування німецьким винахідником Йоганном Гутенбергом (1440 р.), запровадження книгодрукування в Україні Іваном Федоровим література існувала в манускриптах (лат. *manus* — рука, *scribo* — пишу), або рукописах. Переписування книг було справою надзвичайно тривалою й дорогою. Твори існували в обмеженій кількості примірників, часто переписаних з інших джерел. Нерідко зв'язок текстів з оригіналом був досить умовним, кожен із переписувачів вільно поводився з твором, правлячи його, розширюючи або скорочуючи. Автор на списках не вказувався, його ім'я поступово втрачалося. Внаслідок цього авторство через багато віків установити практично неможливо. Прикладів таких творів української літератури є чимало («Слово о полку Ігоревім», «Слово о погибелі Руської землі»).

Усе це значно ускладнює наукове вивчення давніх книг. І тут на допомогу знавцеві літератури приходять мовознавець, даючи певні знання з історії мов, якими написані книги, розкодовуючи знакові системи минулого. Особливо плідною є взаємодія літературознавців і лінгвістів при вивченні класичної літератури доби античності. Адже грецька і латинська мови набагато століть раніше, ніж українська чи інші новоевропейські мови, досягли досконалості в розвитку лексичної, граматичної та синтаксичної систем, і цими мовами виникли могутні античні літератури, відлуння яких відчувається досі практично в усіх сучасних літературах і мовах. Чимала частина української лексики містить запозичення з грецької чи латинської мов. Такою є, наприклад, велика кількість літературознавчих і мовознавчих термінів (строфа — від грец. *στροφή* — поворот, зміна; комедія — від грец. *κῶμος* — весела процесія у супроводі музики, співів і танків та *ὠδή* — пісня; версифікація — від лат. *versus* — вірш і *facio* — роблю; аббревіатура — від лат. *abbrevio* — скорочую тощо).

Вивчаючи сучасні літератури, треба також спиратися на дані мовознавчої науки. Адже й у новоевропейських

мовах відбуваються еволюційні зміни в лексиці, граматиці та синтаксисі. Окремі слова застарівають і переходять до розряду архаїзмів чи історизмів, з'являються нові слова — неологізми чи нові значення або відтінки значень відомих слів; поступово змінюється граматичний і синтаксичний лад. Письменники постійно використовують місцеві та соціальні діалекти, що істотно відрізняються від літературної мови певного народу.

Творчий процес — справа надзвичайно складна. Бувають випадки, коли над окремим твором письменник працює тривалий час, постійно вносячи поправки й доповнення, в тому числі й лексичного, морфологічного чи синтаксичного плану, інколи створюючи нову редакцію тексту. Відомо, наприклад, що повість Петра Панча «Голубі ешелони» має дві редакції, суттєвою правкою позначені романи Олеся Гончара. Є різночитання, пов'язані з втручанням цензури, наприклад у віршах В. Симоненка. Все це вимагає співпраці літературознавців і лінгвістів.

2. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ІСТОРІЯ

Твори художньої літератури — це завжди частина культурної спадщини певного народу. Написані в конкретно-історичних умовах доби, вони є частиною історичної пам'яті даного народу. Наука про літературу не може не враховувати міцний взаємозв'язок художньої творчості з розвитком окремого народу. В такому розумінні літературознавство постає як історична наукова дисципліна, що допомагає історії вивчати суспільне буття певного народу.

Час написання художніх творів завжди залишає в них свій відбиток. Так, у «Слові о полку Ігоревім» знайшли своє відображення складні суспільні процеси, що простежувалися в Київській Русі другої половини XII століття, які пізніше призвели до загибелі цієї держави. Поезії П. Тичини «Одчиняйте двері...», «Золотий гомін» несуть у собі суперечливі й трагічні реалії національної революції 1917—1920 років. У романах Юрія Андруховича «Московіада», «Перверсія», «Рекреації» віддзеркалено чимало моментів із дійсності кінця 80-х — початку 90-х років, характерних для пострадянського простору.

Художні твори, написані колись, залишаються незмінними назавжди, зберігаючи, часом і через багато десятиліть чи століть, прикметні риси часу їх появи. Зміст і форма творів інколи доносить до нащадків певний конкретний момент соціального чи культурного життя даного народу, наприклад могутній порив пробудження національної самосвідомості українського народу в результаті революційних подій 1917 року («Золотий гомін» П. Тичини). Без урахування особливостей соціального чи культурного буття народу, без володіння безліччю фактів, документів, свідчень певної доби, за якої написані дані твори, без спроб зрозуміти специфіку цієї доби літературознавцю неможливо з наукових позицій вивчити літературний процес. Саме тому науковець, який досліджує художню літературу, змушений постійно звертатися до даних історичної науки. Саме в ній він отримує хронологічні відомості, які накладає на факти та явища літературного процесу, встановлюючи зовнішні та внутрішні зв'язки. Допущені помилки в послідовності окремих літературних явищ можуть призвести до неправильного розуміння ходу творчого розвитку в цілому. Вилучення окремих історичних фактів чи літературних явищ, наприклад замовчування доробку окремих письменників (В. Винниченка чи Юрія Клена) або деяких творів відомих авторів (роману «Собор» О. Гончара чи драматичної поеми «Бояриня» Лесі Українки) за радянської доби також свідчать про антиісторизм в осмисленні літератури, спотворюють бачення літературного процесу ХХ століття.

Автор будь-якого художнього твору завжди репрезентує певний культурний прошарок своєї доби, спостерігаючи яку, беручи участь в її житті, він водночас представляє певний ідеологічний або політичний напрям. Свої світоглядні позиції, історичне бачення шляхів розвитку свого народу, власний суспільний ідеал письменник прямо чи опосередковано передає в художньому творі. Щоб розібратися в задумі письменника, в політичній спрямованості його твору чи творчості, треба знати основні факти біографії митця, його зв'язки з іншими людьми, участь у політичному і громадському житті. Тут знову літературознавцеві можуть допомогти історія, різноманітні історичні джерела: архівні документи, листи, фотографії, мемуари тощо.

Як й історики, літературознавці повинні вміти працювати з архівами, знаходити в них необхідні матеріали, аналізувати їх і коментувати. Словом, літературознавець та історик мають працювати поряд, допомагаючи один одному в наукових пошуках.

3. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО Й МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Предметом літературознавства є художня література, яка у свою чергу є частиною мистецтва, дослідженням якого займається мистецтвознавство. Отож, літературознавство і мистецтвознавство мають багато спільного. Насамперед обидві ці науки вивчають літературні твори, які образно відображають дійсність. Однак мистецтвознавець звертається, крім літературних, ще й до творів живопису, скульптури, архітектури, музичного мистецтва, яким також притаманне образне відображення дійсності. Живопис, скульптура, архітектура фіксують лише мить з безконечного потоку дійсності. Живописець діє на глядача своїми барвами, скульптор — позою героїв, архітектор — просторовими вирішеннями. Музикант передає певні переживання в часовій тривалості. Мистецтво театру наближається до реального життя. Однак література серед названих і неназваних видів мистецтв є найуніверсальнішим, оскільки їй підкоряється все — і час, і простір. Літературознавець, маючи справу з літературою, водночас враховує дані мистецтвознавства про скульптуру, музику, театр, образотворче мистецтво тощо. Зокрема, хіба можна аналізувати драматичний твір, наприклад комедію М. Куліша «Мина Мазайло», без її театральної історії, ролі в постановці п'єси режисера Леся Курбаса тощо? Тут на допомогу дослідникові літератури прийде мистецтвознавець. З появою кіно- й телемистецтва дедалі частіше твори художньої літератури стають об'єктом їх втілення на кіно- і телеекранах. І в цьому випадку сприяють літературознавцєві в його наукових пошуках праці мистецтвознавців.

4. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ІНШІ НАУКОВІ ДИСЦИПЛІНИ

Художня література є одним із багатьох видів мистецтва. Саме тому літературознавство постійно взаємодіє з естетикою, наукою, яка впродовж кількох тисячоліть займається розробкою теоретичних проблем мистецтва.

Методологічною базою для літературознавства є філо-

софія, в річищі якої воно розвивалося впродовж багатьох століть; автори перших літературознавчих праць (насамперед Арістотель — «Поетика») були філософами.

Літературознавство має чимало спільного в предметі дослідження з фольклористикою — наукою, яка займається вивченням усної народної творчості певного народу. Спільними зусиллями часом удається встановити авторство окремих художніх творів, які раніше вважалися народними.

Літературознавство має міцні контакти з психологією; оскільки одним із предметів зображення в художній літературі є внутрішній світ людини. До того ж психологи допомагають розібратися в процесах художньої творчості. Літературознавці плідно використовують досягнення психології творчості, в полі зору якої перебувають етапи творчого процесу від зародження авторського задуму до його реалізації в літературному творі.

«Спірним, — на думку Михайла Наєнка, — видається зв'язок літературознавства з економікою» [4, 7]. Дослідник вбачає в такому підході, що домінував у радянські часи, вульгаризацію специфіки художньої творчості й методологічних засад її вивчення. «Для літературознавця економічний мотив у творі є не ілюстрацією, не відображенням „реальних“ економічних відносин у суспільстві, а лише однією з складових частин художнього світу, що твориться письменником в ім'я пошуку світової гармонії, проникнення в таїну людської душі і життя загалом» [4, 7].

Останнім часом літературознавство стало більше співпрацювати з теологією, оскільки лише з'ясувавши біблійну основу (чи інших священних книг у ісламі, буддизмі тощо) можна збагнути художні твори, побудовані на ремінісценціях зі Святого Письма (наприклад «Давидові псалми» Т. Шевченка, «Мойсей» І. Франка чи «Сад Гетсиманський» І. Багряного).

Наука про літературу має також міцні контакти із соціологією, герменевтикою, етикою та рядом інших наукових дисциплін. Навіть математика й кібернетика в останні десятиліття дедалі більше дотичні до літературознавства. Це й спроби написання віршів за допомогою електронно-обчислювальної техніки, і різного роду статистичні підрахунки за допомогою комп'ютерів, і практика машинного перекладу тексту тощо.

5. ОСНОВНІ Й ДОПОМІЖНІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ДИСЦИПЛІНИ

Літературознавство як наука, що вивчає художню літературу, розвивалася з найдавніших часів, спершу — в річищі філософії та естетики, а з кінця XVIII століття — як самостійна дисципліна. Зачатки літературознавчих уявлень знаходимо вже в окремих стародавніх міфах. Перші стрункі літературознавчі концепції дали давньогрецькі мислителі Платон і Арістотель.

Сучасне літературознавство як наука про художню літературу об'єднує три провідні галузі: *теорію літератури, історію літератури та літературну критику*. Правда, окремі дослідники не вважають літературну критику складовою частиною літературознавства. Зокрема В. Брюховецький зазначає: «Сучасне літературознавство становить собою складну динамічну систему, яка органічно взаємодіє з критикою літературною» [6, III, 210]. До речі, сам В. Брюховецький не є послідовним у відстоюванні подібної думки. У надрукованій у цьому ж томі УЛЕ статті «Критика літературна» він стверджує, що літературна критика — «одна з трьох основних галузей літературознавства» [6, III, 63].

Деякі дослідники неправомірно розширюють сферу літературознавства, включаючи до його складу й інші дисципліни. Так, автори навчально-методичного посібника «Азбука літературознавства» вважають, що «літературознавство як система наук про літературу взагалі чи про якісь окремі її риси та елементи складається передусім з таких його провідних галузей, як літературна критика, історія літератури, теорія літератури, бібліографія тощо» [3, 40]. Поділяючи точку зору, що літературознавство складається з трьох основних наукових дисциплін, Анатолій Ткаченко додає: «На Заході сюди відносять ще й компаративістику (або порівняльне літературознавство), і текстологію» [5, 9].

І все ж переважає позиція, згідно з якою літературознавство — це теорія літератури, історія літератури, літературна критика. Ці дисципліни називаються головними.

Теорія літератури вивчає природу, специфіку, загальні закономірності розвитку художньої літератури, основні закони творчості, яких свідомо чи підсвідомо дотримуються письменники різних епох і народів. Вона встановлює критерії та принципи аналізу й оцінки літературного матеріалу.

Історія літератури досліджує літературний процес

і на його основі з'ясовує місце і значення окремих явищ літератури.

Літературна критика — це певний відгук на важливі літературні події доби. Головне її завдання — всебічний аналіз нових явищ літератури та його оцінка з точки зору того етапу розвитку, на якому перебуває суспільство.

Літературознавство, як і кожна інша наука, має ще цілий ряд допоміжних дисциплін. Передусім слід назвати літературознавчі історіографію й бібліографію, а також текстологію. Деякі дослідники додають ще й палеографію.

6. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Вивчення світової літератури не може бути плідним без урахування великої кількості загальних понять про окремі властивості та особливості художніх творів, літературного процесу в цілому. Дослідження, узагальнення та систематизацію загальних літературознавчих понять здійснює теорія літератури (від грец. θεωρία — спостереження, дослідження).

Вона розвивається як узагальнююча наукова дисципліна, оскільки поставлені нею проблеми можуть бути розроблені тільки на основі глибокого дослідження багатьох окремих національних літератур на різних етапах їх історичного розвитку.

Система наукових понять, яку створює теорія літератури, є досить складною та різноманітною. Структурно вона поділяється на кілька розділів. Перш за все теорія літератури вивчає сутність, зміст і форму художньої літератури, її специфіку та функції як самостійного виду мистецтва. Далі у сферу впливу теорії літератури входить розуміння специфіки художньої творчості й аналіз конкретних літературних явищ, поділ поезії на роди та жанри. Ще теорія літератури досліджує літературний процес, зміну напрямів, течій, шкіл, особливості стилю окремого письменника й у цілому літератури певної доби. Нарешті, до завдань теорії літератури входить розгляд закономірностей розвитку мови художньої літератури, особливостей віршування тощо.

Іноді вважають, що поняття теорії літератури збігається з поняттям поетики (у більш вузькому розумінні значення терміна поетикою називають коло проблем, пов'язаних з художніми особливостями творчості окремого письменника, наприклад поетика Т. Шевченка, поетика М. Рильського).

Теорія літератури досліджує загальні й спільні для кожної окремої національної літератури (української, китайської, іспанської тощо) закони й закономірності, що пов'язують літературу з навколишньою дійсністю, а також внутрішньо-літературні закони. Основними жанрами теорії літератури є монографія, стаття, огляд, есе.

7. ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Історія літератури (від грец. *ιστορία* — розповідь про минуле) займається дослідженням художньої літератури в історичному аспекті від її зародження й до наших днів. Вона включає в себе численні історії окремих національних літератур, як старих, що мають багатовікову традицію (наприклад історія китайської літератури, історія англійської літератури, історія української літератури), так і новітніх, розвиток яких обмежується десятками років (наприклад історія чукотської літератури, історія літератури мансі). В поле зору історії літератури потрапляють різноманітні взаємозв'язки з іншими літературами (наприклад української на ранніх етапах з візантійською чи, пізніше, з російською), різного роду взаємовпливи. Історія літератури кожного народу має специфічні особливості, пов'язані з неповторними шляхами його історичного розвитку. Так, тривала відсутність державності українського народу, утиски його мови та культури впродовж віків знайшли своє помітне відображення в історії національної літератури в цілому, у творчості окремих її представників (наприклад Т. Шевченка, П. Куліша, Б. Лепкого).

Своїм обсягом, значною кількістю наукових праць, багатством конкретного матеріалу історія літератури виокремлюється серед інших основних літературознавчих дисциплін. Історія літератури кожного народу поділяється на кілька періодів. Так, наприклад, С. Єфремов називає три періоди в історії української літератури: доба національно-державної самостійності; доба національно-державної залежності; доба національного відродження [2, 31—32]. Більш складною постає класифікація розвитку національної літератури в праці зарубіжного українського вченого Д. Чижевського: «I. Доба монументального стилю — XI ст. II. Доба орнаментального стилю — XII—XIII ст. III. Переходова доба — XIV—XV ст. IV. Ренесанс та реформація — кінець XVI ст.

V. Барокко — XVII—XVIII ст. VI. Класицизм — кінець XVIII ст. — 40-ві роки XIX ст. VII. Романтика — кінець 20-х років — початок 60-х років XIX ст. VIII. Реалізм — від 60-х років XIX ст. ... IX. Символізм — початок XX ст.» [7, 29]. Відомі й інші періодизації історії української літератури.

Наукова розробка окремих проблем історії літератури веде до спеціалізації досліджень, обмеження їх певною добою, зокрема: історією української літератури XX ст., історією української літератури XIX ст., історією давньої літератури тощо. Творчість окремих письменників-класиків також дала цілі напрями в історії літератури, такі як шевченкознавство, франкознавство, шекспірознавство, толстознавство і т. д.

В історії літератури побутують переважно ті ж жанри, що й у теорії: монографія, огляд, стаття, есе. Трапляються також нариси, рецензії.

8. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

Літературна критика (від грец. *κρίτικη* — здатність судити, розглядати, оцінювати) як складова частина літературознавства має своїм завданням давати ідейно-естетичну оцінку творам письменників, показувати їхнє місце в літературному процесі доби, розкривати позитивні і негативні якості. Літературна критика призначена для письменників та читачів. Першим вона допомагає усвідомити вимоги дійсності до їхньої творчості, а другим — виробити певні естетичні смаки, розібратися в безмежному морі художніх творів, що друкуються в різних періодичних виданнях, виходять окремими книгами.

Провідними жанрами літературної критики є анотації, рецензії, статті, огляди, есе, літературні портрети.

9. ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Теорія літератури, історія літератури та літературна критика як основні літературознавчі дисципліни тісно між собою пов'язані. Кожна з них неодмінно використовує здобутки інших двох дисциплін.

Теорія літератури розвивається завдяки узагальненню та філософсько-естетичному осмисленню фактів і відомостей про окремі художні твори, діяльність письменників, зміну літературних течій і напрямів.

Стан розробки теоретичних проблем може бути задовільним лише тоді, коли дослідник не обмежиться історико-літературним матеріалом, а й скористається оцінками явищ сучасного літературного процесу, тобто буде спиратися на досягнення літературної критики.

Історія літератури постійно відштовхується від тих загальних положень і принципів, що їх розробляє теорія літератури. Простежуючи історико-літературний процес як закономірний поступальний рух від минулого до сучасності, історія літератури постійно використовує понятійний і термінологічний апарат теоретика. Погляд на історію літератури з позицій сучасних вимог надає подібним дослідженням широти й актуальності. Таким чином, для історії літератури є бажаною постійна взаємодія з наукою, що досліджує сучасний літературний процес, тобто з критикою.

Водночас і критика не може обійтися без опори на теорію та історію літератури. Адже в цих науках вона знаходить необхідні підходи до оцінки творів, вивірені часом критерії. Саме літературна критика міцно зв'язує теорію та історію літератури з сучасним розвитком художнього мислення, їй належить право першого прочитання нового літературного твору.

Зміцнення взаємозв'язків між теорією, історією літератури та літературною критикою, їх взаємний рух назустріч одна одній, тісне зближення є однією з передумов глибоко наукового вивчення художньої літератури, її популяризації в широких читацьких масах.

Досвід українського літературознавства переконливо доводить, що поєднання в одній особі теоретика, історика літератури та літературного критика нерідко давало плідні результати. Досить згадати в цьому зв'язку імена І. Франка, М. Драгоманова, О. Білецького та інших.

10. ІСТОРИОГРАФІЯ ЛІТЕРАТУРНА

Історіографія літературна (від грец. *ιστορία* — розповідь про минуле і *ὑπόθεσις* — пишу) — допоміжна літературознавча дисципліна, яка займається дослідженням історії розвитку та нагромадження знань з основних літературознавчих дисциплін — теорії літератури, історії літератури й літературної критики. Матеріалом цієї науки є також літературні джерела, присвячені творчості письменників і літературознавців.

Солідні літературознавчі праці починаються, як правило, з ретельних історіографічних пошуків. У наукових розвідках досить часто міститься розділ, у якому йдеться про зроблене в даному напрямі раніше.

В останні роки з'явилися праці, в яких ця дисципліна постає під назвою «літературознавче джерелознавство» [5, II]. Однак останнє поняття є набагато ширшим, оскільки вбирає в себе й частину завдань текстології, зокрема «тексти літературних творів (од чернеток — до різних варіантів і редакцій» [5, II]), а також інших літературних дисциплін, у тому числі й історії літератури.

11. БІБЛІОГРАФІЯ ЛІТЕРАТУРНА

Бібліографія літературна (від грец. *βιβλία* — книги і *ὑπόθεσις* — пишу) — наукова галузь, що займається виявленням, обліком і систематизацією друкованих творів художньої літератури й літературознавства. Перелік творів та їх видань, покажчики монографій і статей про творчість окремих письменників чи з певних питань літературознавства, про літературу того чи іншого народу укладаються в певному порядку, який допомагає науковцеві чи рядовому читачеві швидко знайти потрібну книгу.

Бібліографія обліковує також узагальнювальні праці, біобібліографічні словники, такі як, наприклад, біобібліографічний словник у п'яти томах «Українські письменники», п'ятитомна «Українська Літературна Енциклопедія» (вийшло три томи), «Шевченківський словник» (у двох томах) тощо.

Бібліографія літературознавча є допоміжною літературознавчою дисципліною і складовою частиною літературознавчого *джерелознавства*.

12. ТЕКСТОЛОГІЯ

Текстологія (від лат. *textum* — тканина, зв'язок і грец. *λόγος* — слово) — допоміжна літературознавча дисципліна, яка займається дослідженням і тлумаченням художніх текстів, щоб донести їх до читача в первісному, задуманому автором вигляді. Особливо неоціненною є її роль при підготовці наукових видань, зокрема для відновлення пропусків, зроблених цензурою чи письменником з певних ідеологічних мотивів. Важлива робота ведеться сучасними текстологами, щоб подати в первісному вигляді художні твори Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, В. Симоненка, В. Стуса. Інколи текстологи допомагають встановити авторство того або іншого твору чи вирішити питання про канонічну редакцію (якщо їх є кілька).

Текстологічне вивчення письменницьких рукописів, особливо тих змін і поправок, які автор вніс до своїх творів, допомагає проникнути в його художні секрети, з'ясувати еволюцію художньої свідомості. Зокрема, детальне вивчення рукописної спадщини Олесь Гончара дає можливість простежити складні динамічні зв'язки між чуттєво-образним і логічно-раціональним у художній творчості видатного майстра літератури ХХ століття, які увиразнюють неповторність його творчої особистості.

13. ПАЛЕОГРАФІЯ

Палеографія (від грец. *παλαιός* — стародавній і *γράφω* — пишу) — одна з допоміжних літературознавчих дисциплін. З огляду на те, що нею послуговуються в значній мірі історики, переважна більшість літературознавців не виділяє її як суто літературознавчу дисципліну. Палеографія вивчає писемні знаки, особливості написання літер у різні періоди розвитку мови того чи іншого народу, почерки, своєрідність паперу кожної доби, художні прикраси — орнаменти тощо. Вивчення давніх і середньовічних літератур неможливо здійснити без знання палеографії. Особливо великої ваги набувають палеографічні дослідження пам'яток літератури доби Київської Русі, написаних не лише на папері, а й на пергаменті,

берестяних грамотах. Нерідко палеографам вдається викрити всілякі підробки чи фальсифікації давніх рукописів.

14. ЗАВДАННЯ КУРСУ «ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ»

Навчальний курс «Теорія літератури» читається на випускних курсах філологічних спеціальностей педагогічних інститутів та університетів. Він має своїм завданням узагальнити й закріпити набуті студентами у вузі знання з літературознавства й теорії літератури зокрема, оволодіти правильним розумінням суті літератури як одного з видів мистецтв, умінням розбиратися в літературному процесі, знати методи і прийоми аналізу літературних творів різних родів і жанрів, написаних у неоднакових суспільно-політичних умовах. Не менш важливим завданням курсу є засвоєння еволюційного шляху розвитку вітчизняного і світового літературознавства, починаючи з доби античності й кінчаючи новітніми досягненнями, реалізованими в практиці діяльності сучасних напрямів і шкіл.

Виходячи з того, що теорія літератури перебуває на етапі свого становлення й суспільно-політичні зміни останніх років внесли чимало коректив у процес викладання цієї дисципліни, автори підручника не намагалися дати абсолютно точні визначення понять, а прагнули тільки встановити певні орієнтири, що допомогли б студентам не розгубитися у величезному морі теоретико-літературного матеріалу.

Враховуючи той факт, що останнє видання подібного роду з'явилося в Україні у 1975 році й на сьогодні морально застаріло, а нових підручників немає, відсутні навіть вузівські програми, створені в нових геополітичних реаліях, автори підручника спиралися на власний досвід викладання курсу, своє бачення змісту предмета «Теорія літератури».

ЛІТЕРАТУРА

1. *Грушевський Михайло*. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. Київ, 1993—1996.
2. *Єфремов Сергій*. Історія українського письменства. Київ, 1995.
3. *Козлов А. В., Щербак С. Д., Козлов Р. А.* Азбука літературознавства. Київ, 1995.
4. *Наєнко Михайло*. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. Київ, 1997.
5. *Ткаченко Анатолій*. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Київ, 1998.
6. Українська Літературна Енциклопедія. Т. 1—3. Київ, 1988—1995.
7. *Чижевський Дмитро*. Історія української літератури. Тернопіль, 1994.

КИЇВСЬКИЙ МІСЬКИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. Б.Д.ГРІНЧЕНКА
Ідентифікаційний код 02136554
БІБЛІОТЕКА

ВІД АРІСТОТЕЛЯ ДО СЬОГОДЕННЯ

Короткий огляд розвитку
літературознавчої думки

1. БІЛЯ ДЖЕРЕЛ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Естетичні уявлення та ідеї виникають на ранніх етапах розвитку людства. Досить часто вони пов'язані з магією слова. Свідченням цього є численні пам'ятки усної творчості різних народів, в яких ідеться про незбагненні, чарівні, цілющі властивості слова, що може надихати людину, вселяти віру в добро та справедливість чи, навпаки, викликати зневіру, переконувати в неможливості здійснення мрій.

Вавилон, Єгипет, Греція, Рим, Китай, Індія — це далеко не повний перелік давніх людських цивілізацій, які, кожна по-своєму, прагнули осмислити художню практику свого часу, значення слова в житті суспільства, сформулювати основні принципи розвитку літератури та мистецтва.

Особливого рівня літературознавство й естетика досягли в Стародавній Греції. Вагомий внесок у їхній розвиток зробили *піфагорійці*. Піфагорійський союз (астрономи, математики, філософи), фундатором якого став *Піфагор* (VI ст. до н. е.) значну увагу приділяв з'ясуванню проблем виховної ролі мистецтва, вперше поставивши питання про об'єктивні засади прекрасного, а також про природу мистецтва. Піфагорійці передусім заявили про те, що мистецтво є наслідуванням природи. Вони ж знайшли відповідний термін для цього поняття — *мімесис* (від

грец. *μίμησις* — наслідування). Сам Піфагор «користувався... віршами Гомера і Гесіода, виголошеними для виправлення душі» [18, 83], тобто вбачав у поезії певну магічну силу, яка могла лікувати людські душі. Очевидно, йшлося про початки розуміння мистецтва слова як засобу виховання громадян у суспільстві.

Про наслідування як творче переосмислення природи, а не зовнішнє копіювання життя, твердив *Геракліт* (бл. 544/542 — бл. 483 до н. е.). На його думку, художник творить зображення відповідно до оригіналу, але не повторює всіх його прикмет. Тобто, уже в античну добу порушувалося питання про художнє узагальнення дійсності. Про це йшлося й у працях *Емпедокла* (бл. 490—430 до н. е.).

Думку про наслідувальний характер мистецтва поділяв і *Демокріт* (бл. 460—370 до н. е.). Йому ж належать ідеї про роль натхнення у творчому процесі: «Ніхто не може бути добрим поетом... без душевного вогню і без деякого натхнення, свого роду божевілля» [18, 87]. Тоді ж стали обговорювати й проблему суспільної ролі мистецтва.

Досить цікавою в цьому напрямі видається суперечка героїв комедії Аристофана «Жаби» Есхіла та Еврипіда. Есхіл виступає прибічником принципів ідеальної поезії, вважаючи, що героями можуть бути тільки люди духовно і фізично сильні, шляхетні, наділені блискучим знанням мови, одягнені в розкішне вбрання. «Мусить поет, — заявляє Есхіл, — приховати негарне й ганебне, не виводить на сцену й не вчить цього» [цит. за: 3, 233]. Він дорікає Еврипідові за те, що героями його творів виступають блазні, блудниці, розпусники, негідники, на тлі яких навіть царі виглядають нікчемами. Еврипід виступає прибічником реальної поезії, він зовсім не прагне звеличувати своїх героїв, а зображує їх такими, якими вони були насправді.

Не всі філософи Стародавньої Греції стояли на позиціях визнання високого громадянського призначення мистецтва. Негативно до цього ставився учень Сократа — видатний мислитель античності *Платон* (бл. 428/427 — бл. 347 до н. е.). Він вважав реально існуючий світ лише блідим відбитком, тінню надчутливих ідей. На підтвердження цієї думки наводить притчу про печеру. «Люди перебувають ніби у підземному помешканні, подібному до печери, в якій по всій її довжині тягнеться широкий отвір. З малих літ у них там на ногах і на шиї кайдани, так що їм не зрушити з місця, і бачать вони тільки те, що у них прямо перед очима, бо повернути голови через ті кайдани вони не можуть. Люди повернуті спиною до світла,

що йде від вогню, який горить далеко у височині, а між вогнем і в'язнями проходить верхня дорога, огорожена невисокою стіною на зразок тої ширми, що за нею фокусники ставлять своїх помічників, коли над ширмою показують ляльок... Уяви собі й те, що за цією стіною інші люди несуть всяке начиння, тримаючи його так, що його видно над стіною і проносять вони і статуї, і всілякі зображення живих істот, зроблені з каменю та дерева... Чи ти не думаєш, що, перебуваючи у такому становищі, люди можуть щось бачити, своє чи чуже, крім тіней, які відкидає вогонь на розташовану перед ними стіну печери?» [34, 32Л].

В'язні печери змушені бачити перед собою лише тіні, вважаючи їх за реальне життя. Так і в дійсності, люди, яких оточує світ справжніх речей, не можуть своїми органами чуття сприймати нічого, крім цих речей, що в дійсності є лише тінями справжньої реальності ідей. Проникнути в царство ідей люди можуть тільки завдяки розуму.

Поділяючи думку про те, що мистецтво наслідує природу, Платон надзвичайно скептично ставився до нього, оскільки художник наслідує не ідеальні речі, а лише їхні копії, почуттєві й недосконалі, тому в цілому мистецтво є справою непотрібною, адже воно вводить людей в оману. Особливо різких оцінок в естетиці Платона зазнав живопис як «брехливе штукарство».

Для ідеальної держави, теорію якої розробив античний мислитель, мистецтво є непотрібною річчю, бо воно не може проникнути в духовні основи життя, а значить — повноцінно впливати на виховання громадянських почуттів. І тільки для релігійних гімнів Платон зробив виняток, бо вони, на його думку, здатні залучити громадян до світу ідей.

Більш системними й продуманими є погляди на мистецтво учня Платона — *Арістотеля* (384—322 до н. е.). Його праця «Поетика» є першим в історії твором, що узагальнив естетичні знання античного світу, обґрунтував цілий ряд теоретико-літературних категорій, звівши їх у певну завершену й цілісну систему. Арістотель погоджувався зі своїм учителем у питанні наслідувальної природи мистецтва, але саме наслідування вважав актом творчим, оскільки воно створює дещо відмінне від того, з чим митець стикається в реальній дійсності. Художник повинен наслідувати не одиничні й випадкові явища, а вірогідні. Арістотель першим побачив важливу роль художнього домислу, фантазії та уяви у творчому процесі. Він розумів різницю між художнім і науковим мисленням. Поезія говорить «не про те, що справді сталося, а про те, що могло

б статися, тобто про можливе або неминуче» [2, 67]. Історію Геродота теж можна було б викласти віршами, проте вона все одно залишалася б історією, бо поет говорить про те, що могло б статися, а історик про те, що сталося. Арістотель вважав, нібито «поезія філософічніша і серйозніша за історію: поезія говорить більше про загальне, історія — про окреме» [2, 68], поезія відрізняється й від філософії. Остання, на думку грецького мислителя, має в основі своїй загальне — буття. Поезія ж, відштовхуючись від знання загального, такого, що можна повторити, створює не загальне, а окреме, яке повторити неможливо. Так народжується поетичний образ.

У працях Арістотеля «Поетика» та «Риторика» трапляється чимало фрагментів, які стосуються образотворчих засобів художньої літератури, з-поміж яких дослідник виокремлює такий троп, як метафора. Метафоричність мислення — це ознака поезії, прикмета художнього таланту. Проте Арістотель застерігав і від надмірного використання тропів, бо зловживання ними шкодить поетичним характерам і затемнює розуміння ідеї твору.

У «Поетиці» Арістотель обґрунтував також поділ поезії на три роди — епос, лірику та драму. Античний мислитель підкреслив виховну роль поезії в суспільному житті. У зв'язку з цим важливу функцію в його естетиці відіграє категорія катарсису (очищення). Викликаючи страх чи страждання, душевне хвилювання чи горе, митець очищає людину, даючи їй психологічне полегшення, що допомагає розкриттю найкращих якостей людської природи.

«Поетика» Арістотеля протягом тривалого часу була взірцем для наукових праць з теорії літератури. Однак після занепаду античної цивілізації про неї забули, і лише у XV столітті через країни арабського сходу вона знову повернулася до наукового обігу в Європі.

Віршоване послання «До Пізонів» римського поета *Квінта Горація Флакка* (65—8 до н. е.), що було назване «Наукою поезії», стало першим практичним керівництвом для письменників античної доби. В ньому в душі нормативів класичної грецької поетики розписано, що і як повинен робити письменник, до чого він мусить прагнути, у чому виявляють себе художня майстерність і довершеність поетичної думки. Горацій вбачав мету художньої творчості в розважанні та повчанні читачів. Мудрість, розважливність поета, на його думку, полягає в тому, щоб творити художні образи на основі спостережень за дійсністю. Римський письменник радить початківцям дотримуватися відповідного для предмета зображення стилю: «...До речей коме-

дійних трагічний вірш не підходить. // Так і Фієстів бенкет не годилося б нам зображати // мовою бесід буденних, підхожою більше для жартів. // Хай же кожна ця річ має місце своє, їй належне» [8, 217]. По суті, послання «До Пізонів» — це струнка естетична система, яка віддзеркалювала рівень теоретико-літературної думки античної доби.

2. ПОЧАТКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА І ЕСТЕТИКИ В СТАРОДАВНЬОМУ ТА СЕРЕДНЬОВІЧНОМУ КИТАЇ

Розробка теоретичних понять у літературознавстві стародавнього Китаю пов'язана з високим розвитком мистецтва в цій державі. Ще задовго до доби Шести династій (IV—V ст. н. е.) — періоду найбільшого розквіту культури в Китаї — там існували окремі висловлювання про літературу та мистецтво, які до певної міри підготували відомі шість принципів *Се Хе* (479—502 рр.). Великий вплив на розвиток мистецтва мали конфуціанство та даосизм. Зокрема *Сюнь-цзи* (III ст. до н. е.) вважав, що «прекрасне може змінити природну злу сутність людини, зробити її доброю» [18, I, 345].

Лао-цзи та його послідовники, навпаки, головним принципом у художній творчості вважали природність (*цзи-жань*), яка повинна бути основою життя, тобто відхід від світського його способу, занурення в життя природи. Принцип *цзижань* вимагав від творця, щоб його дітище було простим і скромним.

У працях філософського та історичного характеру так званої доби Царств, що борються (V—III ст. до н. е.), є чимало матеріалів, які свідчать про розуміння авторами призначення мистецтва, ролі художника в суспільному житті, творчого методу провідних майстрів. Видатні китайські митці — поет *Цао Чжі* і художник *Ван І* вважали, що найбільшу виховну роль відіграє живопис. Цао Чжі належать слова: «Коли хтось бачить картини, що зображують людей високих принципів і думок, він незалежно від себе втрачає власні недоліки» [17, I, 346].

Розпорошені висловлювання про живопис уперше систематизував геніальний художник *Лу Кайджі* (IV ст.). Головним у творчості він вважав передавання суті, або основного духу, об'єкта, що зображувався (*шень ці*). Ідеї

Гу Кайджі в трактаті «Категорії стародавнього живопису» розвинув теоретик і практик мистецтва *Се Хе*, який прямо сформулював завдання живопису як специфічної сфери людської діяльності. Це, зокрема, вимоги до художника домагатися у творчості життєвості та правдивості. Важливе значення для літератури має перший принцип *Се Хе* — «вираження суті явищ життя». Китайський теоретик вважав, що в природі існує певна категорія *ці*. Залежно від її тлумачення послідовники *Се Хе* обирали матеріалістичні або ідеалістичні позиції. Згідно з ученням *Се Хе ці* — то певна сутність світу, універсальне начало, притаманне всім речам на світі.

Тривалий час китайські вчені намагалися розтлумачити природу цього принципу. Між ними точилася запекла боротьба з приводу того, чи може людина навчитися мистецтву живопису, чи це є своєрідним «божественним даром».

Дослідники вважають, що китайський живопис є надзвичайно поетичним, це якнайточніше передає відома фраза Су Дунпо про пейзажні малюнки Ван Вей: «У віршах картина, а в картині вірші». Поезія і живопис у Китаї завжди були пов'язані непорушною єдністю настроїв, образним колом, своєрідністю художнього світобачення. Кращі художники цієї держави були поетами, а поети нерідко були художниками. Тому поетичність (*шії*) багато хто з дослідників вважає основним критерієм в оцінці творів мистецтва.

З сучасних позицій варто відзначити й третій принцип *Се Хе*, який звучить так: «відповідність форми реальним речам» (*інью сянсін*). Цей принцип є ключем до розуміння творчого процесу в мистецтві середньовічного Китаю. У наступні століття принципи *Се Хе* знайшли свій розвиток у цілій низці наукових трактатів, серед яких відзначимо «Слово про живопис із саду з гірчичне зерно» (XVII ст.). Теоретики середньовічного Китаю, звертаючись здебільшого до живопису, водночас порушили цілий ряд важливих проблем, що стосуються й інших мистецтв, зокрема літератури.

3. ЗАРОДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА ТА ЕСТЕТИКИ В СТАРОДАВНІЙ ІНДІЇ

Питання теорії мистецтв у стародавній та середньовічній Індії розглядалися не у філософських трактатах, як це спостерігалось здебільшого в Греції, Римі, Китаї, а в численних поетиках, написаних санскритом. Погляди авторів цих поетик відбивали специфіку основних філософських напрямів та шкіл, які існували в Індії. Виділялися передусім дві такі школи, пов'язані із системами *Веданти* та *Санх'ї*.

В окремих моментах вони перегукувалися з поглядами на теорію літератури й мистецтва Платона та Арістотеля, а в цілому ряді проблем пішли далі європейських учених. Зокрема, уже давньоіндійським теоретикам вдалося створити струнку та оригінальну естетичну систему, в якій знайшли своє відображення такі глобальні проблеми, як специфіка мистецтва, особливості естетичного сприйняття дійсності.

Витоки індійської теоретичної думки криються в сивій давнині. Чимало теоретичних праць просто не збереглося, а їхні автори або залишилися невідомими, або до нас дійшли лише їхні імена. Зокрема один із найдавніших — естетичний трактат «Нат'яшастра», що, ймовірно, належить легендарному мудрецеві *Бхараті* (перші століття нашої ери), спирається на багатовікову попередню традицію. Він присвячений мистецтву драми. Більша частина трактату — це своєрідний збірник правил та інструкцій, що стосуються драматичного мистецтва та навчання й виховання акторів. Один із розділів «Нат'яшастри» вперше в індійській науці ставить проблему естетичного сприйняття дійсності (*раси*), що знайшла своє продовження в низці блискучих праць послідовників Бхараті.

Інші праці тих часів не збереглися, є лише окремі згадки про них та їхніх авторів. Простежити ж еволюцію індійської теоретичної літературної думки можна лише з VII століття. Саме в цей час з'явилися трактати *Бхамахі* та *Дандіна*. Дослідники об'єднують цих авторів, а також їхніх безпосередніх послідовників (*Ваману*, *Удбхату* та *Рудрату*), що жили у VIII — першій половині IX століття, у ранню школу санскритської поетики.

Хоча між ними існували певні відмінності в поглядах на літературу та мистецтво, однак були й спільні підходи. Зокрема їхню увагу приваблювала зовнішня тканина ху-

дожнього твору. Багато уваги вони приділили класифікації поетичних фігур. Дандін, наприклад, розрізняв 32 різновиди порівнянь. У нього ж знаходимо приклади переваг та недоліків поезії, пов'язаних з дотримуванням чи недотримуванням законів граматики, логіки чи метрики. У синтетичному вигляді весь спектр ранньої школи санскритської поезії знайшов своє втілення в праці Вамани «Кав'яланкара-сутра». Говорячи про поняття поетичних прикрас, естетичну вартість художнього твору, прорахунки й недоліки письменника, він уперше приходять до висновку, що існує така літературознавча категорія, як стиль (*pimi*), в якій він вбачав «душу поезії».

У наступні століття в Індії сформувалася так звана нова школа, яка на відміну від ранньої, що надавала перевагу зображувальним засобам поезії, стала більше приділяти уваги суті й формам естетичного впливу літератури та мистецтва на людину.

Одним з перших представників «нової школи» був *Анандавардхана* з Кашміру (середина IX ст.), якому належить коментар «Дхван'ялока» до невеликого метричного трактату «Дхванікарика», який, можливо, був також написаний ним.

Анандавардхана вважав, що риторичні фігури, переваги та стилі становлять зовнішню форму поезії, душа ж її перебуває в тому, що неможливо висловити словами, а можна тільки домислити чи уявити читачеві або глядачеві. Тобто йшлося про внутрішній, прихований зміст, без якого, на думку індійського дослідника, справжнє мистецтво не має сенсу.

Анандавардхана внутрішній прихований зміст позначив терміном «*дхвані*», який він запозичив з граматики. Він виділив три основних типи *дхвані*, які відповідали поетичній фігурі, прихованому змістові й настрою.

Щоб зрозуміти сутність такої класифікації, треба звернутися до прикладів. Перший. «Той, хто був би здатен детально описати доблесті Хаягриви, зміг би посудинами для води виміряти великий океан». Тут, на думку індійського вченого, поет за допомогою гіперболи навіює читачеві думку про неможливість здійснення певного бажання.

Другий. Молода жінка говорить своєму гостеві: «Тут спить моя свекруха, а ось тут — я. О, подорожній! Роздивися все це добре вдень, щоб уночі, осліпши від темряви, тобі ненароком не лягти в ліжка наші». Зовнішній зміст тут витісняється ледве прихованим натяком, у якому проглядає благаання порушити заборону.

Третій. Цар Душ'янта звертається до бджоли, що крутилася біля обличчя його коханої: «Ти постійно торкаєшся

її трепетних очей з їхніми рухомими куточками, ти ніжно гудеш над її вухом, ніби розповідаючи їй секрет, хоча вона й відганяє тебе рукою, ти п'єш нектар її губ — серцевину насолоди. О бджоло, справді ти досягла мети, а я блукаю в пошуках істини!»

Тут, не називаючи безпосередньо почуття, яким сповнений цар, поет навіює читачеві настрої кохання.

До концепції *дхвані* спершу поставилися неприязно, оскільки вона не вписувалася в стару поетику. Найвідоміші нападки на Анандавардхану здійснили *Кунтака* (X ст.), автор трактату «Вакрокті-джівіта» і *Махімабхатта* (X—XI ст.), якому належить праця «В'яктивівека». Проте їхня точка зору не знайшла достатньої підтримки, і вчення про *дхвані* взяли на озброєння такі помітні теоретики мистецтва, як *Маммата* (XI ст.), *Вішванатха*, *Від'ядхара* та *Від'янатха* (XIV ст.), *Джаганнатха* (XVII ст.) та інші.

Разом з доктриною *раси* вчення про *дхвані* стало провідним в Індії. Зокрема *Абхинавагупта* (X ст.) вважав *дхвані* засобом реалізації *раси* (естетикою настрою). Специфікою естетичного сприйняття, на його думку, є повне очищення від егоїстичного, індивідуального начала, практичних бажань.

Крім цих двох проблем у санскритських поетиках розглядалися також питання творчого натхнення, характеру поетичного образу, мети й завдань мистецтва. Все це свідчить про те, що індійське середньовічне літературознавство заволоділо провідними позиціями у світі.

4. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ В СЕРЕДНІ ВІКИ ТА В ЕПОХУ ВІДРОДЖЕННЯ

Загибель античної цивілізації, поширення християнства в Європі привели до помітних змін у розвитку мистецтва: посилилася роль релігійної літератури, робилися переклади й писалися праці, в яких тлумачилося Святе Письмо. Зокрема аналіз перекладів біблійних текстів з давньоєврейської мови на грецьку здійснив *Ориген* (182—251 рр.). Візантійський учений *Фотій* (між 810—827 — між 891—897 рр.) у праці «Бібліотека» (назва умовна, в оригіналі — «Опис і перелік прочитаних нами книг») охарактеризував грецьку світську й релігійну літератури. «Бібліотека» — це збірник, що складається з 280 записів, присвячених окремим

авторам, переважно прозаїкам — від Геродота до візантійського письменника Сергія Сповідника (IX ст.). Інша праця Фотія — «Міріобібліон» — перший у середньовічній літературі бібліографічний твір з виразною тенденцією до критичних оцінок.

Візантійська наука X століття одержала й перший етимологічний і тлумачний словник, на зразок сучасних енциклопедій, що складався з 30 тисяч статей, розміщених в алфавітному порядку. Особливо важливими для літературознавства були статті з історії грецької та римської літератур. Тут же згадувалися призабуті автори, цитувалися тексти нині втрачених творів. Словник дістав назву Свіда (Суда). Тривалий час вважалося, що це ім'я середньовічного автора.

Проблемами естетики займався християнський мислитель *Аврелій Августин* (354—430 рр.), відомий також як Августин Блаженний. Він вимагав, щоб людина захоплювалася не самою поезією, а божественною ідеєю, закладеною в ній. Він вважав тяжким гріхом насолоджуватися церковною музикою, не надаючи значення словам, які звучать під час її виконання.

Красивим у поезії може бути тільки все те, що наближає людину до Бога. Виходячи з ідеї лінійності часу, на відміну від античного його тлумачення як циклічності, Августин уперше ставить проблему плинності, а значить — історизму, що дає підставу всерйоз приступити до розробки такої глобальної естетичної проблеми, як свобода творчості. Зрозуміло, що саме така постановка питання була обмежена світоглядними позиціями мислителя, який виходив з того, що історія в теологічному плані — це лише коротка мить між двома полюсами — створенням світу Богом і наступним царством Божим на землі, яке триватиме тисячу літ.

Подібні погляди поділяв і філософ *Фома Аквінський* (1225—1272 рр.), чия наукова система дістала назву *томізму* (ім'я Фома латиною вимовляється як Тома) — своєрідного покатоличеного арістотелізму. Він твердив, що краса людського тіла не може бути повноцінною, оскільки справжня духовна краса пов'язується лише з Богом як основою світової гармонії: «Бог іменується прекрасним як причина світової гармонії та ясності» [18, I, 290].

Англієць *Роберт Гроссетесте* (1175—1253 рр.) твердив, що першоджерелом будь-якої краси є світло, наявність якого в художніх творах — першопричина естетичної насолоди.

Значно далі, ніж західноєвропейські вчені, пішли середньовічні науковці Закавказзя. Один із них — *Давид Граматик* (VI—VII ст.) активно використовував у своїх працях спадщину античних авторів. Головним у його

естетичній системі було дослідження мистецтва як форми пізнання, місця художньої творчості серед інших форм пізнання, суспільна роль і виховна функція мистецтва, його класифікація за родами та жанрами.

Граматику вірменські вчені, у тому числі й Давид Граматик, розглядали як науку, що дає ключ до розуміння будь-яких поетичних творів. У трактатах учених цієї держави доби середньовіччя поряд із загальними питаннями мовознавства трапляються фрагменти про творчий процес, визначення окремих літературних жанрів — трагедії, комедії, елегії, а також родів — епосу й лірики.

Свого найвищого розквіту літературознавство середньовічної Грузії досягло у творчій спадщині *Шота Руставелі* (друга половина XII ст.). Він вважав опорою словесного мистецтва чотири підвалини: слово, серце, майстерність і розум. Сюди ж він відносив і особистість автора твору, з волі якого кожна з чотирьох згаданих підвалин може набути певного значення. Однак твір стане явищем мистецтва лише тоді, коли всі вони постануть у непорушній єдності. Серед родів літератури Шота Руставелі особливо виділяв епос, вбачаючи в ньому потенційні можливості до монументального відтворення дійсності.

Усе це свідчить, що теоретико-літературна думка в середні віки, розробляючи проблему специфіки мистецтва, особливо ролі прекрасного у творчості й житті, виходила переважно з тих позицій, які були характерними в добу античності для Платона, і лише на околицях європейської цивілізації (Візантія, Вірменія, Грузія) науковці намагалися вийти за межі античних уявлень.

Частина європейських учених продовжувала дотримуватися античних поглядів і в добу Відродження. Зокрема *Марсіліо Фічіно* (1433—1499 рр.) був переконаний, що «сутністю краси не може бути тіло, бо якби краса була тілесною, вона не мала б нічого спільного з благочинністю душі, яка безтілесна» [18, I, 500]. *Джордано Бруно* (1548—1600 рр.) писав, що «краса, яка видима в тілах, є річ випадкова й тіньова... Розум же... сприймає справжню красу шляхом звернення до того, що створює красу тіла і прагнення зробити його красивим. Адже це душа зробила і утворила його таким». Душа, на думку Дж. Бруно, не є прекрасною сама по собі. «Отже, — зазначав він, — слід піднятися до того вищого інтелекту, який сам по собі є прекрасним» [17, I, 578].

Все це свідчить, що теоретико-літературна думка в середні віки та добу Відродження, розробляючи проблему специфіки мистецтва, особливо ролі прекрасного в

мистецтві та житті, виходила переважно з тих позицій, які були характерними в добу античності для Платона.

Однак у цей же період було здійснено й значний крок уперед у розвитку теоретичних досліджень. Важливими віхами на цьому шляху стали праці *Данте Аліґ'єрі* (1265—1321 рр.) «Про народну мову» та *Джованні Боккаччо* (1313—1375 рр.) «Апологія поезії». У першій з них була теоретично обґрунтована необхідність писати художні твори рідною мовою, а не латинською, яка незрозуміла широким народним масам. Данте також порушив проблеми співвідношення віршової та прозової мови, розглянув теорію поетичних жанрів. Особливу увагу він приділив поезії канцони, найпопулярнішого ліричного жанру італійського Відродження. Друга праця характеризувала гуманістичну роль мистецтва, відкидала догматичні уявлення про його природу та суспільне призначення. *Лоренцо Валла* (1407—1457 рр.) у трактаті «Про насолоду» аргументовано довів, що прекрасне існує в самій природі, яка дає людям чимало благ, котрі вони повинні використовувати в ім'я свого фізичного й духовного благополуччя.

Епоха Відродження, поставивши в центр уваги людину, висунула на перший план думку про активну роль митця в процесі творчості, наділивши його правом відтворювати дійсність відповідно до власного бачення прекрасного. Паралельно розроблялися критерії художності, велася боротьба за майстерність відтворення життя. Один із видатних діячів доби Відродження *Леонардо да Вінчі* (1452—1519 рр.), людина енциклопедичних знань, у три томній праці «Трактат про живопис» порушив питання про принципи відображення дійсності у творах мистецтва. Вчителем художника, на його думку, виступає сама природа — вчителька вчителів. «Живопис — вважав Леонардо да Вінчі, — це німа поезія, а поезія — це сліпий живопис» [18, I, 545]. І хоча в його працях у дусі гуманістичних ідей Ренесансу йдеться про вищість людини над природою й перевагу людських творінь над природними, людина для нього все ще лишається тільки інструментом, хоча й найдосконалішим, у природі.

Таким чином, обстоюючи позиції специфічного антропологізму, що поряд з Богом звеличував людину як творця духовних надбань цивілізації, теоретики доби Відродження визнавали наявність у природі двоцентрової картини світу, що вносила певний схоластичний елемент у розробку теоретико-літературних понять.

5. ЕСТЕТИКА БАРОККО І КЛАСИЦИЗМУ

За свідченням авторів багатотомної «Історії естетичної думки», термін «барокко» запровадили в період Просвітництва для позначення певного типу європейського живопису і скульптури. Спочатку він означав лише декорації, незвичайні прикраси. Потім поширився на архітектуру (зокрема на культові споруди), в якій спостерігалися відмінності від класичних форм, а згодом охопив й інші види мистецтв, у тому числі й літературну творчість. Західно-європейська література XVII століття з її вишуканими епітетами, панегіриками, барвистою мовою була віднесена до барокко.

Один з видатних теоретиків і практиків барокко *Лоренцо Верніні* (1598 — 1680 рр.) вважав, що умовою прекрасного є його величина, тобто розміри предмета, який вважається прекрасним. Уже сама природа наділяє свої предмети якістю прекрасного, а людині залишається тільки розпізнати це прекрасне у творіннях природи. Людина ж обдарована особливим творчим даром. Геній повинен не лише оволодіти всіма здобутками природи, а й перемогти її. Розвінчуючи міф як втілення об'єктивної ідеї прекрасного, теоретики барокко підійшли до необхідності вводити до сфери пізнання й такі категорії, які раніше не були предметом літератури й мистецтва. Тобто в природі не лишилося нічого, що могло б стати предметом художнього освоєння.

Домінуючим принципом естетики барокко стала ілюзорність. Література має не тільки нести освіту в маси, але й створювати в них певну ілюзію. Читача треба буквально приголомшувати, змушувати дивуватися, а це можна здійснити за допомогою введення до твору дивних картин, незвичних сцен, нагромадження образів, красномовства героїв. Прикладом подібних творів стала поема *Джамбаттісти Маріно «Адоніс»* (1623 р.).

Говорячи про поетичний вимисел, один з теоретиків барокко *Т. Коррео* (XVII ст.) вважав, що поет може порушити природний порядок речей на користь художнього розміщення матеріалу. Інший теоретик барокко — *Джованні П. Канпріо* — вважав поетичну творчість вищим родом мистецтва, бо вона може відтворити видиме й невидиме в навколишній дійсності. І робить це поезія, застосовуючи слово як надійний засіб імітації. Слово в художньому тексті

має цінність, з одного боку, як образ, а з іншого — як поняття. А це значить, що слово здатне відтворити як реальний світ, так і світ ірреальний, вигаданий, домислений, створений фантазією митця.

По суті, це була ревізія аристотелівського погляду на природу поетичного мистецтва, який продовжував домінувати й у мистецтві доби Відродження. Індивідуальне бачення світу, на відміну від античного мімезису, в барокко стало розглядатися як великий здобуток митця, своєрідний його привілей...

Естетика барокко навідріз відмовилася від дидактичної функції поетичного мистецтва. *Франческо Патриці* (1529—1597 рр.) вважав, що «зображення може бути лише вираженням уяви поета, яка не є, однак, рисою, притаманною винятково поезії, оскільки експресія властива всім людям, а не лише поетам» [19, 234]. «Предметом поезії, — пише Патриці, — має бути те, у що неможливо повірити, що є справжнім фундаментом незвичайності, яка й зобов'язана становити головний предмет кожної поезії» [18, 235].

Як зазначає Д. Наливайко, «світ перед людиною постав у нескінченності часу і простору, в різких контрастах і глибоких суперечностях» [41, I, 131]. Однак барокко не дало своїх теоретиків, і поступово утверджується класицизм, філософською основою якого став раціоналізм *Рене Декарта* (1596—1653 рр.). Декартові належить ідея очищення філософської думки від гуманістичних нашарувань доби Відродження, орієнтація її на чисту об'єктивну природу, позбавлену специфічного людського моменту. Головною рисою його філософії був дуалізм, тобто розрив реальної дійсності на дві замкнені зони, які аж ніяк не можуть співіснувати одна з одною — духовну і матеріальну. Такі ідеї були співзвучні суспільним настроям у Франції доби Людовіка XIV, який прагнув не лише державу, а й літературу та мистецтво привести до певної відлагодженої системи. Раціоналістичні ідеї Декарта були взяті на озброєння *Нікола Буало-Депрео* (1636—1711 рр.), який розробив теоретичні постулати класицизму. Його праця «Мистецтво поетичне» (1674 р.) пройнята духом суворої регламентації, як цього вимагала філософія Декарта.

Художня правда повинна бути підпорядкованою розуму й цілком відповідати смакам людей з аристократичних кіл. Розум є верховним суддею не тільки істини, але й краси. Розумне начало домінує над почуттями й художньою уявою. Творчий процес може здійснюватися лише в певних межах, натхнення суттєвого значення для митця не має. Буало неодноразово наголошував, що поет мусить наслідувати

природу. Ототожнюючи сприйняття краси з раціональним пізнанням істини, він вважав, що естетична насолода, як і художня творчість, є лише додатковою прикрасою буденної дійсності. Будь-який поетичний образ є лише яскравим вбранням для раціональної ідеї.

Н. Буало установив певну ієрархію жанрів, проголосив правила трьох єдностей. Намагаючись вписати творчий процес у гармонію та симетрію дійсності, французький мислитель насправді оберігав мистецтво від життя, яким воно є. Герої класицизму повинні бути вишуканими, говорити добірною мовою. Естетична теорія набула різко вираженого нормативного характеру, зробивши мистецтво справою елітарною. Ідеалом став узагальнений людський тип, у якому переважали абстрактні уявлення митця, а не життя-права.

Однак, незважаючи на ряд недоліків (особливо позаісторичний погляд на прекрасне), теоретико-літературне вчення Н. Буало свідчило про прогрес в естетичному розвитку суспільства. Творчість Корнеля, Расіна, Мольєра як найбільших митців доби класицизму переконливо довела марність спроб загнати художника в прокрустове ложе абстрактних уявлень та ідей. Уже Корнель своєю заявою про правомірність неправдоподібних сюжетів, про можливість виходу драматичної дії за межі доби заявив протест проти догматизму раціоналістичної естетики класицизму. Більш уважним до життя, ніж до класицистичних канонів, виявив себе Мольєр. Так, у «Критиці „Уроку жінкам“» (1661 р.) він заявив, що коли п'єси, написані відповідно до нормативів, не сприймаються глядачами, то треба міняти теоретичні настанови.

Як художній напрям класицизм не був суто французьким явищем. Сформувавшись ще в першій половині XVII століття в Німеччині, класицизм став суттєвою віхою в розвитку німецької літератури між добою Відродження та добою Просвітництва. Велика заслуга в цьому належить *Мартіну Опіцу* (1597—1639 рр.), реформаторові німецької літературної мови, віршування на силабо-тонічній основі. Головні вимоги Опіца — наслідування античних взірців і творців сучасних поетів Італії, Франції та Голландії. Мета — розвиток вітчизняної літератури, долучення її до рівня світових художніх зразків. Одним з нововведень М. Опіца став александрійський вірш, здатний до відтворення людської величі й гідності. Ідеал німецького теоретика — досконалий герой, який набув дидактичного характеру.

В перехідну добу від класицизму до Просвітництва

помітне місце посідає праця *Йоганна Крістофа Готшеда* (1700—1766 рр.) «Досвід критичного мистецтва і поезії для німців» (1730 р.). Продовжуючи традиції М. Опіца, спираючись на працю Н. Буало, він пропонує реформувати німецьку літературу й театр у дусі настанов класицизму, які оголошує обов'язковими для всіх митців. При цьому він вимагає від письменників творів морально-дидактичного звучання. Теорія поетичного мистецтва, на думку німецького дослідника, створює поезію, їй належить керівна роль у розвитку літератури. В теорії драми Готшед вимагав жорсткого дотримання правил трьох єдностей, поділу жанрів на високі і низькі. Монологи не повинні мати місця на сцені. Усе це заважало повнокровному розкриттю характерів героїв, вело до догматизму й схематичності, за що Готшеда критикували швейцарські письменники *Йоганн Якоб Брейтінгер* та *Йоганн Якоб Бодмер*. Вони орієнтували письменників на широке використання можливостей художнього домислу й вимислу.

Літературознавчі праці Н. Буало, М. Опіца, Й. К. Готшеда та інших учених фактично підготували теоретичну базу для переходу від класицизму до Просвітництва.

6. УТВЕРДЖЕННЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК САМОСТІЙНОЇ НАУКОВОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Важливим етапом на шляху становлення теорії літератури як самостійної дисципліни стали наукові доктрини просвітителів, чиї ідеї сформувалися в Англії та Франції наприкінці XVII — у XVIII столітті (Бекон, Гоббс, Локк, Юм, Вольтер, Дідро, Гольбах, Руссо, Монтеск'є, Гельвецій та ін.) і поширилися в Європі. Сам термін «Просвітництво» утвердився після статті німецького філософа І. Канта «Що таке Просвітництво?» (1784 р.), хоча траплявся й раніше у працях Вольтера та Гердера. Філософія просвітителів виходить з думки про «розумність» світу. Просвітництво розглядалося як провідна сила суспільного розвитку, головний засіб здобуття людством Рівності, Справедливості, Братерства та Свободи.

Дені Дідро (1713—1784 рр.), віддаючи данину духовному потенціалові літератури та мистецтва, вважав, що їм належить відповідальна місія: судити вади та зло в суспільстві,

наставляти людство, виховувати його та вести за собою, давати людям ідеал. У відомій праці «Салон 1767 року» Дідро наголошував, що «хоч би якою високою була майстерність, без ідеалу немає справжньої краси» [18, II, 336]. В полеміці з класицистами він вимагав і на практиці у власних творах доводив необхідність демократизації мистецтва. Особливо яскраво це виявилось у теорії драми, героями якої виступали представники так званого третього стану.

Важливе місце в естетиці Дідро посідають роздуми про специфіку художньої творчості. Він гостро критикував Платона за твердження, що мистецтво є наслідуванням природи. У праці «Парадокс про актора» французький учений доводив, що актор не може вести себе в спектаклі так, як це він робить у реальному житті, оскільки «театральна правдивість» полягає «у відповідності дій, мови, обличчя, голосу, рухів, жестів ідеальному образу, створеному уявою поета» [18, II, 327].

Ще чіткіше подібні думки прозвучали в працях німецького просвітителя *Готгольда Ефраїма Лессінга* (1729—1781 рр.). У трактаті «Лаокоон, або Про межі живопису та поезії» він заявив, що суспільне життя з часів Гомера помітно змінилося, мистецтво й література значно розширили свої обрії, а тому правда та виразність стають їхнім основним законом. Розмежовуючи поезію, з одного боку, та скульптуру й живопис, з іншого, Лессінг надавав перевагу першому, оскільки саме поезії під силу відтворити будь-яке явище дійсності. Художник і скульптор приречені, з огляду на статичність їхніх мистецтв, створювати лише окремі, вихоплені із життя, моменти дійсності. Поет же може творити своїх героїв у певній динаміці, змінах і розвитку, нічого мертвого, нерухомого тут не повинно бути.

Виступаючи проти наслідування античних взірців, за демократизацію мистецтва, Лессінг намагався наблизити його до тих проблем, які вирішувало суспільство на даному етапі свого розвитку, передбачаючи неминучість прогресу в його поступі. Критикуючи класицистів за те, що вони не зрозуміли до кінця специфіку мистецтва, Лессінг зазначав, що вони механічно перенесли на драму закони інших видів мистецтва, а тому їхні ідеальні образи громадян, позбавлені внутрішніх протиріч, видаються нежиттєвими та холодними, ніби мармурові статуї.

Показуючи вади класицистів у зображенні літературних героїв, просвітителі водночас трактували їх як провідників своїх ідей. Як наслідок цього раціонально

сконструйовані позитивні герої просвітителів були позбавлені багатьох рис індивідуалізації, а тому не завжди сприймалися як живі особистості.

Відчувши згадані недоліки естетичної системи Дідро, Лессінга та їхніх однодумців, німецькі теоретики та практики, учасники суспільно-культурного руху «Буря й натиск», на чолі яких стояв *Йоганн Готфрід Гердер* (1744—1803 рр.), виявили підвищений інтерес до людської особистості, індивідуальних проявів її характеру. Гердерові належить ідея розгляду специфіки художньої творчості кожного народу в безпосередньому зв'язку з дослідженням тих обставин, в яких відбувався його розвиток. До цих обставин німецький учений зараховує природу держави, її суспільний устрій, а також менталітет народу, його звичаї, традиції, мову. «Нації, століття, епохи, люди, — наголошував Гердер, — не всі вони знаходяться на однаковому ступені естетичного розвитку, і це, природно, залишає свій відбиток на несхожості їхніх смаків» [18, II, 573—574]. Полемізуючи з класицистами, він відкинув теорію наслідування, аргументовано довівши, що кожний народ як самобутній і неповторний має право на власну літературу, не схожу на літератури інших народів. Не сприймаючи моральну заданість просвітницького героя, Гердер утвердив думку про необхідність відображення людських характерів і обставин в їхній історичній неповторності. Суспільна історія при цьому розглядалася ним як продовження історії природи.

Німецький дослідник поклав кінець тій добі, коли закономірності розвитку національних літератур розглядалися виключно філософами, а тому й не дивно, що в історії світової науки про літературу його стали називати першим літературознавцем.

Ідеї Гердера про літературу як плід національного життя поділяли й інші німецькі мислителі, зокрема *Йоганн Йоахім Вінкельман* (1717—1768 рр.), який у праці «Історія стародавнього мистецтва» (1764 р.) високий художній рівень культури античності виводив з особливостей державного життя стародавніх греків, демократизму їхніх суспільних відносин: «Свобода, що царювала в управлінні та державному устрої країни, була однією з головних причин розквіту мистецтва в Греції» [17, II, 468].

Естетичні погляди Вінкельмана й Гердера зробили значний вплив на подальший розвиток літературознавства. До наукового обігу дедалі частіше залучалися ідеї історизму. Це дало поштовх до появи наприкінці XVIII століття історичного роману. Йшов поступальний і динамічний процес

становлення теорії літератури, яка на початку ХІХ сторіччя постала як цілком самостійна наукова дисципліна, у процесі формування якої помітне місце посідали естетичні концепції *Фрідріха Шіллера* (1759—1805 рр.), *Іммануїла Канта* (1724—1804 рр.), *Фрідріха Шлегеля* (1772—1829 рр.) і особливо *Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля* (1770—1831 рр.).

Гегель виступає як великий філософ свого часу, творець всеохоплюючої естетичної системи, основу якої становить діалектичне розуміння життя. Основоположним поняттям філософської системи Гегеля є певна універсальна світова духовна субстанція, яку він називає абсолютний дух, який існує й розвивається згідно з об'єктивними діалектичними законами, а саме: переходом кількісних змін у якісні, боротьбою та єдністю протилежностей, запереченням заперечень. Абсолютний дух, вважає Гегель, саморозкриває себе в трьох формах, проходячи відповідно через три ступені: мистецтво, релігію та філософію. Якщо в мистецтві він пізнає себе через вільне споглядання, то в релігії цей процес відбувається через благоговійні уявлення, у філософії ж він набирає форми пізнання в поняттях. Філософія, на думку Гегеля, завершує розвиток, що є явною суперечністю з провідною ідеєю його діалектики — ідеєю історизму, розвитку.

У кожному художньому творі німецький учений бачив єдність протилежностей: загального та індивідуального, сутності та явища, закономірного та випадкового, що становлять певний зміст і певну форму. В об'ємній праці «Лекції з естетики», в основу якої покладено курси, прочитані Гегелем у Гейдельберзькому та Берлінському університетах на початку ХІХ століття, дослідник виходить з того, що предметом поезії є ідея в її почуттєвому вираженні. Мистецтво виникає тоді, коли духовна сутність життя знаходить свою реалізацію в зображенні окремих людських індивідів. «Словесне мистецтво, — наголошував Гегель, — стосовно як його змісту, так і способу його викладу, — має незмірно більше поле, ніж у всіх інших мистецтв. Будь-який зміст засвоюється і формується поезією, всі предмети духу та природи, події, історії, діяння, вчинки, зовнішні та внутрішні стани» [7, III, 348].

Художній образ для Гегеля є ідеалом, природа якого полягає у «зведенні зовнішнього існування до духовного, коли зовнішнє явище як співвідносне духу стає його розкриттям» [7, II, 165].

Роздумуючи над природою ідеалу в мистецтві, німецький філософ приходив до поняття характеру як основного предмета художнього перетворення дійсності. Характер

може виявити себе в національній та історичній сутності. Основним законом художнього перевтілення життя є типізація.

У своєму розвитку мистецтво проходить три історичні форми: символічну, класичну, романтичну. У символічній формі мистецтва, а її Гегель пов'язує передусім зі Сходом, ідея ще шукає свого справжнього художнього вираження, оскільки вона ще абстрактна і не впевнена сама в собі, а тому не має в собі і всередині самої себе відповідного прояву. Початок символічного мистецтва Гегель пов'язує зі здивуванням: «Людина, яку ще ніщо не дивує, живе в стані тупості. Її ніщо не цікавить, для неї ніщо не існує, тому що вона ще не відрізняє себе для самої себе і не відділяє від предметів і їхнього безпосереднього одиночного існування» [7, II, 25]. Йдеться про те, що початок будь-якого мистецтва знаходиться там, де людина починає виокремлювати себе з природи, усвідомлювати свою неповторність.

Класична форма мистецтва, вважає Гегель, «є завершена в собі до вільної цілісності єдність змісту і повністю відповідної йому форми» [6, II, 139]. Цю форму мистецтва німецький філософ пов'язує зі стародавньою Грецією, оскільки саме там після тисячолітнього бродіння духу мистецтво набуло краси зовнішнього вигляду й розумного змісту, відобразивши таким чином певну тимчасову гармонію людини з природою та суспільством. Саме тут, на думку Гегеля, знаходить своє втілення ідея прекрасного, тобто ідеал. «Нічого більш прекрасного бути не може і не буде», — категорично стверджував Гегель [6, II, 231].

На зміну класичній формі мистецтва приходить його романтична форма, змістом якої є «абстрактне внутрішнє життя, а відповідною формою — духовна суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу» [6, II, 233]. Кінець романтичної форми мистецтва дослідник пов'язує з тим, що «ні Гомер, Софокл тощо, ні Данте, Аріосто чи Шекспір не можуть знову з'явитися в наш час. Те, що так вагомо було оспівано, що так вільно було висловлено, — висловлено до кінця» [6, II, 319].

На зміну мистецтву в перспективі повинні прийти релігія та філософія. З розвитком форм мистецтва Гегель співвідносить наявність трьох стилів — строгого, ідеального та приємного. Чимало місця в «Лекціях з естетики» відведено розробці таких визначальних для теорії літератури категорій, як роди та жанри поезії (особливо цікавими є міркування Гегеля з приводу роману як провідного жанру епічного мистецтва), засоби поетичної мови, умовність тощо.

Незважаючи на те, що гегелівська теоретико-літературна концепція від свого початку містила універсалістську тенденцію, яка заганяла саму ідею розвитку мистецтва в глухий кут (оскільки в ній не проглядалася перспектива), вона є однією з найвизначніших віх у світовій науці. Досі відчувається її плідний вплив на розвиток літературознавства.

7. ОСНОВНІ НАПРЯМИ ЗАРУБІЖНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА XIX—XX СТОЛІТЬ

XIX століття виявилось надзвичайно плідним для розвитку європейської теорії літератури. У цей час інтенсивно розвиваються міжнаціональні зв'язки, поширюється культурний обмін, формується кілька наукових напрямів і шкіл, діяльність яких знаходить своїх прихильників і впродовж XX століття.

Міфологічна школа. Фундаторами її були німецькі фольклористи *Якоб Грім* (1785—1863 рр.) і *Вільгельм Грім* (1786—1859 рр.). Найповніше вчення німецьких філологів відображено в книзі Я. Гріма «Німецька міфологія» (1835 р.). Виходячи з філософських поглядів Шеллінга, брати Грім вважали, що в основі літературних творів лежать міфи, які є узагальненням уявлень людей про навколишній світ. Поряд з людьми існує ще чимало інших істот — відьом, русалок, домовиків, фавнів тощо. Цей факт брати Грім значно перебільшували, вбачаючи в цьому єдине джерело для розвитку художньої уяви.

У літературознавстві XIX століття існували дві теорії походження міфів: солярна і метеорологічна. Першу розробив англійський учений М. Мюллер, який вважав вихідним моментом у створенні міфів обоження сонця, місяця та зірок. Відповідно до другої теорії, автором якої був німецький філолог А. Кун, міфи виникли внаслідок обоження стихійних сил природи: вітру, грози, блискавки.

Міфологія зародилася як результат природного прагнення людини пояснити навколишній світ, передусім об'єктивні природні явища. Однак умови життя первісних мешканців планети були в окремих регіонах зовсім не схожими. Люди постійно стикалися не лише із загальними природними

явищами, такими як світло й темрява, день і ніч, сонце та місяць тощо, а й місцевими, притаманними тільки даній кліматичній зоні: на півночі — зі снігом та кригою, у пустелі — з пісками, біля моря — з припливами й відпливами. Саме з цього, на думку міфологів, зароджуються національні відмінності народів, що виявляють себе в поглядах на світ. Усе це давало можливість досить точно виявляти риси ментальності кожного народу на ранніх етапах його історичного розвитку. Твори давньої літератури й усна народна творчість стають провідним об'єктом наукових зацікавлень учених, які поділяли ідеї братів Грімм.

Їхніми послідовниками були А. Кун, В. Шварц (Німеччина), М. Мюллер (Англія), М. Бреаль (Франція), О. Афанасьєв і Ф. Буслаєв (Росія). В Україні впливу міфологічної школи зазнала творчість членів гуртка харківських романтиків. Це виявилось, зокрема, в працях М. Костомарова «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843 р.), «Слов'янська міфологія» (1847 р.). Окремі ідеї міфологічної школи успішно застосовував відомий український учений О. Потебня («Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір'їв», 1865 р.). Пізніше вийшла праця М. Сумцова «Хліб у звичаях та піснях» (1885 р.).

У XX столітті міфологічна теорія знаходить свій подальший розвиток у працях швейцарського вченого *Карла Густава Юнга*, який вважав, що в людській психіці апріорі без участі зовнішнього середовища виникають першообрази, або архетипи, які впливають на формування естетичних поглядів людини. Художній процес — це матеріалізація архетипів, наповнення їх конкретним змістом.

Біографічний метод. Зародження цього методу пов'язане з діяльністю французького літературознавця *Шарля-Огюстена Сент-Бева* (1804—1869 рр.), який твердив, що в кожному літературному творі обов'язково має віддзеркалюватися авторська особистість. Ця особистість є своєрідним епіцентром, крізь який переломлюються основні проблеми доби. Найвідомішою працею Сент-Бева є «Літературно-критичні портрети» (1836—1839 рр.), що репрезентують постаті майже всіх відомих французьких письменників за кілька століть. Літературознавець у цій праці надавав великого значення як постаті реальної історичної особи, так і фактам її інтимного життя, фізіологічній схильності характеру, вихованню, колу читацьких інтересів. Послідовниками Сент-Бева були Г. Брандес (Данія), Р. де Гурмон (Франція), Ю. Айхенвальд (Росія). У вітчизняному літературознавстві біографічний метод використовували М. Чалий, О. Огоновський, М. Петров, І. Франко,

С. Балей, І. Дорошенко, В. Смілянська. Значні заслуги в розробці біографічного методу належать А. Моруа, чия теоретична праця «Аспекти біографії» є однією з найвагоміших у ХХ столітті.

Іноді в сучасному літературознавстві біографічний метод ототожнюють з підходами до написання автобіографічних і біографічних творів, де життєвий і творчий шлях письменника є предметом автономного художнього дослідження («Зачарована Десна» О. Довженка, «Син волі» В. Шевчука, «Марія» О. Іваненко). Такі підходи є неправомірними, оскільки в останньому випадку йдеться про цілком самостійний напрям художньої літератури.

Культурно-історична школа. Родоначальником цього напрямку був *Іпполіт Тен* (1828—1893 рр.) — французький мистецтвознавець, історик. Головні його праці «Історія англійської літератури» (1863—1865 рр.) та «Філософія мистецтва» (1865—1869 рр.) написані на основі позитивістського підходу до осмислення явищ літератури. Фундатором позитивізму був французький філософ *Огюст Конт* (1798—1857 рр.), який оголосив усю попередню філософію недосконалою. Людство, на його думку, повинне ставити перед собою лише такі проблеми, розв'язання яких має безумовний характер. Від мистецтва він вимагав вірності фактові. Позитивізм синтезував наукові знання в різних галузях на засадах соціології.

Свою діяльність І. Тен спрямував на пошуки спільного знаменника для пояснення явищ літератури, які досі здавалися залежними від випадковостей і суб'єктивних поглядів письменників. Цей спільний знаменник французький учений прагнув знайти в інших галузях науки. Так, скориставшись працею Ч. Дарвіна «Про походження видів», І. Тен вніс до літературознавства метод аналогій, закон причинності та ідею закономірного розвитку певних явищ. Він вимагав від літературознавців об'єктивності й точності висновків: треба зрозуміти природу творчості, а не влаштовувати суд над письменником. Функція дослідника буде вичерпаною тільки тоді, коли він визначить причини, що викликали певні факти, віддзеркалені в художньому творі. Літературознавець має уникати як позитивної, так і негативної оцінки викладеного матеріалу.

Позитивним моментом культурно-історичної школи І. Тена є той факт, що мистецтво тут розглядається у прямій залежності від суспільства. Зміна суспільних відносин спричинює певні зміни в художній творчості. Однак є сталі риси, які змінюються досить повільно. І. Тен називає їх расовими. Це — національні особливості, ментальність нації.

Послідовниками І. Тена були Ф. Брюнетьер, Г. Лансон (Франція), В. Шерер, Г. Гетнер (Німеччина), Ф. де Санктіс (Італія), О. Пипін, М. Тихонравов (Росія). Одним із перших головні засади культурно-історичної школи на українському ґрунті застосував М. Костомаров («Обзор сочинений писанных на малороссийском языке», 1843 р.). У ХХ столітті методологію культурно-історичної школи активно використовували В. Л. Паррінгтон (США), Р. Менендес Пидаль (Франція), П. Сакулін (СРСР).

Компаративізм. Це — порівняльний, або порівняльно-історичний, метод вивчення літературного процесу. Основоположником його був німецький орієнталіст *Теодор Бенфей* (1809—1881 рр.). Аналізуючи давньоіндійську літературу, він помітив, що мотиви багатьох байок, казок, притч, зібраних у «Панчатантрі», у дещо зміненому вигляді можна зустріти в літературі народів Європи. Міграція сюжетів від одного народу до іншого компаративістами стала розглядатися як фактор прогресу в літературі. При цьому ігнорувалася роль життя як вирішального фактора в процесі художньої творчості. Літературознавець у всьому шукав запозичень. Форма стала домінувати над змістом.

Значні досягнення компаративістики пов'язані з іменем російського фольклориста, етнографа та літературознавця *Олександра Миколайовича Веселовського* (1838—1906 рр.), який підкреслював, що в історії немає ізольованих племен і народів. На відміну від В. Міллера, котрий вбачав у давньоруських пам'ятках зображення лише старовини доби Київської Русі, О. Веселовський закликав ретельно аналізувати ці пам'ятки, з'ясовуючи, чи не ввійшли до їхнього складу якісь чужі елементи. Його докторська дисертація «Слов'янські сказання про Соломона та Кітовраса та західні легенди про Морольфе і Мерліна» — це праця, у якій художні твори розглядалися не лише з позиції їхнього відношення до дійсності, а й стосовно інших фольклорних і літературних джерел, які могли бути відомі їхнім творцям. Витоки сказань про Соломона та Кітовраса О. Веселовський вбачав у давньоіндійських легендах про Вікрамадітє, більш пізніх оповіданнях Талмуда про Соломона, які згодом були занесені до Європи мусульманами. До слов'ян цей апокриф потрапив через Візантію, давши книжну повість, російську біліну, сербську казку. В Європі на його основі з'явилися анекдоти, цикл романів про рицарів «Круглого столу» тощо. Якщо Т. Бенфей виходив з того, що географічна близькість народів є достатньою підставою, аби твердити про їхні взаємовпливи, то О. Веселовський шукав причини спорідненості поезії різних народів у духовно-культурній близькості.

Певні досягнення в розвитку української компаративістики минулого пов'язані з працями Михайла Драгоманова. У зарубіжному літературознавстві сильні позиції посідає французька школа компаративістів (Галяр, Вантігем, Бальдансперже). В сучасній вітчизняній науці про літературу чималий внесок у порівняльне літературознавство зробив Д. Наливайко.

Інтуїтивізм. Це помітний напрям у сучасній європейській науці про літературу. Його витoki криються в ідеях харківського вченого О. Потебні, а родоначальником є *Анрі Бергсон* (1859—1941 рр.), який у дослідженнях «Пам'ять і матерія», «Творча еволюція», «Сміх» виклав свої погляди на творчий процес. Розум, на його думку, може служити людині лише в практичній діяльності, оскільки він здатний ідентифікувати окремі предмети з метою виявлення користі від їх подальшого використання. Естетичну ж функцію світу можна пізнати лише за допомогою інтуїції. Творча робота під силу тільки людині, яка не має жодного утилітарного інтересу. Саме такій особистості відкривається краса життя, яка є неповторною.

Думки А. Бергсона розвинув італійський учений *Бенедетто Кроче* (1866 — 1952 рр.), головна праця якого «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» свідчить, що дослідник вважав інтуїцію тією рушійною силою, що може, пізнавши конкретні, індивідуально неповторні ознаки зображуваних явищ дійсності, перетворити їх на художні образи.

Фройдизм. Це — надзвичайно популярний напрям світового літературознавства ХХ століття. Його фундатором є австрійський психіатр *Зігмунд Фройд* (1856—1939 рр.), який у працях «Вступ до психоаналізу», «Тлумачення снів», «Я і Воно», «Тотем і табу» висунув ідею, сутність якої полягає в тому, що людина постійно перебуває під владою інстинктів, які впливають на все, в тому числі й на її творчу діяльність. Провідним стимулом людської діяльності є не раціональне начало, а сфера підсвідомих потягів, часом алогічних і аморальних, які З. Фройд позначає німецьким займенником *Es* — *Воно*. Його увагу як лікаря привертала факти психічної патології, досліджуючи які, він дійшов висновку, що раціональне, тобто свідоме (у нього воно позначається терміном *Я*), є зовнішнім, другорядним у людських бажаннях і потягах, провідна ж роль належить підсвідомому. Особливого значення Фройд надав сексуальним потягам. Ключовим поняттям його теорії є лібідо, яке у вузькому значенні він розумів як статевий потяг, а в ширшому — сукупність життєстверджуючих інстинктів, щось

на зразок Ероса у Платона чи життєвого пориву — у Бергсона [див.: 46, 357]. На його думку, надлишки сексуальної енергії породжують мистецтво, яке виростає на суто біологічному ґрунті. При аналізі будь-якого художнього твору передусім слід відшукати сексуальне джерело. Зокрема, твори Шекспіра, Гете, Гофмана та Достоевського є продуктами переробки емоційних конфліктів, породжених дитячими сексуальними переживаннями. Давньогрецька міфологія трактується З. Фройдом як реальність, переживаючи яку в індивідуальному розвитку кожна людина її символічно відтворює, що знаходить своє віддзеркалення в художній творчості, оскільки в ній завжди проглядається так званий Едіпів комплекс. Ідеї австрійського вченого знайшли подальший розвиток у працях «Поезія і невроз» В. Штекеля, «Мотив кровозмішування в поезії та сазі» О. Ранка.

Талановитий учень З. Фройда *Карл Густав Юнг* (1875—1961 рр.) помітив у такому підході до мистецтва неминучий його кінець, з чим його вчитель цілком погодився: «Варто проявитися у будь-якій людині чи художньому творі відбитку духовності, як Фройд ставив його під підозру і вбачав у ньому витіснену сексуальність... Я сказав йому, що якщо продумати логічно його гіпотезу до кінця, то це буде знищувальним вироком культури. Культура виявиться порожнім фарсом, болісним результатом витісненої сексуальності. „Звичайно, — підтвердив він, — так воно і є. Це прокляття долі, проти якого ми безсилі”» [51, 152].

Ірраціональне уявлення Фройда про підсвідоме вплинуло на розвиток деяких модерністських течій у літературі. Так, «автоматичне письмо» сюрреалістів пов'язувалося з «вільними асоціаціями» австрійського психіатра, який у такий спосіб радив позбавлятися прихованих і заборонених потягів.

В українське літературознавство фрейдизм проникає на початку ХХ століття. 1916 року виходить книга Степана Балея «З психології творчості Шевченка». В перші радянські роки низка праць з психоаналізу друкувалася в періодиці («Червоний шлях», «Життя і революція»). Найбільш помітними були статті Миколи Перліна «Фрейдизм і марксизм», Степана Гаєвського «Фрейдизм у літературознавстві», Валер'яна Підмогильного «Іван Левицький (Спроба психоаналізу творчості)». Потім настала тривала перерва, і праці, що популяризували або розробляли окремі проблеми фрейдизму, з'явилися тільки в 90-ті роки ХХ століття. На увагу заслуговують розвідки Соломії Павличко «Сто років без Фройда» (Критика. 1998. № 9), харківських науковців «История психоанализа в Украине» (Харків, 1996).

Структуралізм. Цей напрям літературознавчих досліджень виник у середині ХХ століття. Його засновником називають французького етнолога *Клода Леві-Строса* (нар. 1908 р.). Однак передумови виникнення структуралізму закладені у двадцяті роки в працях ОПОЯЗу (рос. Общество изучения поэтического языка), Московського лінгвістичного гуртка.

Структуралісти пропонують при аналізі художніх творів використовувати методологію семіотики, філософської науки, яка вивчає знаки та знакові системи. Вони розглядають літературні твори як іманентні, взяті поза життям структури. «Структурний аналіз виходить з того, — писав Ю. Лотман, — що художній прийом — не матеріальний елемент тексту, а відношення» [29, 24]. Найбільше уваги структуралісти приділяють аналізу поетики, але підходять до неї формально, без усякого зв'язку зі змістом. Чимало місця в них займають статистичні підрахунки. Деякі плідні результати були одержані у віршуванні. Залучаючи математику, кібернетику, семіотику, академік Колмогоров (Росія) розробив концепцію віршованої мови. Однак праці структуралістів свідчать про те, що активне залучення семіотики до літературознавчих досліджень само по собі ще не забезпечує глибини проникнення в естетичну тканину твору. Провідним центром сучасної структуралістики є Тартуський університет (Естонія).

Екзистенціалізм. Це досить поширена в останні п'ять десятиліть течія у філософії та літературознавстві, яку називають головною формою сучасного філософського гуманізму. Данський філософ *Серен К'єркегор* (1813—1855 рр.), полемізуючи з представниками раціоналістичного тлумачення істини, висунув концепцію особистісної (екзистенціальної) істини.

Його ідеї були розвинуті *Миколою Олександровичем Бердяєвим* (1874—1948 рр.) і *Львом Ісааковичем Шварцманом* (1866—1938 рр.), який підписувався псевдонімом Шестов.

Фундаторами екзистенціалізму все ж вважаються *Мар-тін Гайдеггер* (1889—1976 рр.) і *Карл Ясперс* (1883 — 1969 рр.). Книга Гайдеггера «Буття і час» (1927 р.) являє собою розробку головного поняття цієї філософії, вчення про екзистенцію — людське існування (лат. *existentia* — існування).

Грунтовну розробку екзистенціалізму пов'язують з іменами французьких мислителів *Жана-Поля Сартра* (1905—1980 рр.), *Альберта Камю* (1913—1960 рр.), *Габрієля Марселя* (1889—1973 рр.), *Моріса Мерло Понті* (1908—1961 рр.), *Сімони де Бовуар* (1915—1986 рр.), італійця *Нікколо Аббаньяна* (1901—1977 рр.), іспанця *Хосе Ортеги-і-Гасета* (1883—1955 рр.). Вчення екзистенціалізму швидко поширилося у світі. Його

послідовників знаходимо в США (У. Баррет), Японії (Нісіда, Васудзі), Ізраїлі (М. Бубер), Сенегалі (Л. Сенгор), країнах арабського сходу (Абд-аль-Рахман Бадаві, Таїб Тізіні, Камаль Юсеф-аль-Хадж).

Філософія екзистенціалізму в інтерпретації її Ж.-П. Сартром зводиться до того, що сутністю людського буття є свобода. Навколишній матеріальний світ становить постійну загрозу людству. В хаосі навколишньої дійсності нікого не цікавить існування окремого індивіда. Через це люди прагнуть подолати ворожість матеріальної дійсності, злитися зі світом у нерозривну гармонійну цілісність. Проте такі спроби призводять до трагедії, оскільки люди втрачають свою родову відмінність, перетворюючись на звичайну річ серед багатьох інших речей. Вихід з подібної ситуації в праці «Екзистенціалізм — це гуманізм» (1946 р.) Сартр вбачає в гуманізації людської ситуації у світі. Людська особистість, на думку французького вченого, може розкрити свою неповторність у меті, задумах, проектах, спрямованих у майбутнє. Це майбутнє завжди постає багатозначним, що змушує людину робити вибір. Навіть коли людина відмовляється від свого вибору, вона й тоді вибирає. Така логіка Сартра наштовхує його на думку про свободу як універсальну характеристику буття особистості у світі.

8. НОВІТНІ НАПРЯМИ ТА ТЕЧІЇ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Постструктуралізм. Термін «постструктуралізм» увійшов до активного теоретико-літературного обігу в 70-ті роки ХХ століття. Постструктуралізм як напрям світового літературознавства є своєрідною реакцією науковців на теоретичні здобутки структуралізму. Одним з перших проти концепції знака, що домінувала в структуралізмі, виступив французький культуролог *Мишель Фуко* (1926—1984 рр.), автор відомих на Заході праць «Божевілля і культура: історія божевілля в епоху класицизму» (1961 р.), «Народження клініки» (1963 р.), «Слова і речі» (1966 р.), «Археологія знання» (1969 р.), «Нагляд і кара: народження в'язниці» (1975 р.), «Історія сексуальності» (1975—1984 рр.). На його думку, письменник не виражає себе у творі. Розвиваючи ідеї *Ролана Барта* (1915—1980 рр.), М. Фуко в праці «Що таке автор?» трактує письменника як мертву особистість: для

нього автор — це «що», а не «хто». Автора вбиває власний твір, в якому розчиняється письменницька індивідуальність. Сучасний англійський письменник Джон Фаулз вкладає в уста свого героя з «Мантиси» такі слова: «Роль автора чисто випадкова, він — посередник, його статус має не більше значення, ніж статус помічника бібліотекаря, котрий передає читачеві текст» [42, 97]. Автор — це своєрідна функція, а не творець. У пошуках фундаментальних структур мислення М. Фуко прийшов до розуміння поняття *дискурс*, яке він вважав системою висловлювань, обсягу того, що за будь-якої доби може стати зрозумілим, а отже сказаним. Дискурс — вертикаль, навколо осі якої обертаються різні культурні коди, скупчення цих кодів з окремих висловлювань і є дискурсом. Суб'єкт висловлювання не дорівнює поняттю *автор*.

Погляди М. Фуко суттєво вплинули на розвиток постструктуралізму передусім у Франції та США. Французький постструктуралізм виходить з ідеї декомпозиції тексту, тобто розкладу його на складові елементи, з яких він «витканий».

Деконструктивізм. Цей напрям літературознавства виник у Франції наприкінці 1960-х років і є реакцією на новітні філософські та філологічні доктрини, перш за все такі, як феноменологія Гуссерля, лінгвістична теорія де Соссюра, дослідження структуралістів і психоаналітиків. Найвидатнішим представником деконструктивізму є *Жак Дерріда* (нар. 1930 р.), автор відомих праць «Про граматику» (1967 р.), «Письмо і різниця» (1967 р.), «Розсіювання» (1972 р.), «Маргінеси філософії» (1972 р.), «Поштова картка: від Сократа до Фрейда» (1980 р.), «Психея: відкриття іншого» (1987 р.), «Жак Дерріда» (1991 р.). Головним у його концепції є децентрування структури, тобто вчення про відсутність центру. Будь-який текст, у тому числі й художній, можна не лише написати, а й конструювати й деконструювати, складати й розкладати, дописувати й переписувати, розписувати й описувати. Твердячи, що поза текстом нічого не існує, Ж. Дерріда обстоює ідею тексту, цілком позбавленого контексту.

Погляди французького вченого значною мірою вплинули на розвиток деконструктивізму в США, де утворилася Йельська школа (П. де Ман, Дж. Міллер, Б. Джонсон). У Франції ідеї Ж. Дерріди поділяли М. Фуко, Р. Барт. Ці ідеї дали поштовх для розвитку таких новітніх напрямів літературознавства, як *фемінізм* (С. де Бовуар, Л. Іригірей, Г. Сіксу, К. Міллет, Е. Шовалтер) та *постколоніалізм* (Е. Саїд, Г. Співак, Г. Брабга).

Деякі вчені вважають, що час деконструктивізму ми-

нув: він зійшов зі сцени, поступившись місцем рецептивній естетиці.

Фемінізм. Сучасна феміністична критика розвивається двома потоками: один з них зародився у Франції (Ю. Крістева, Л. Іриґірей, Г. Сіксу, Ш. Готьє), інший — у Сполучених Штатах Америки (В. Вульф, К. Міллет). Фундатор французької феміністичної теорії та критики — *Юлія Крістева* (нар. 1941 р.), учениця Р. Барта, автор низки фундаментальних праць, таких як «Есе із семіотики» (1971 р.), «Про китайських жінок» (1974 р.), «Влада страху: есе про приниження» (1980 р.), «Спочатку була любов: психоаналіз і віра» (1987 р.), «Чужинці щодо себе» (1988 р.). На формування літературознавчих поглядів Ю. Крістєвої значний вплив мали ідеї відомих літературознавців радянської доби М. Бахтіна та Ю. Лотмана, а також Ж. Лякана, Ж. Дерріди та інших французьких мислителів ХХ століття.

У збірнику есе «Полігон» (1977 р.) дослідниця вперше порушує проблему «жіночої ідентичності», пробує простежити в історичному аспекті систему оцінювання категорії «жіночності». В інших працях Ю. Крістева детально розглядає процес приниження жінки в суспільстві. Переосмислює міфічні уявлення про любов, порівнює психоаналітичне й релігійне розуміння цієї категорії; аналізує образ «чужинця» у філософії та літературі, проблему неподібності як органічного елементу структури людської особистості. В есе «*Stabat Mater*» (1974 р.) Ю. Крістева писала: «Якщо говоримо про жінку і не можемо сказати, ким вона є., то чи не інакше буде і з матір'ю, оскільки материнство — це тільки функція „другої статі“, якій чітко можна приписати існування? Але тут ми знов наштовхуємося на парадокс. По-перше, ми живемо в цивілізації, в якій освячене (релігійне чи світське) уявлення про жіночність поглинає материнство. Однак коли приглянутися ближче, то це материнство виявиться фантазією втраченої території, яку виношують дорослі, чоловіки чи жінки; і щобільше, воно менше викликає ідеалізований архаїчний образ матері, ніж ідеалізацію стосунків, які пов'язують нас із нею, ідеалізацію, яку не можна злокалізувати, — ідеалізацію первинного нарцисизму. Тепер, коли фемінізм домагається нового трактування жіночності, тобто ідентифікації материнства із цим ідеалізованим непорозумінням, і відкидає цей образ та надуживання ним, він обминає правдивий досвід, який ця фантазія приховує. І який результат? Деякі авангардні феміністичні групи заперечують і відкидають материнство. Або схвалення — свідоме чи ні — традиційних уявлень про нього багатьма чоловіками і жінками» [39, 497].

Ж. Лякан у праці «Жіноча сексуальність» (1982 р.) порушив проблеми душі й бажання жінки.

На американський фемінізм значною мірою вплинула праця *Сімони де Бовуар* (1908—1986 рр.) «Друга стать», в якій французька розуміє стать не в біологічному, а в культурному плані, зосереджуючись на фундаментальних відмінностях жінки від чоловіка. Ідеї С. де Бовуар знайшли продовження й розвиток у книзі К. Міллет «Сексуальна політика» (1969 р.). Американка розрізняє поняття «стать» і «рід». Перше з них є суто біологічним, а друге — психологічним.

Фемінізм заперечує фаллоцентризм в усіх сферах людської діяльності, зосереджуючись на своєрідності і функціях роду в написанні й інтерпретації літературних текстів.

Постколоніальна критика. Цей напрям сучасного літературознавства виник у англомовному світі наприкінці 70-х років на базі інтеграції кращих досягнень деконструктивізму, психоаналізу, марксизму, нового історизму, фемінізму з урахуванням історичних і культурологічних моделей країн, що звільнилися від колоніального ярма. Вирішальну роль у створенні теорії постколоніальної критики відіграла праця американця *Едварда Саїда* (1935 р.). Орієнталізм як наука виник на Заході й визначив для нього коло знань про Схід. Сходознавство народилося в умовах панування Заходу над Сходом. Саїд започаткував цілий напрям досліджень, що деконструюють тексти колишніх метрополій, вказуючи на їх залежність від інтересів правлячих кіл світових лідерів. Марксистське крило постколоніалізму розглядає постколоніальність у літературі як спробу протистояти міжнародному капіталу.

У 90-х роках вивчення постколоніальної літературної теорії стало обов'язковим у багатьох англомовних навчальних закладах. Характерною особливістю постколоніальних студій є той факт, що переважно вони написані англійською чи французькою мовою, вихідцями з колишніх колоній, до того ж більшість з них не знає своїх автохтонних мов. Це дало підставу Марку Павлишину зіронізувати, що «авторитетний метадискурс про «третій світ» далі виходить із «першого світу», а постколоніальні студії залишаються ще однією наукою Заходу про себе» [39, 532].

Сьогодні спостерігаються прагнення зв'язати постколоніальну критику з українською літературою на руїнах колишнього Радянського Союзу, однак на Заході колишній Радянський Союз, Китайська Народна Республіка, Японія практично випадають із цього напрямку. Захід обмежується

метрополіями та їх колишніми володіннями в Азії, Африці та Латинській Америці.

Постмодернізм. Цей напрям виник на Заході у другій половині ХХ століття. На думку Карена Степаняна, це — «один із провідних (якщо не головний) напрям у світовій літературі та культурі останньої третини ХХ століття, що відтворив важливий етап релігійного, філософського й естетичного розвитку людської думки, давши чимало блискучих імен і творів» [40, 33]. Сам термін «постмодернізм» уперше почали вживати у США наприкінці 50-х років щодо «нової поезії». Пізніше його стали застосовувати, характеризуючи творчість представників школи «чорного гумору» (К. Кізі, К. Воннегута, У. Берроуза, Д. Геллера), яких називали іроністами історії, оскільки в їхньому творі, як зазначає Т. Денисова, «світ і людина втратили зміст, залишилась лише какофонія сміху, фантазмагорія, чудернацька суміш трагічного й комічного, якась буфонада, фарс» [10, 20].

Естетичні засади постмодернізму обґрунтували Л. Фідлер, І. Гассан, С. Зонтаг. Вони вважають, що основна ідея напряму полягає в спробі уникнути розриву між високим і низьким мистецтвом, оскільки розрив є останнім пережитком класової структури індустріального суспільства, що несе в собі поділ літератури на елітарну й літературу для маси.

Світ в уяві постмодерністів постає як щось аморфне, розпливчате, до кінця не визначене, а отже, незрозуміле й ірреальне. Автор, однак, і не повинен шукати сенс людського буття, він мусить його створювати, а для цього можуть згодитися вже написані раніше твори інших письменників. Автор має занурити читача в написане іншими, переосмисливши цитати, фрагменти, уривки, фабули з їхніх романів, повістей чи драм. На думку Т. Кравченко, робиться це для того, щоб він зрозумів «всю безпідставність претензій на оригінальність індивідуальної творчості» [26, 60] будь-якого письменника.

В інтерпретації *Фредріка Джеймсона* (нар. 1934 р.), автора книг «Марксизм та форма» (1971 р.), «В'язниця мови» (1982 р.), «Постмодернізм чи культурна логіка пізнього капіталізму» (1993 р.), постмодернізм допомагає людині зрозуміти історію, але лише в текстуальній формі; розповідність художнього тексту потребує його інтерпретації, яка може відбутися шляхом заглиблення в історичний контекст твору, існуючий суспільний устрій і загальний горизонт людської історії.

І. Гассан окреслює постмодернізм як суму різноманітних рис, притаманних людству, таких як урбанізм, техно-

логізм, «дегуманізація», примітивізм, еротизм, експерименталізм. Постмодерністська література не руйнує буття, а лише висловлює іронію з приводу модерністської її інтерпретації. Основним предметом зображення у творах письменників цього напрямку часто стає сам літературний процес. Текст пишеться заради тексту, при цьому форма починає домінувати над змістом. Триває деканонізація усталених літературних традицій. Письменник свідомо виходить за межі існуючих жанрів, поєднуючи у творі часом важкопоєднувані естетичні принципи [1, 66].

Іншої думки про постмодернізм відомий український письменник Юрій Андрухович, його самого часто вважають постмодерністом. Він назвав цей напрям однією «з інтелектуальних фікцій нашого часу».

В основі західного постмодернізму лежить ідея загибелі сучасної світової культури.

За рубежем теоретичними проблемами постмодернізму займаються Жан-Франсуа Ліотард, Чарс Дженкс, Мішель Беналуз, Іван Фізер. Російський постмодернізм став предметом дослідження М. Липовецького «Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики» (Єкатеринбург, 1997). В українському літературознавстві подібних досліджень досі майже немає. Певний прогрес у цьому напрямку пов'язаний з дискусією, що тривала на сторінках журналу «Слово і час», свідченням чого є публікації Т. Гундарової (1995, № 2; 1996, № 6; 1997, № 4), Т. Денисової (1995, № 2), а також «круглий стіл», матеріали якого надруковані в третьому номері за 1999 рік. Серед українських учених сформувався думка, що «постмодернізм не є кінцевим продуктом людської свідомості, а лише певним етапом у процесі історії людського духу» [10, 50].

Мультикультуралізм. Даний напрям літературознавства з'явився у США наприкінці ХХ століття. Теоретично він досі осмислений недостатньо, хоча має багату літературну практику. Як свідчать Т. Денисова та Г. Сиваченко, «неординарна багатоскладова американська нація природно реалізувала хистку невизначеність постмодернізму через більш заземлений мультикультуралізм, який саме „озвучив” тисячі різноманітних, неповторних живих американських голосів представників різних расових, етнічних, джендерних, локальних та інших конкретних струменів» [10, 50]. Мультикультуралізм має свою базу в літературі різних етносів, що населяють Америку (афроамериканці, індіанці, чіканос — латиноамериканці, українці, євреї, вихідці з інших регіонів світу).

Наявність різних напрямів, течій, шкіл для багато-

національної держави, якою є США, — здавна норма. «Феномен мультикультуралізму, — зазначають українські науковці, — виявив структуротворчі функції плюралізму, що був притаманний американській літературі від її початків і, безперечно, мав певний вплив на формування націй та національної самосвідомості, але більше відчувався, ніж був видимим. Тепер же він став її, сказати б, „тілом”. Усе це багатство і розмаїття; вся поліглосьія поєднується з ідеєю індивідуалізму як провідного концепту американської ментальності та літератури» [10, 50].

Рецептивна естетика. Даний напрям літературознавства заснували німецькі вчені з Констанського університету *Роберт Яусс* (нар. 1921 р.) — автор праць «Історія літератури як провокація для літературознавця» (1970 р.), «Маленька апологія для естетичного досвіду» (1972 р.), «Естетичний досвід і літературна герменевтика» (1977 р.), *Вольфганг Ізер* (нар. 1926 р.) — автор праць «Імплицитний читач: зразки комунікації у прозі від Буньяна до Беккета» (1972 р.), «Акт читання: теорія естетичної відповіді» (1976 р.), «Лоуренс Стерн: Трістан Шенді» (1988 р.) — та американці Дж. Куллер, Е. Герш, С. Фіш. Обидва варіанти рецептивної естетики стали популярними ще в 70-ті роки. Це не естетика творчості, а естетика сприйняття. Об'єктивна цінність культури (і літератури) минулого не являє для неї інтересу. Рецептивна естетика повністю зосереджена на сучасній людині. Все, що було раніше, має значення лише остільки, оскільки на нього звернена свідомість нашого сучасника.

Рецептивна естетика надає читачеві всі можливості для творення власного тексту з даного. Адже літературний твір — це лише подразнювач, що збуджує, викликає до життя ціле море думок, емоцій, уявлень читача, пов'язаних з його власним, а не письменницьким, досвідом. В уяві читача з'являються ідеї, поняття, які первісно не були закладені автором, і, навпаки, чимало з того, що хотів би вкласти автор у свідомість читача, лишається поза увагою. Двох схожих думок про твір, згідно з теорією рецептивної естетики, бути не може, адже саме читання вносить суб'єктивний момент.

Рецептивна естетика заперечує поширену думку про те, що в художньому творі відображена певна конкретна реальність минулого. На думку Р. Яусса, текст твору не може бути ні дзеркалом, ні копією навколишньої дійсності. Він, швидше, має віртуальний сенс, тобто специфічне, притаманне тільки для даного твору значення (цілком відмінне від наукового). Це значення містить у собі щось раптове, часом

провокаційне. В. Ізер вважав, що високохудожній твір має в собі стратегію заперечення, яка виявляє себе в різних формах, наприклад у запереченні персонажем певних усталених норм людської моралі. Це дає авторові можливість розкрити принципову недосконалість, незавершеність і навіть непередбачуваність людської особистості.

9. ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА (XI—XVIII ст.)

Перші відомості теоретичного й літературно-критичного характеру у вітчизняній науці зустрічаються вже в «Ізборниках Святослава» (1073 і 1076 рр.), у яких була зроблена спроба з'ясувати характер і призначення художньої літератури, наголосити на тій користі, що її може принести читання творів. «Добро є, братіє, почитання книжне, паче всякому християнину: блаженні ті, хто всім серцем взискує його. Бо сказано: звідай того. Коли читаєш книги, не поспішай борзо дійти до другої глави, але порозумій, що глаголять книги і словеса ті, і тричі повертайся до тієї ж глави. Сказано бо: в серці моему сокрив словеса твої да не согрішу проти тебе. Не сказано: істочи уста, глаголячи, а в серці сокрій — да не согрішу проти тебе. І розуміючи, що писання істинне, праведними стаємо по цьому. Кажу бо: узда коневі є правитель, а праведнику книги. Не складається бо корабель без гвіздя, ані праведник без почитання книжного. Як окраса воїнові зброя і кораблю — вітрила, так і праведнику — почитання книжне».

Автор застерігав від знайомства з недозволеними книгами, а це була апокрифічна література, твори з поганськими елементами тощо. До справжньої літератури він відносив передусім духовну літературу, де викладалося християнське вчення, запроваджене в Київській державі Володимиром.

Найдавнішою працею, в якій висвітлювалися проблеми тогочасної науки про літературу, був трактат *Георгія Херабоска* «О образѣх», уміщений в «Ізборнику Святослава» (1073 р.). За свідченням О. Бандури і Г. Бандури, «це вільний переклад досить значного за обсягом (до семи сторінок) дослідження „Georgi Cheraboski de figuris” викладача граматики в Константинопольській вищій школі, автора

декількох праць з поетики та стилістики (ІХ ст.)» (Українська література в загальноосвітній школі. 1999. № 2. С. 64).

Праця Херабоска була перекладена з болгарського варіанта, а не з грецького оригіналу. Згідно з існуючою тоді традицією переклади робилися досить вільно, їхні автори вносили різні доповнення й уточнення, переробляли окремі місця, могли поєднувати з іншими працями, а тому переклади нерідко відрізнялися (й суттєво) від оригіналу. У згаданій праці Херабоска невідомий перекладач створив літературознавчу термінологію давньою українською мовою, що було викликано нагальними потребами тогочасного культурного життя, розвитком художньої літератури та мистецтва.

Передусім невідомий перекладач дає слов'янські відповідники тропам: *приятос* — епітет, *сьтвореное* — порівняння, *превод* — метафора, *лицетвореніє* — уособлення, персоніфікація, *інословіє* — алегорія, *сьприятіє* — синекдоха, *отіменіє* — метонімія, *приклад* — символ, *лихоречіє* — гіпербола, *поруганіє* — іронія, *поіграніє* — сарказм, *посміяніє* — сатира, *воіменоместество* — антиномазія, *непотребіє* — метафоричний епітет; стилістичним фігурам: *переходноє* — інверсія, *возврат* — повтор, *сонятіє* — синонімія, *округлословіє* — перифразис, *нестаток* — еліпсис, *ізрядіє* — градація, *ізобіліє* — тавтологія, *воснятословіє* — парадокс, *послесловіє* — перемежування, *прилог* — паралелізм; евфонії: *імятвореніє* — звуконаслідування; прийомам красномовства: *отдаяніє* — притча.

Це практично всі відомі ще в античній Греції та стародавньому Римі тропи та фігури поетичного синтаксису. Більшу частину праці Херабоска становлять формулювання визначень цих літературознавчих категорій. До кожного з них автор перекладу додає по кілька прикладів, що розкривають сутність відповідного поняття. Зокрема — «превод же є слово, з одного на інше перенесене».

Знайомство наших предків з працею Херабоска дає змогу висловити припущення, що були й інші теоретичні дослідження, знані в добу Київської Русі. Частково це підтверджується у «Слові о полку Ігоревім» (між 1185—1187 рр.), де невідомий автор заявляє про дві художні манери, які він може застосувати у творчій праці: «по сьогоденних бувальщинах» та «по намислу Бояновім». Ці й попередні роздуми є першим досвідом української естетичної думки, що свої корені має в національному ґрунті. Згадка про Бояна — важливе свідчення існування в літературі Київської Русі певної традиції, що губилася в темряві століть. Як справедливо зазначав П. Федченко, «так формувалися

функціональні принципи оцінок, оскільки в самому виборі поетичних зразків мислилася не лише оцінка певних канонів, стильової манери попередників і сучасників, а й критика та пересторога від не властивих предметові шляхів і засобів зображення» [43, 8]. Мав рацію й М. Наєнко, коли співвідносив наявність двох творчих манер, про які говорив автор «Слова о полку Ігоревім», з ускладнено-метафоричним і оповідно-реалістичним способами мислення, що мають свої витoki ще в працях Платона та Арістотеля [див.: 32, 28].

Загальмованість теоретико-літературної думки в наступні століття була викликана тими обставинами історичного характеру, що склалися після загибелі Київської Русі. Окремі праці, які інколи проникали в XIII—XV століттях в Україну, були написані латиною, що вважалася офіційною мовою науки середньовічної Європи.

З розвитком вітчизняної літератури письменники дедалі частіше стали звертатися до аналізу змісту, форми, мети написання і спрямованості творів інших літераторів. Особливо ця тенденція проявилася в українській полемічній літературі XV—XVIII століть, яскравим її представником став *Іван Вишенський* (між 1538 і 1550 — 20-ті роки XVII ст.). Полемізуючи з книгою Петра Скарги «Про єдність церкви Божої», Іван Вишенський висловлює своє естетичне кредо: «Не смотри на то только, яко сладко пишут й сладкие речи ставят, да смотри: если правда в них сѣдит и над ними зверхность имѣет» [6, 163]. Дещо нижче він пояснює свою позицію: «То их есть й ремесло поганное: науки баснословием, орациями, похвалами и похлебства смачными слабоумных, и ненаказанных прельщати» [6, 165].

Критикуючи підходи Петра Скарги, Іван Вишенський вбачав його тенденційність в оцінці книг, слов'янськими мовами написаних: «В языке словянском лжа й прелесть его никакоже мѣста имѣти не может, ибо ани... хитроречием лицѣмерного фарисейства упремудряет, только истинною правдою Божию основан, збудован и огорожен есть и ничто же другое ухищрение в себе не имѣет, только простоту и спасенне рачителю словянского языка еднает» [6, 219—220].

Критичний пафос Івана Вишенського продовжили Мелетій Смотрицький, Захарія Копистенський, Петро Могила.

Першим українським літературним критиком можна вважати послідовника й друга Івана Вишенського *Іова Княгиницького* (роки народження і смерті невідомі), який детально проаналізував рукопис «Зерцала богословія» Кирила Ставорецького. Побачивши в тексті рукопису численні

помилки, він радив перш ніж друкувати книгу, спробувати їх виправити.

Після винайдення книгодрукування й поширення його в Україні літературознавчого характеру набули передмови або післямови до книг, в яких ішлося про призначення книги, подавалися короткі відомості про її автора, давалися поради щодо читання. У цьому зв'язку можна згадати передмови К. Острозького до Біблії, І. Федорова до Нового Заповіту, його ж післямову до «Апостола».

Першою бібліографічною працею було «Оглавление книг, кто их сложил» *Епифанія Славинецького* (1665—1666 рр.), в якому подано короткі анотації на майже півсотні українських, російських і білоруських книг.

В. Брюховецький вважає виступ письменників-полемістів «першою теоретико-літературною дискусією в Україні» [41, III, 211].

Першим узагальненим досвідом українського віршування став розділ «Граматики» *Лаврентія Зизанія Тустановського* (бл. 1560 р. — після 1634 р.), в якому дослідник розглядає поняття про «ногу» (стопу), аналізує п'ять різновидів стоп — дактиль, спондей, трохей (хорей), пірихій, ямб. Зизанію належить також визначення трьох головних віршових метрів — героїчного, елегійного та ямбічного, що було спробою застосувати класичні розміри для рідної мови.

Досі вважалося [див.: 29, 9], що давні українські поетики XVII—XVIII століть, які дійшли до нас у численних рукописах (їх налічується близько тридцяти), були специфічними курсами літературознавства, що вивчалися в навчальних закладах тієї доби, зокрема в Києво-Могилянській колегії (пізніше — академії), братських школах, колегіумах. Написані вони латинською мовою й викладали основні поняття поетики та риторики. Однак, як свідчить канадська дослідниця Наталія Пилипюк, «насправді це було не так. У гуманістичних школах, до яких слід зарахувати й Києво-Могилянську колегію, ці курси мали тільки допоміжну функцію. Вони служили важливішим педагогічним цілям, а саме: вивченню класичних мов (здебільшого латинської) і плеканню характеру учня та його розумових здібностей... У підручниках поетики літературна теорія підпорядковувалася процесові освоєння латинської мови» [13, 75].

Теоретичні відомості, вміщені в українських поетиках XVI — початку XVIII століття, справляли великий вплив на європейське ренесансне літературознавство. Автори поетик обов'язково спиралися на досвід античних філософів. Вони вільно зверталися до аналогічних творів Марко Джироламо

Віди, Юлія Цезаря Скалігера, Якоба Понтано, опублікованих у Західній Європі XVI століття. Ці праці відомий український літературознавець Леонід Білецький відносив до неокласичної, або формально-поетичної школи вітчизняного літературознавства. «Неокласичною можна її назвати через те, що її принципи інтерпретації поетичних творів розвивалися під великим впливом античної чи класичної поезії, а то й теорії античних чи класичних авторів» [5, 46].

Навчальна програма Києво-Могилянської колегії структурно нагадувала класичну схему європейських університетів доби Середньовіччя. Вивчалось всього сім наукових дисциплін — *trivium* (граматика, поетика, риторика) та *quadrivium* (арифметика, геометрія, філософія, музика). Поетику й риторику вивчали на п'ятому році навчання. Поетика ділилася на дві частини: загальну й часткову. В загальній розглядалися проблеми змісту й форми поезії. У розділі про форму, крім правил будови близько тридцяти різновидів вірша, інколи подавалися й списки однозвучних слів, щоб полегшити учням процес добору відповідної рими. У розділі про зміст часто подавалися відомості з греко-римської міфології. У частковій половині поетики вивчалися роди віршових творів, аналізувався їхній зміст.

Найдавнішою вітчизняною поетикою була праця 1637 року, що мала назву «*Liber artis poeticae as anno Domini, 1637*». Однак вона не збереглася і, як свідчить Л. Білецький, відома нам лише з праці М. Булгакова «История Киевской Академии» (СПб., 1843) [див.: 4, 56]. Збереглася більш пізня поетика — 1685 року. В ній ідеться про такі літературні жанри, як трагедія, буколіка, сатира, комедія, діалог, пародія. 1686/87 навчальним роком датується курс поетики з чотирьох розділів. У першому з них ідеться про походження поезії та її роди. Другий розкриває специфіку епічної поезії. Третій присвячено трагічній та комічній поезії, а четвертий — незавершеним видам поезії, до яких автор відносить елегію, епіграму тощо.

Збереглися також рукописні поетики 1689—1690, 1692, 1696 років. «Для всіх вищенаведених українських поетик найхарактернішою рисою є сильне поплутання піітики з риторикою» [5, 59].

Проблеми віршування були порушені в «Граматиці» («Граматики славенскія правильное синтагма»), надрукованої у 1619 році. Її автор *Мелетій Смотрицький* (бл. 1578—1633 рр.) назвав відповідний розділ цієї праці «Просодія віршова». Підручник М. Смотрицького був популярним в освічених колах XVII—XVIII століть. «Просодія, — зазначав автор, — вчить метром чи мірою кількості вірші складати».

І її необхідно знати, оскільки вірші — це не прості звичайні слова, а художні, «винайдені». Практично з праці М. Смотрицького у вітчизняній теоретико-літературній думці з'являються поняття художності, поетичної образності. Він уперше повів мову про тропи та фігури поетичного синтаксису. Однак найбільша його заслуга полягає в тому, що М. Смотрицький створив цілісне вчення про художню специфіку поетичного слова.

До двоскладових розмірів автор «Граматики» відносив спондей, пірихій, трохей і ямб, до трискладових — дактиль, анапест, амфібрахій, амфімакр, бакхій, палібакхій, трібрахій, трімакр.

У праці М. Смотрицького, а також А. Римші вперше з'являються бароккові елементи. Професори Києво-Могилянської академії розвинули й утвердили їх. Про барокко як естетичну систему кінця XVI—XVIII століть в українській літературі вперше заговорив Дмитро Чижевський («Український літературний барок». Прага, 1942—1944). Пізніше він деталізував цю проблему в «Історії української літератури» (Тернопіль, 1994). І хоча дане питання неодноразово порушувалося в працях І. Іваньо, А. Макарова, В. Мацапури, в колективному науковому збірнику «Українське літературне барокко» (Київ, 1987), йшлося передусім про архітектуру, живопис, іконопис, церковні споруди, а також поезію (Л. Баранович, І. Величковський, Г. Сковорода), ораторську прозу (І. Галятовський, А. Радивиловський), козацькі літописи (С. Величко, Г. Грабянка), і зовсім мало — про власне літературознавчі праці.

Значним кроком уперед у розвитку теоретико-естетичної думки стали латиномовні книги *Феофана Прокоповича* (1681—1736 рр.) «De arte poetica» («Мистецтво поетики», 1705 р.) і «De arte rhetorica» («Мистецтво риторики», 1706—1707 рр.).

На думку Г. Грабовича, згадані праці Ф. Прокоповича кладуть «початок класицистичній поетиці. Дивовижно, що ця праця (вперше виголошена як цикл лекцій 1705 року), призначена для української молоді, котра навчалася в Києво-Могилянській академії.., так мало позначилася на українських літературних течіях і окремих творах. Тоді як російська література засвоювала й розвивала новий класицизм, українське письменство залишалося на позиціях барокко» [9, 73].

Орієнтуючись на античні традиції та літературні канони західноєвропейського літературознавства доби Ренесансу, Ф. Прокопович давав поради письменникам сміливо відходити від традицій і авторитетів, більше покладатися на здоровий глузд і природність життєвих явищ. «Поетика» складалася з трьох частин. У першій — «Вступ до поети-

ки» — йшлося про походження поезії, її природу та призначення. Друга частина — «Епічна і драматична поезія» — це аналіз творів епічної та драматичної поезії. У третій — аналізувалися твори буколічної, сатиричної, елегійної, ліричної та епіграматичної поезії. Вона так і називалася «Буколічна, сатирична, елегійна, лірична та епіграматична поезія».

Ф. Прокопович багато уваги приділив літературним родам і жанрам, хоча сам термін «жанр» у його працях відсутній. Дослідник, виходячи з людиноцентричного принципу, поділяє поезію на більш чи менш важливі для людини жанри. Вищим із них, як і Платон, він вважає епопею, а не драму, як це мало місце в теоретичних настановах Буало. Елегійна поезія стоїть у нього вище за ліричну, оскільки в ній передаються переживання, гнів, любов, радість і скорбота людини,

У «Риториці» Ф. Прокопович порушив актуальні проблеми стилістики, зокрема він виокремив три мовні стилі: високий (важливий), середній (барвистий) і низький (простий). Виходячи зі специфіки кожного з них, учений подав свою систему прозаїчних жанрів. Високим стилем, вважає він, пишуться роздуми, низьким — листи до друзів, діалоги та трактати, середнім — «слова похвальні» та історичні описи. Цьому останньому жанру Ф. Прокопович присвятив спеціальний розділ дослідження — «Про спосіб написання історії». Особливу увагу він приділив «життю» — традиційному жанрові вітчизняної літератури. Вчений вважав, що цей жанр має спиратися на події та факти історії і цим самим відрізнитися від байки чи оповідання, в основі яких лежить вимисел. Як твердить М. Наєнко, «автори поетик (передусім Ф. Прокопович) помітили тенденцію до зміни в літературному процесі жанрових „лідерів”. Якщо досі (як і в часи Арістотеля) визначальним вважалося драматичне художнє мислення, то у XVIII столітті намітився „зсув” у бік епічності. Літературна історія XIX століття і пізнішого часу цілком підтвердила це передбачення: в літ-процесі переміг епос — спочатку віршований, а згодом — прозовий» [32, 32—33].

«Поетика» і «Риторика» Ф. Прокоповича на ціле XVIII століття визначили напрямок руху літературно-теоретичної думки в Україні, хоча в цей час були спроби й інших науковців показати своє бачення теоретичних проблем. Не всі вони були вдалими. Як свідчить Л. Білецький, невдалою виявилася поетика 1707 року *Лаврентія Горки* (бл. 1660—1737 рр.), яка «тракує питання поетики лише в загальних рисах» [5, 63]. Надто короткою була поетика 1718—1719 років, хоча «в цій уперше зустрічаємо спробу

характеристики українського силабічного вірша, правда, як додаток» [4, 63]. У 20—30-х роках XVIII століття були написані ще кілька поетик. Одна з них, *Митрофана Слотвинського* (рік народження невідомий — 1752 р.), повністю повторила працю Ф. Прокоповича.

Більш вдала спроба належить *Митрофанові Довгалевському* (роки народження і смерті невідомі), який увійшов в українську літературу як автор шкільних драм та інтермедій. Його курс поетики «Сад поетичний» (1736—1737 рр.) є специфічним зводом відомостей про давню українську літературу, утвердженням барокового стилю в ній. І хоча барокко, починаючи із середини XVII століття й майже до кінця XVIII століття, визначало творчу індивідуальність багатьох українських письменників, теоретичних праць явно бракувало. Отож праця М. Довгалевського вигідно відрізнялася від інших поетик XVIII століття. Суттєво новим у ній було й те, що автор робив посилання не лише на античні та західноєвропейські джерела, а й на твори національної літератури, зокрема свого попередника Ф. Прокоповича. У творах українських авторів М. Довгалевський помітив «фантазмагоричні» вірші, що є прикладом барокової літератури. Щоправда, відомий літературознавець сучасності Г. Грабович негативно у порівнянні з поетикою Ф. Прокоповича оцінює працю М. Довгалевського: «Трактат Довгалевського „Hortus poeticus” (1736) ілюструє водночас і традиціоналізм, і статичність (коли не закостенілість) української літератури та літературної теорії цього періоду» [9, 473].

Майже одночасно створюються поетики (1744 і 1745 рр.) *Гедєона Слонимського* (рік народження невідомий — 1772 р.) та *Георгія Кониського* (1717—1795 рр.), в яких розглядалися різновиди силабічної системи віршування (їх налічується аж дев'ять!), поширеної тоді в українській літературі, йшлося також про тяжіння її до тонічної системи версифікації.

Українські поетики XVII—XVIII століть, продовжуючи вітчизняну теоретико-літературознавчу традицію, водночас широко спиралися на античні знання про літературу, досягнення західноєвропейської естетичної думки доби Відродження та Нового часу. Незважаючи на певні схоластичні елементи в трактуванні окремих питань, вони відігравали важливу позитивну роль у процесі становлення вітчизняної теорії літератури. Як наголошував Л. Білецький, «це перша була дійсно наукова теорія, що перевела деталічну класифікацію поетичних творів, з'ясувала внутрішню і назверхню природу кожного твору, визначила для кожного певне місце серед інших, і цими принципами, правда, з певними по-

правками, заснованими вже на історичному підкладі, наша наука користується й до теперішніх часів...» [15, 71].

Українська неокласична школа сприяла й розвитку російського літературознавства. Адже чимало професорів Києво-Могилянської академії, переселившись до Санкт-Петербурга, Москви, інших великих міст і викладаючи там, розвивали російську науку та літературу (Ф. Прокопович, Г. Слонимський, І. Хмарний).

Важливу роль у формуванні критичної думки в Україні відіграв *Григорій Сковорода* (1722—1794 рр.), який утвердив гуманістичні просвітницькі засади у творчості, рішуче протиставив сліпому наслідуванню кращих зразків античної та західноєвропейської літератури, орієнтував митців на свідоме й творче засвоєння українських традицій, активне використання народних елементів у художній творчості.

Цікавими були також естетичні погляди *О. Паліцина* (1777—1811 рр.), керівника так званої «Попівської академії», чи не першого літературного гуртка в Україні. Йому належать спроби створення наукових коментарів до «Слова о полку Ігоревім», в яких він використав вітчизняні літописи, етнографічні та фольклорні матеріали.

10. УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І ЕСТЕТИКА В ПЕРШІ ДЕСЯТИРІЧЧЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

Літературно-теоретична думка в Україні першої третини ХІХ століття продовжувала розвиватися в річищі естетики, хоча в цю добу накреслився поворот «від старої „риторичної” теорії до нової, „естетичної”» [17, 51]. Один із дослідників тих часів у цьому зв’язку зазначав: «Звертаючи увагу на розвиток теорії прози і поезії у давніх і нових письменників, вбачаємо, що перша, розпочавшись з правил вітійства, згодом прийняла в себе й інші види прози, з’єдналася з теорією поезії й склала систему науки словесності або теорію словесності; друга, почавши зі спостережень над поезією, переважно драматичною, потім розвинулась у вчення про поезію та інші мистецтва, підкорившись засадам вишуканого мистецтва та філософському їх дослідженню і склала систему науки мистецтв, прекрасного, естетику» [31, 53—54].

У 10—30-ті роки теорія літератури як окрема наукова дисципліна в Україні не фігурувала, а входила до складу поетики та риторики, які традиційно читалися в навчальних закладах, зокрема в Харківському університеті. Перший ректор університету *Іван Степанович Рижський* (1761—1811 рр.) на основі своїх лекцій видав книги «Опыт риторики» (1802, 1805 рр.), «Наука стихотворства» (1811 р.), пізніше вийшла його праця «Введение в круг словесности» (1816 р.), що були першими в Україні систематизованими підручниками, головними засадами будови яких була класицистична теорія наслідування. Спираючись на західноєвропейські авторитети (Буало, Баттьо, Етенбург, Блер), а також досвід Ломоносова, І. С. Рижський вважав, що предмет мистецтва, а також основні естетичні категорії є незмінними та вічними. Змін можуть зазнати лише можливості людини виявити та зрозуміти суть прекрасного в природі та мистецтві. Людина, будучи невід'ємною частиною природи, має властивість відображати її за допомогою розуму та почуттів, і саме цей акт складає фундамент мистецького наслідування природи. Здійснюючи подібний акт, митець може «прикрашати і навіть переробляти її (природу. — *О. Г.*) на свій смак» [36, 9]. Тобто йдеться про такі властивості творчого процесу, як фантазія, художній домисел, прямо пов'язані з мірою таланту автора. Цікавою є думка І. С. Рижського про переваги свого, національного в житті та творчості, оскільки «нерозумно нехтувати своє власне, якщо воно ні в чому не поступається чужому» [35, 38].

Послідовниками й учнями І. С. Рижського були І. Срезневський, М. Пасен де Совіньї, Є. Філомафітський, В. Джунковський, А. Могилевський та інші. Його вплив є помітним й у виданих у Харкові навчальних посібниках А. Могилевського «Риторика» (1817 р.), І. Срезневського «Опыт краткой риторики» (1822 р.), В. Джунковського «Об изящных художествах у греков и их влияние на нравственность» (1819 р.). Учні І. С. Рижського поділяли його думки про високе призначення мистецтва, його важливу місію в процесі морального й естетичного виховання особистості, загартуванні характеру, розвитку благородних почуттів.

Євграф Філомафітський в «Украинском вестнике» (1816 р., кн. 9) запропонував два підходи до аналізу художніх творів давніх і нових віршотворців — синтетичний та аналітичний. «Синтетично розбирати значить: дивитися раптом на все ціле, відокремлюючи потім від нього частину за частиною, роздрібнюючи далі ці частини і доходити, накінець, до найменших подробиць для того, щоб бачити, які ці подробиці і яке складають ціле?»

Аналітично розбирати значить, навпаки, брати найменші подробиці, розглядати їх, поєднувати з більшими, з більшими і, накінець, доходить до цілого — також, щоб бачити, яке це ціле?» [цит. за: 16, 34].

Один із послідовників першого ректора Харківського університету А. Гевлич, чії світоглядні позиції зазнали впливу ідей французьких матеріалістів й ідеалізму Канта, вбачав корені естетичного ідеалу митця в природі (як і класицисти), але не знаходив їх у готовому вигляді: «Вони (ідеали. — О. Г.) у нашій уяві і служать окрасою поезії та вільним мистецтвам» [37, 339].

Дисертація А. Гевлича «*Об изящном*» (1818 р.) свідчить про те, що її автор також вважав за потрібне враховувати національну специфіку художньої творчості.

10—30-ті роки в українському літературознавстві — це доба, коли почали руйнуватися усталені класицистичні канони й окреслюватися певні кроки в напрямку до нового, кращого розуміння природи й призначення словесного мистецтва. Становлення нової української літератури, що відбувалося в цей період, проникнення в Україну ідей німецької ідеалістичної філософії дали поштовх подальшому розвитку теоретико-літературної думки, однією з ознак чого були праці харківського вченого *І. Я. Кронеберга* (1788—1838 рр.) «Амалтея, или Собрание сочинений и переводов, относящихся к изящным искусствам и древней классической словесности» (т. 1—3, 1825—1828 рр.), «Исторический взгляд на эстетику» (1830 р.), «Материалы для истории эстетики» (1831 р.), «Минерва» (1835 р.) тощо.

Критикуючи класицистичну теорію наслідування, права трьох едностей, *І. Я. Кронеберг* вважав, що художник є органічною частиною творчого духу природи. Він має право на художню переробку життєвого матеріалу. Художній твір становить нерозривну єдність форми та змісту, реального та ідеального. Основні ідеї *Кронеберга* були співзвучні тим, що стали вироблятися на емпіричному рівні у творчій практиці українських літераторів, зокрема в деяких висловлюваннях *І. Котляревського*, *П. Гулака-Артемовського*, *Г. Квітки-Основ'яненка*, *Є. Гребінки* та інших. Передмова *М. Максимовича* до збірки «Малороссийские песни» (1827 р.) була чи не першою спробою наукового аналізу усної народної творчості.

«Однією з прикметних особливостей літературної критики першої половини XIX ст., — вважає *П. Федченко*, — є те, що розробка теоретичних питань літературного розвитку не належала виключно до монополії професійних естетиків, критиків. Активну участь у ній завжди брали й

письменники, починаючи від Г. Квітки-Основ'яненка і М. Шашкевича, М. Костомарова і А. Метлинського до П. Куліша і Т. Шевченка» [43, 20]. Важливе місце серед критичних праць цієї доби посідає «Супліка до пана іздателя» Г. Квітки-Основ'яненка (1834 р.), своєрідний літературний маніфест, у якому відстоювалися права українського народу на власну літературу, рішуче засуджувалися його недруги, визначалися естетичні засади вітчизняної літератури. Однією з найактуальніших поставала потреба писати художні твори живою народною мовою: «Як говоримо, так і писати треба» [20, 113].

Подібний характер мали також критичні праці, художня практика М. Максимовича, І. Срезневського, А. Метлинського, Є. Гребінки, О. Бодянського, епістолярна спадщина Г. Квітки-Основ'яненка, М. Максимовича.

11. РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА В СЕРЕДИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Прихід до літератури та літературознавства нових сил у 40-ві — 60-ті роки ХІХ століття (М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич та ін.) остаточно закріпив у громадській свідомості думку про право українського народу на власну літературу. Згодом це право було підтверджене у виступах прогресивних російських критиків М. Чернишевського, М. Добролюбова, О. Герцена.

Помітне місце в історії українського літературознавства середини ХІХ століття посідає *Микола Іванович Костомаров* (1817—1885 рр.). Він першим у вітчизняній науці про літературу започаткував збір і опрацювання історико-культурного матеріалу, наукову обробку першоджерел, в історико-генетичному плані підійшов до створення історії української літератури.

Саме такі підходи закладені в статті «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» (1843 р.). Уже в перших абзацах цієї праці М. Костомаров утверджує оригінальність і самобутність українського народу та його мови: «Мова, що звичайно називається малоросійська, на якій говорять у південно-західних губерніях Росії та в Галицькому королівстві, не є наріччя мови російської, що утворилася в останній

час; вона існувала здавна» [3, 280]. Мова є провідною ознакою народності літератури. Витоки української літератури М. Костомаров вбачав у творчості письменників доби Київської Русі. Коріння національної самобутності, на його думку, крилося в багатій українській історії, пізнати яку можна через глибоке вивчення народної поезії. Огляд української літератури перших десятиліть ХІХ століття, здійснений М. Костомаровим, охоплював творчість практично всіх відомих на той час вітчизняних письменників (І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, К. Тополя, А. Метлинський, О. Бодянський, Л. Боровиковський, С. Писаревський, П. Писаревський, М. Петренко, О. Корсун, П. Кореницький, П. Куліш). Як справедливо зазначив М. Яценко, «важливість цієї праці полягає не в кількості розглянутих авторів і творів, а в тих ідейно-естетичних принципах, які, можна сказати без перебільшення, вперше були сформульовані в українському літературознавстві. Серед головних вимог до літературного твору Костомаров, виходячи з ідеї народності та світоглядних засад просвітительської естетики, на перше місце висуває правдивість і оригінальність відображення національного життя та національного характеру персонажів» [23, 31].

Концептуальний характер у баченні М. Костомаровим розвитку національної літератури мала ідея історизму. Порівнюючи характери Марусі та Ївги (повісті «Маруся» та «Козир-дівка» Г. Квітки-Основ'яненка), М. Костомаров дійшов висновку, що їх спричинили відповідні історичні умови. Зокрема, Маруся — це характер українки «древнього віку, що живе в новому» [23, 289], Ївга — «дитя свіжого життя, що процвітає на оновленому ґрунті, яку живили попередні стихії, але освітлювало сонце відродження» [23, 290]. Будучи втіленням традиційних рис українського характеру, Ївга постає як цілковита протилежність Марусі, оскільки в новітніх суспільно-історичних умовах активно бореться за своє щастя.

М. Костомаров одним з перших українських літературознавців порушив питання про діалектичний взаємозв'язок між обставинами та характерами в художньому творі. Вдало описані обставини в повісті «Маруся» сприяють творенню відповідних характерів. Водночас недоліки в характерах головних персонажів твору — Василя, батьків Марусі («Характер Василя неясний і навіть неприродний» [23, 289], «Характери Наума, батька Марусі, і матері її також не відрізняються різкими рисами» [23, 289—290]) — послаблюють обставини твору, що призводять до певних художніх прорахунків письменника, обмежують історизм його світобачення.

Аналізуючи творчість Т. Шевченка, М. Костомаров обґрунтував своє бачення проблеми народності літератури. На думку дослідника, Шевченко — «це цілий народ, що говорить устами свого поета: душа його усвідомила співчуття і схожість між станом своїм і загальнонародним почуттям» [23, 292]. В постаті Т. Шевченка М. Костомаров вбачає утвердження української літератури серед інших літератур як оригінальної і історично зумовленої. Пізніше, в рецензії на «Кобзар» (1860 р.) М. Костомаров заявить, що лише завдячуючи талантові мужицького сина українське слово прорвалося на міжнародну арену. Стаття «Малорусская литература» (1871 р.) засвідчує, що М. Костомаров розглядає творчість Т. Шевченка як непорушну єдність національного і загальнолюдського: «Вірші Шевченка не відступають від форми й прийомів малоросійської народної поезії: вони глибоко малоросійські; але в той же час їх значення ніяк не місцеве; вони постійно носять в собі інтереси загальнолюдські» [23, 320].

Літературознавчі студії М. Костомарова — важливий крок у формуванні наукових підходів до аналізу літературного процесу та творчості окремих національних письменників ХІХ століття.

Новий крок у розвитку теоретичного мислення в Україні пов'язаний з творчістю геніального вітчизняного поета та мислителя *Тараса Григоровича Шевченка* (1814—1861 рр.). Помітним теоретико-естетичним маніфестом, що був націлений на становлення реалізму та народності вітчизняної літератури, стала передмова Т. Шевченка до нездійсненого видання «Кобзаря» (1847 р.). Шевченко одним з перших українців порушує проблему прекрасного, коріння якого він вбачав у реальному житті. «Щоб знати людей, — писав Кобзар, — то треба пожити з ними. А щоб їх списувати, то треба самому стать чоловіком, а не марнотрателем чорнила й паперу. Отоді пишть і друкуйте, і труд ваш буде трудом чесним» [49, VI, 314]. Мистецькі ідеали Шевченко вбачав у самій дійсності: «Його (Брюллова. — О. Г.) ідеали сповнені краси й життя, а тому Кобзар бачить їх „такими милими, такими близькими, рідними”» [49, V, 64]. Митець в естетиці Т. Шевченка є своєрідним деміургом, що унікає копіювання дійсності, оскільки сам творить нову художню реальність.

Стоячи на позиціях реалістичного мистецтва, він у той же час послідовно виступає проти натуралізму, або «даггеротипного наслідування природи», відірваних від навколишньої дійсності польотів творчої уяви письменника. У полеміці з польським ученим К. Лібельтом Т. Шевченко відстоював думку, що справжній художник не може

керуватися лише власними суб'єктивними уявленнями та бажаннями. Є у Т. Шевченка слушні думки про особливості творчого процесу, роль у ньому художнього домислу. Кобзареві належить також ряд висловлювань про характер і роль принципової й висококваліфікованої літературної критики, зразки якої він подавав, принагідно відгукуючись у «Журнале», листах та деяких інших працях про книги українських, російських і західноєвропейських літераторів. У поняття критики Т. Шевченко вкладав думки народу про мистецькі явища, оцінку їх через бачення простих читачів чи глядачів, що посилювало гуманістичні засади літератури та мистецтва.

Значення літературознавчих поглядів Т. Шевченка полягає в чіткому усвідомленні ним необхідності тіснішого зв'язку літератури з життям свого народу, оперативного відгуку на злободенні проблеми своєї доби, орієнтації на реалістичне відтворення дійсності. Естетичне кредо Т. Шевченка, що вимальовувалося з окремих, переважно принагідних, думок про літературу та мистецтво, «перебувало на рівні найпрогресивніших ідей свого часу, стало найвищим досягненням художньої думки в Україні і надовго визначало шляхи поступального розвитку національної літератури» [43, 25].

Як один із засновників професійної літературної критики в історію українського літературознавства увійшов *Пантелеймон Олександрович Куліш* (1819—1897 рр.). Особливо плідною була його літературно-критична та історико-літературна діяльність наприкінці 50-х — у 60-ті роки. Епілог до публікації історичного роману «Чорна рада» в журналі «Русская беседа» (1857 р.) «Об отношении малороссийской словесности к общерусской» став його першою спробою здійснити огляд сучасної йому національної літератури. Пізніше з'явилися його програмні праці «Передне слово до громади: погляд на українську словесність», «Простонародність в українській словесності», «Чого стоїть Шевченко яко поет народний?», «Взгляд на малорусскую словесность по случаю выхода в свет книги „Народні оповідання“ Марка Вовчка», численні статті, передмови, рецензії.

Як знавець літератури та історії свого народу, П. Куліш утверджував право українців мати свою власну літературу, бачив обнадійливі перспективи її подальшого розвитку, збагачення стильової та родожанрової системи.

Літературознавство й фольклористику («науку словесності» у його термінології) П. Куліш розумів передусім «яко науку самовзнання народного» [28, 12]. Критерієм досконалості художнього твору він вважав, окрім «вірності

живопису з натури й глибини сердечного почуття» [28, 477], ще й досконалість, вишуканість форм. Таке класичне поєднання форми та змісту літературознавець вбачав у поемі Т. Шевченка «Наймичка». Для написання високохудожнього твору необхідна тривала цілеспрямована праця, постійне самовдосконалення митця. Талант необхідно підштовхувати до свідомої праці за законами прекрасного. Вирішальна роль у процесі художньої творчості, на думку П. Куліша, належала мистецькій особистості.

Літературознавчі студії П. Куліша дали поштовх до появи в українській літературі постшевченківської доби *етнографічно-побутової школи* (Ганна Барвінок, Митро Омелькович, Д. Мордовцев, А. Свидницький, О. Стороженко).

12. ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА В ОСТАННІ ДЕСЯТИЛІТТЯ XIX СТОЛІТТЯ

Розвиток українського літературознавства в останні десятиліття XIX століття відбувався в несприятливих умовах: сумнозвісний Валуєвський циркуляр (1863 р.), Емський указ (1876 р.), закриття національних театрів (1884 р.), заборона дитячих видань (1885 р.) суттєво погіршили умови для роботи українських письменників і літературознавців, звели нанівець їхні можливості щодо друкування своїх праць на батьківщині. Центр літературного життя змістився в Галичину, де продовжували виходити українські видання, друкувалися твори письменників і критиків з Наддніпрянської України. В літературознавство приходять нові творчі сили (М. Драгоманов, І. Франко, О. Потебня, М. Павлик, В. Гнатюк, І. Білик, О. Огоновський, М. Сумцов, П. Житецький та ін.). На шпальтах львівських видань відбулася широка літературно-критична дискусія 1873—1878 років, у якій брали участь М. Драгоманов, І. Нечуй-Левицький, М. Павлик, І. Франко та інші.

«Друга половина XIX ст., — на думку П. М. Федченка, — була періодом активного формування українського літературознавства (культурно-історична школа, історико-порівняльний метод, психологічний напрям; філологічний і філософсько-естетичний прийоми дослідження) як закономірного етапу нагромадження, систематизації й

інтерпретації фактичного матеріалу (*Комаров М.* Бібліографічний покажчик нової української літератури 1798—1883 рр.; *Левицький І.* Галицько-руська бібліографія: В 2 т., 1888, 1895; бібліографічні списки поточної літератури в журналах, бібліографія писань *М. Драгоманова*, *І. Франка* тощо) та спроб його монографічного узагальнення й історико-літературного осмислення (*Петров М. І.* Очерки истории украинской литературы XIX столетия; *Дашкевич М.* Отзыв о сочинении г. Петрова.; *Франко І.* Нарис історії української літератури до 1890 р.; *Южнорусская литература*; *Огоновський О.* Історія літератури руської; *Колесса О.* Століття оновленої української літератури; *Лепкий Б.* Начерк історії української літератури; *Грушевський О.* Сучасне українське письменство в його типових представниках; монографічні дослідження *М. Драгоманова*, *О. Терлецького*, *О. Маковея* та ін.)» [44, 17].

Помітну роль у розвитку літературознавства в Україні відіграв *Михайло Петрович Драгоманов* (1814—1895 рр.), який у своїх наукових і літературно-критичних працях 70—90-х років («Література російська, великоруська, українська і галицька», 1873—1874 рр.; «Листи на Наддніпрянську Україну», 1893—1894 рр.; «Святкування роковин Шевченка в „руському обществі”», 1873 р.; «Війна з пам'яттю про Шевченка», 1882 р.; «Т. Шевченко в чужій хаті його імені», 1893 р. та ін.) вимагав, щоб література неодмінно керувалася принципами вірності правді життя, відповідала своєму часові, сягала проблемами та героями глибин суспільного життя. Велике значення мала розробка Драгомановим концепції народності літератури. Він наголошував на історичності цієї категорії, яка, постійно розвиваючись, оновлюючи зміст і форму, виявляла глибоку чутливість до суспільних і естетичних потреб народу. Підтримуючи у творчості українських письменників справді народне, *М. Драгоманов* вів рішучу боротьбу проти псевдонародності, провінційності та обмеженості літератури.

Одним з перших в українському літературознавстві *М. Драгоманов* звернувся до аналізу романтизму як напряму в мистецтві, що в попередні десятиліття відіграло позитивну роль у становленні національної літератури, викликавши зацікавленість до усної народної творчості, етнографії, міфології українців. Цим самим було підготовлено передумови для реалізму, який став домінувати в українській літературі другої половини XIX століття.

Цікавою є сама концепція реалізму в естетиці *М. Драгоманова*, осердям якої є вимога безтенденційного, об'єктивного змалювання життя. Недооцінка переваг реалістичного способу відображення дійсності вела до того, що окре-

мі українські письменники (наприклад О. Стороженко) малювали абстрактні схеми, а не живих людей, захоплювалися дидактизмом, у той час як художня творчість вимагає «виводити на сцену існуючі, а не видумані особи й становище» [12, 64]. Досягнення реалізму в українській літературі вчений пов'язував з творчістю Т. Шевченка, Марка Вовчка, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, частково Ю. Федьковича. Займаючись порівняльним літературознавством, М. Драгоманов пропагував важливість загальнолюдських естетичних цінностей у розвитку культури українського народу.

У другій половині ХІХ століття в Україні виникає так звана *художньо-психологічна школа* літературознавства. Її зародження пов'язане з діяльністю професора Харківського університету *Олександра Опанасовича Потебні* (1835—1891 рр.) та його послідовників А. Горнфельда, Д. Овсянико-Куликовського, Т. Райнова, Б. Лезіна, В. Харцієва, І. Лапшина. За основу свого вчення О. Потебня, а викладене воно в низці наукових праць («Мысль й язык», «Из записок по теории словесности», «Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка»), взяв ідеї німецького філолога *В. Гумбольдта* (1767—1835 рр.), який досліджував зв'язок мови та мислення. Український науковець вважав, що трьома елементами слова — звукові, внутрішній формі, лексичному значенню в будь-якому літературному творі відповідають зовнішня форма, образ і зміст (ідея). Таким чином, внутрішній формі слова у художньому творі відповідає образ. Кожне окреме слово Потебня розглядав як специфічний поетичний твір.

Мистецтво для людини існує як засіб пізнання дійсності. Воно розвивається паралельно з науковим пізнанням. Поет творить, на думку Потебні, спочатку для себе, а вже потім для читача. Літературний твір виникає як питання, на яке автор спершу хоче дати відповідь самому собі. Кожен твір, вважає Потебня, є автобіографічним, у ньому відбиваються психічний стан письменника, його внутрішні переживання. Творча уява лише тоді може бути плідною, коли вона спирається на неповторні переживання автора. Читаючи художній твір, ми продовжуємо творчий акт, і це продовження буде різним у залежності від культурного і освітнього рівня, життєвого досвіду, світогляду тощо. Головне, чим має займатися літературознавство, — це досліджувати психологію творчого процесу та психологію сприйняття твору читачем. Сприйняття — це індивідуальний вияв духовної діяльності людини, процес творчий, продуктивний. Сприймаючи текст, читач послідовно формує у свідомості певні образи, які народжують зміст, сприяють поліфонічності його звучання. Хар-

ківська психологічна школа літературознавства видавала свій друкований орган «Вопросы теории и психологии творчества», який нерегулярно виходив з 1907 по 1923 рік, усього вийшло 8 томів.

Праці Д. Овсянико-Куликовського продовжили розробку ідей художньо-психологічної школи. У книзі «Питання психології творчості» (1902 р.) вчений заявив, що наука і мистецтво спрямовані на людину, задоволення її потреб, але наука це робить в абстрактних формах, позбавлених суб'єктивного моменту, мистецтво ж враховує індивідуальні особливості як автора, так і читача. У творчому процесі думка рухається від одиничного до загального. Читач на рівні емоцій і рефлексій повторює стадії творчого акту.

Б. Лезин розвивав ідеї про індивідуальний характер творчого процесу. На його переконання, таємниці мистецтва лежать у глибинах психіки письменника. Внутрішня мотивація робить художню творчість відмінною від звичайного мислення. Ідеї О. Потебні в 1900-х роках взяли на озброєння російські символісти (зокрема А. Бєлий).

У радянську добу ідеї О. Потебні розробляли М. Сумцов, О. Білецький, І. Айзешток, В. Смілянська, Г. Сивокін, Н. Шумило та інші. В українській діаспорі до збутків О. Потебні зверталися Д. Чижевський та І. Фізер.

Найбільший внесок у розвиток науки про літературу на зламі ХІХ—ХХ століть належить *Іванові Яковичу Франку* (1856—1916 рр.). Він першим з українських літературознавців порушив питання про предмет теорії літератури, простежив розвиток літературно-естетичної думки з часів античності до кінця ХІХ століття. Зародження літературознавства Франко пов'язував із творчістю Арістотеля і на його прикладі переконливо довів, що будь-яка теорія може виникнути як результат осмислення творчої практики: «Арістотелева поетика була не догматична, а індуктивна: формулювання правил критик доходив, проштудіювавши багато творів даної категорії» [45, ХХХІ, 57].

Франкові належить думка, що в процесі еволюції художньої літератури зазнавала змін і теорія, зокрема її предмет. Цей прогрес не завжди був послідовним. Затримки та зриви, що траплялися на шляху еволюції літературознавства, дослідник вбачав у тому, що послідовники Арістотеля часом зводили в абсолют його вчення. Особливо помітної шкоди, на його думку, завдали нормативні вимоги теоретиків класицизму. Ідеологи романтизму, хоч і намагалися повернутися до раціональних моментів поетики Арістотеля, також не зуміли уникнути канонізації, і лише на рубежі ХІХ—ХХ століть розвиток науки допоміг «розвіяти фікції естетичного

канону, відкриваючи для поетичної творчості нові, необмежені, свободні простори» [45, XL, 17].

Важливе місце в науковому доробкові Франка посідає його теорія реалізму, яка складалася поступово, поглиблюючись і конкретизуючись у результаті власних естетичних пошуків і творчої практики. Уже в ранній науковій праці «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878 р.) Франко аргументовано довів, що художня література, так само як і наука, має бути засобом пізнання життя. Саме тому в найфантастичніших вигадках уже на світанку суспільного розвитку обов'язково відображалися реалії дійсності. Протягом тривалої еволюції літератури ці правдиві елементи життя являли собою стихійний реалізм, що впливав з природи художнього мислення, оскільки «кожний чоловік лиш то може робити, говорити, думати, що вперед у формі вражень дійшло до його свідомості, — і відтак тоді елементи може комбінувати, складати, ділити і переформувати...» [45, XXVI, 11].

Реалізм (у термінології Франка — «науковий реалізм») як самостійний творчий напрям формується лише в новітній літературі, й письменники свідомо у творчій уяві керуються певними принципами відображення дійсності. Реаліст не просто «громадить і описує факти щоденного життя», він прагне «аналізувати описувані факти, виказувати їх причини і конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок» [45, XXVI, 12]. І. Франко вважав, що письменникові-реалістові є цілком доступним проникати у внутрішню сутність явищ буття, художньо досліджувати закономірність суспільних процесів.

Головним принципом реалістичного осягнення дійсності дослідник називає правдивість і пов'язує її з типізацією. У це поняття Франко вклав особливий зміст, вбачаючи передусім вміння письменника в житті «відшукати явища істотні і відрізнити їх від менш важливих» [45, XXVIII, 181], а в кожному окремому явищі знайти, «відчутти його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне» [45, XXXI, 272].

Франко чітко усвідомлював різницю між науковим і художнім узагальненням дійсності, звертаючи увагу на те, що письменницька типізація набирає конкретно-чуттєвої форми, а це дає можливість естетично впливати на свідомість читача, оскільки «в душі читателя живі образи тих людей чи речей, котрі нам малює поет., будять ті самі чуття, які приймали душу самого поета в хвили, коли творив ті образи» [45, XXVIII, 89 — 90].

Теоретичні погляди І. Я. Франка є надбанням не лише української науки. Вони посідають важливе місце в історії світової естетичної думки.

Аналізуючи розвиток вітчизняного літературознавства в ХІХ столітті, Л. Білецький зазначав: «Одне з найповажніших місць в історичному розвитку української літературно-наукової критики займає *історична школа*» [5, 73], до якої він зараховував представників міфологічної, культурно-історичної шкіл, порівняльно-історичного методу тощо. Щоправда ця назва — історична школа — визнається далеко не всіма літературознавцями, що досліджують історію розвитку науки про літературу. До того ж, українських учених ХІХ століття навряд чи можна віднести до якоїсь певної літературознавчої школи. Навіть О. Потебня як засновник художньо-психологічної школи не вписується в її межі. Складно віднести до якоїсь однієї школи М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка. «Хоча класифікація Л. Білецького, — зазначав М. Ільницький, — не збігається з прийнятими у нас сьогодні назвами літературознавчих шкіл, його характеристика основних етапів розвитку теоретичної думки на Україні та аналіз основних течій чільних представників науки про літературу досі залишаються найбільш ґрунтовними» [цит. за: 5, 19].

13. УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО XX СТОЛІТТЯ: ЗДОБУТКИ ТА ВТРАТИ

Як чітко окреслена наукова дисципліна теорія літератури в Україні сформувалася тільки у ХХ столітті, яке ознаменувалося значними досягненнями і позначене не менш відчутними втратами на ниві науки про літературу, пов'язаними з драматичними подіями вітчизняної історії: спробою здобути державність після революції 1917 року, приходом до влади більшовиків і насаджуванням тоталітарної системи, розколом українського літературознавства на радянське та емігрантське, посиленням соціологічних тенденцій тощо.

Уже в перші десятиліття ХХ сторіччя в українському літературознавстві працювали такі відомі дослідники, як С. Єфремов, М. Грушевський, А. Кримський, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, Л. Білецький. З літературознавчими працями

виступали Леся Українка, М. Дашкевич, М. Коцюбинський, В. Стефаник, А. Чайковський та інші.

Одним з найвідоміших вітчизняних літературознавців початку ХХ століття був *Сергій Олександрович Єфремов* (1876—1939 рр.). Його фундаментальна праця «Історія українського письменства» (IV видання, 1924 р.) вигідно відрізнялася від усіх відомих досі праць подібного типу, а саме О. Огоновського («Історія літератури руської», 1887—1894 рр.), І. Франка («Нарис історії українсько-руської літератури», 1910 р.), М. Возняка («Історія української літератури», 1920—1924 рр.), Б. Лепкого («Начерк історії української літератури», 1909—1911 рр.), М. Зерова («Нове українське письменство», 1924 р.). У передмові до головної праці свого життя С. Єфремов стверджував: «Історія письменства є історія ідей, а не книг, і через те з творів письменства до неї можуть увіходити тільки ті, що становлять неминучий етап в ідейному процесі літературного розвитку, що позначені печаттю творчості і таланту. Цим самим викидається за межі історії письменства усе, що ні змістом, ні формою не може служити кільцем у ланцюзі літературного розвитку, не позначене печаттю творчості, — все те шумовиння в письменстві, що впливає на верх і пропадає, ніякого сліду не лишивши. Такий літературний баласт має свою ціну для бібліографії, для статистики писаного чи друкованого паперу, але історії письменства робити з ним нема чого» [14, 27].

Основи такого підходу до аналізу розвитку літератури закладені в ідеях німецького науковця Гатнера, який започаткував так звану історичну школу в літературознавстві. «Письменство у кожного народу має величезну вагу як вираз творчої сили нації, з одного боку, та міжнародного єднання і впливів, з другого. Кожне національне письменство, зазнаючи помітних і непомітних впливів од інших письменств, все-таки органічно переробляє й перетворює їх і виявляє тим самим натуру даної нації, її ідеали і змагання, її інтереси й потреби. Письменство в цілому скрізь виступає оборонцем покривджених, утіхою од життєвої буденщини, — тією втіхою, що підіймає дух людський, привчає його не за скороминуще й буденне вболівати, а добувати високе й вічне з крушин життя, запалює його тим святим незадоволенням сучасністю, невпинно жене людство уперед і далі — все вперед і далі» [14, 23], — таку характеристику дав С. Єфремов письменству, надзвичайно високо оцінюючи його роль в історичному розвитку свого народу.

Одним із перших у вітчизняному літературознавстві С. Єфремов запропонував власну періодизацію літератур-

ного процесу в Україні: доба національно-державної самостійності (від найдавніших часів до кінця XIV ст.); доба національно-державної залежності (кінець XIV — кінець XVIII ст.); доба національного відродження (кінець XVIII ст. — до наших часів).

Іншою, не менш ваговою постаттю в історії українського літературознавства перших десятиліть XX століття є *Михайло Сергійович Грушевський* (1866—1934 рр.). Його фундаментальна праця «Історія української літератури» (1923—1927 рр.) — «не лише взірць дослідження відомого в 20-х рр. зводу старої української літератури (останній її том завершується осмисленням літературного процесу України на межі XVII—XVIII ст.), а передусім — ключ до справді наукового прочитання словесної творчості народу, реставрації її витоків і родоvodu, аналізу усної та писемної спадщини українських авторів» [16, 733—734].

Принципово новим у підходах М. Грушевського до історії літератури свого народу є те, що він її витоків вбачав не в XIV або XV столітті, як вважали чимало російських літературознавців у дореволюційну добу та їхні послідовники в радянські часи, а набагато раніше. Аналізуючи український фольклор, різноманітні його жанри (обрядові пісні, легенди, фантастичні казки, приповідки, магічні казання, заклинання тощо), вчений дійшов висновку, що усна народна творчість українців зародилася ще в IV—IX століттях нашої ери. Саме вона стала праосновою писемної літератури, яка існує з X—XI століть. П. Кононенко зазначає: «Досить ознайомитися з розділами глав: поезія і слово, поетичний образ у слові, багатство синонімів у примітивних мовах, поезія і ритм, забава і праця, просторовий і часовий ритм у творчості, початки пластики й тоніки, „настроєве” значення хору й танцю, магічне значення ритму, а далі — пісня індивідуальна й колективна, головні прикмети родоплемінного ладу, диференціація поезії у зв’язку з її розвитком і диференціацією суспільною, соціальна й культурна обстановка української творчості, головні моменти в розвитку української словесності й цикли її традиції, інтернаціональне й національне — і стане очевидно новаторська суть методу дослідження» [21, 29]. Глибина аналізу, широта охоплення фактичного матеріалу, влучність спостережень над текстами дає підставу для тверджень, що М. Грушевський є творцем українського системного літературознавства, яке послуговується різними принципами аналізу (текстологічним, біографічним, культурологічним, соціологічним, історико-порівняльним, лінгвістичним, етико-філософським, психологічним, естетичним тощо). Здійснення вченим аналізу вітчизняної літератури

свідчить, що він розумів її як історію еволюції достатньо розвиненої художньої системи, естетично багатой за змістом і національної за формою.

Серед досягнень українського літературознавства перших десятиліть ХХ століття слід відзначити роботу історико-філологічного відділу Всеукраїнської Академії наук (ВУАН). Відділом з часу його заснування в 1919 році було видано 20 випусків «Записок», пізніше «Збірників», та тримісячника «Україна», випуск яких припинився після утвердження тоталітарних порядків у СРСР наприкінці 20-х — на початку 30-х років.

Розвиткові вітчизняного літературознавства сприяло створення в Харкові Інституту Тараса Шевченка (1926 р.), який пізніше став Інститутом української літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України (нині Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України). Вчені цієї науково-дослідної установи займалися вивченням історичного розвитку національної літератури, психології творчого процесу, естетики художнього слова, поглиблено аналізували творчу спадщину класиків, зокрема Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. Високу оцінку серед науковців одержали праці з поезики «Наука віршування» Б. Якубського, «Мова та поезія» Б. Навроцького, «Як будувати оповідання» М. Йогансена, «Поетика новели» Г. Майфета. У вищих навчальних закладах працювали перспективні молоді літературознавці М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, які продовжували традиції старших поколінь українських учених. Їхні наукові досягнення були виразно репрезентовані такими працями, як «Нове українське письменство» (1924 р.), «До джерел» (1926 р.), «Від Куліша до Винниченка» (1929 р.) М. Зерова, «Шевченко і декабристи» (1926 р.), «Пушкін в українській літературі» (1927 р.), «3 новітнього українського письменства» (1929 р.) П. Филиповича, «Леся Українка» (1927 р.) М. Драй-Хмари. В емігрантських колах Праги високу оцінку здобула праця Л. Білецького «Основи української літературно-наукової критики» («Спроба літературно-наукової методології») (1925 р.).

Леонід Тимофійович Білецький (1882—1955 рр.) є одним із найвидатніших вітчизняних літературознавців, чий життєвий шлях у найбільш плідні роки проходив за межами України. За твердженням Миколи Ільницького, «естетична концепція Л. Білецького найповніше розроблена в його праці „Перспективи літературно-наукової критики“ (1924 р.)» [15, 37]. Дослідник показав своє бачення проблеми художнього твору. В його інтерпретації науковець повинен враховувати такі моменти: попереднє вивчення тексту, біографію автора,

його світоглядні позиції, творчі симпатії та антипатії. Саме ж поняття тексту виступає провідним у баченні науковця. Текст — це взаємодія різних його складових — внутрішньої та зовнішньої форм, сюжету, мотивів тощо.

У фундаментальній праці «Основи української літературно-наукової критики» Л. Білецький простежив рух національного літературознавства від давніх поетик XVII—XVIII століть до студій українських науковців початку XX століття. Вчений виділив основні напрями та школи в європейському літературознавстві та особливості їх прояву на українському ґрунті.

Суперечності у трактуванні традицій і новаторства в теоретичних працях пореволюційної доби, посилення вульгарно-соціологічних тенденцій у літературі вилилося в літературну дискусію (1925—1928 рр.), яка порушила глобальні питання літературного розвитку. З одного боку, прагнення до самобутності української літератури, урізноманітнення її форм, методів і стилів, боротьба з масовізмом і просвітянством, а з іншого — наполегливе намагання уніфікувати художню творчість, звести її до обслуговування ідеологічних настанов під гаслами єдиної методології.

В дискусії взяли участь письменники, літературознавці та критики практично всіх творчих об'єднань тієї доби: «Плугу» і «Гарту», футуристів і неокласиків, ВУСППу і ВАПЛІТЕ тощо. В епіцентрі дискусії опинився М. Хвильовий, який у циклах памфлетів «Камо грядеши», «Думки проти течії», серії статей «Апологети писаризму», памфлеті «Україна чи Малоросія» порушив питання про прилучення української літератури до європейського мистецтва. Позиція М. Хвильового мала надійну підтримку авторитетних учених і письменників М. Зерова, П. Филиповича, М. Куліша, М. Могилянського та інших. Однак і опонентів у М. Хвильового виявилось чимало: від партійних функціонерів А. Хвилі, Л. Кагановича аж до самого Й. Сталіна. Літературна дискусія перетворилась на ідеологічну. На адресу М. Хвильового та його однодумців посипалися звинувачення у «націонал-ухильництві», а термін «хвильовізм» став набувати зловісного забарвлення як синонім фашизму. Тодішні ідеологи й численні їхні прибічники з письменницьких організацій ВУСПП, «Плуг» дедалі активніше стали відшукувати в літературознавстві прояви всіляких ворожих сил. У теорії почався прискорений процес ревізії усталених поглядів на мистецтво. За основу методології літератури радянської доби брався класовий підхід. Старе літературознавство оголошувалося хибним, оскільки воно не враховувало впливів на мистецтво класової ідеології та політики. Відомі теоретики М. Филипо-

вич, А. Шамрай, М. Зеров, Б. Навроцький, А. Дорошкевич були оголошені апологетами ворожих для радянського суспільства класових доктрин. З'явилися теоретичні дослідження, які з вузькосоціологічних позицій розглядали літературу, зводили її роль до класової ілюстрації соціально-економічних формацій («Поетика» Д. Загула, «Організація жовтневої літератури» В. Коряка, «Марксівська метода в літературознавстві» П. Петренка). Особистість письменника, його індивідуальний творчий стиль, поетика, мова аналізувалися тільки в соціально-політичному плані. Прикметною є праця В. Коряка «Українська література», що витримала кілька видань наприкінці 20-х — на початку 30-х років. Характеризуючи доробок своїх попередників, авторів історій української літератури, В. Коряк виходив з вульгарно-соціологічних засад в оцінці літературного процесу. «Єфремівщина останнім часом виявилася як ідеологія бльоку куркульні й поміщицтва... Його національна ідея є ідея безоглядної фашистської літератури» [22, 10]; «На назву соціологічної претендує історія літератури Грушевського» [22, 11]; «Історія літератури Лепкого була виявом модерністичної реакції, початком розладу буржуазної літератури. Згодом Лепкий опинився на найправішому фланзі літературного фронту» [22, 9].

Сам же В. Коряк пропонував таку періодизацію, як «література феодальна», «література поміщицька», «література буржуазна». Й подібні погляди були непоодинокі. Навіть деякі майбутні помітні діячі українського літературознавства в діаспорі стояли на схожих позиціях, приділяли багато уваги проблемам творчого методу. Зокрема, в дискусії з питань творчого методу радянської літератури, що велася на сторінках журналу «Критика», *Григорій Костюк*, оцінюючи з вульгарно-соціологічних позицій стан розвитку національної літератури, зазначав: «Кожна клясова література не існує як щось іманентне, одірване, незалежне від клясового оточення тощо. Кожна клясова література має свою художню творчу методу, а вже звідси — свій стиль. Отже, й не може пролетарська література зреалізувати свою художню гегемонію без своєї творчої методи, без своєї художньої системи. І тому не дивно, що за це точиться неабияка боротьба... На сьогодні пролетарська література не може ще похвалитися жодним твором, де метода пролетарської літератури — діалектичний матеріалізм, знайшла б собі повну й всебічну конкретизацію, практичне застосування. Це, розуміється, не значить, що в нас нічого не зроблено в цьому напрямі. Зовсім ні. І твори Ів. Ле, і твори Епіка, і Микитенка, і Первомайського, і Коцюби, і Панча, і багатьох інших мають у собі елементи

справжньої діалектики, справжнього матеріялістичного, клясового розуміння події, фактів тощо» [24, 86].

23 квітня 1932 року ЦК ВКП(б) прийняв постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій», відповідно до якої усі письменницькі організації були ліквідовані й затверджено оргкомітет зі створення єдиної спілки радянських письменників. У цю добу ведеться полеміка з приводу визначення єдиного методу радянської літератури. У теоретичних працях В. Коряка, Б. Коваленка, Я. Савченка, С. Шупака та інших пропонувалися назви цього методу: пролетарський, тенденційний, героїчний, монументальний реалізм, діалектико-матеріалістичний метод тощо. Перший з'їзд радянських письменників офіційно закріпив за методом літератури в СРСР назву соціалістичний реалізм.

Масові репресії 30-х років фізично знищили кращі сили українського літературознавства. В теорії запанував вульгарний соціологізм. Проблема художньої вартості явищ мистецтва стала зводитися до пошуків соціального еквівалента. І хоча пізніше погляди В. Переверзева та його послідовників були визнані помилковими, впродовж десятиліть вони домінували в радянському літературознавстві.

Провідне місце в літературознавстві радянської доби в Україні належало *Олександрові Івановичу Білецькому* (1884—1961 рр.). Предметом його наукових пошуків у галузі теорії літератури були природа і функції літератури, психологія творчого процесу, розвиток методів і стилів, проблема читача. Вагомими є його теоретико-літературні праці: «В майстерні художнього слова» (1923 р.), «До побудови літературних стилів» (1931 р.), «Проблема синтезу в літературознавстві» (1940 р.), «Поетика драми» (1950 р.), «Про специфіку літературного мистецтва» (опублікована після смерті, 1984 р.). І хоча ознаки вульгарно-соціологічного трактування літературних явищ внаслідок історичних обставин мали місце в науковому доробкові О. Білецького, він, як зазначив відомий американський україніст Г. Костюк, «став одним із найвидатніших справжніх провідних учених в українському літературознавстві» [25, 166].

У повоєнну добу певні здобутки українського літературознавства пов'язані з «хрущовською відлигою», яка дозволила реабілітувати частину незаконно репресованих письменників, повернути до літературного процесу їхні твори, вільніше обговорювати деякі літературознавчі проблеми, особливо ті, що стосувалися класичної літератури. Нові підходи до оцінки мистецтва, спрямовані на його демократизацію, внесло покоління молодих літературознавців і критиків (І. Дзюба, М. Коцюбинська, Є. Сверстюк, І. Світличний та ін.), яких пізніше

назвали «шістдесятниками». Їх підтримала молодь (Ю. Барабаш, І. Зуб, В. Дончик, М. Ільницький, В. Фащенко та ін.), чії статті й перші монографії тоді з'явилися друком. У 1967—1971 роках виходить восьми томна «Історія української літератури», яка хоча й містила в собі соціологічні підходи в оцінці явищ літератури, але за обсягом матеріалу, добором імен і творів була найбільшою працею подібного гатунку в українському літературознавстві. Серед здобутків вітчизняних учених слід назвати п'ятитомний бібліографічний словник «Українські письменники» (1960—1965 рр.), бібліографічний покажчик «М. Т. Рильський» (1967 р.), двотомний «Шевченківський словник» (1967—1977 рр.). У 80-ті роки виходить двотомна «Історія української літератури» (1987—1988 рр.), п'ятитомна «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987—1992 рр.), з 1988 року почали видавати «Українську літературну енциклопедію» у п'яти томах.

Не заперечуючи окремих досягнень у розвиткові теорії літератури повоєнних років (Л. Новиченко, Д. Затонський, С. Крижанівський, Г. В'язовський, пізніше — М. Жулинський, В. Брюховецький, Г. Сивокінь, Р. Гром'як, О. Шпильова, М. Наєнко та ін.), не можна не помітити й значних втрат, пов'язаних з надмірною ідеологізацією всіх сфер суспільного життя. Чимало сил теоретиками було спрямовано на обслуговування категорій партійності та класовості мистецтва, на доведення правомірності єдиного методу радянської літератури — соціалістичного реалізму, що не сприяло об'єктивному дослідженню української літератури.

У повоєнні роки у США, Канаді, Німеччині та деяких інших державах утворилися своєрідні осередки українського емігрантського літературознавства, у яких працювали такі відомі вчені, як Г. Костюк, Ю. Лавріненко, Ю. Шерех (Шевельов). Однією з найпомітніших праць зарубіжного літературознавства стала книга Ю. Лавріненка «Розстріляне відродження» (1959 р.).

Фундаментальністю позначалися «Історія української літератури» (1956 р.) Д. Чижевського, монографічні дослідження Б. Кравціва, І. Фізера, Г. Грабовича, Б. Рубчака, Л. Рудницького, Л. Онишкевича, Ю. Шереха (Шевельова).

Українським літературознавцям з діаспори належать і окремі теоретичні праці, такі як «Курс теорії літератури» В. Державина, «Нариси з теорії літератури» І. Кошелівця, дослідження з віршування І. Качуровського.

Зі здобуттям незалежності України зроблено перші кроки в напрямку заповнення «білих плям» в українському літературознавстві. Свідченням цього є більш об'єктивні й повні

«Історія української літератури ХХ століття» (за редакцією В. Дончика) у двох книгах (1994—1995 рр.; 2-ге вид. — 1998 р.), «Історія української літератури ХІХ століття» (за редакцією М. Яценка) в трьох книгах (1995—1996 рр.), третій том «Української літературної енциклопедії», «Літературознавчий словник-довідник» (за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та ін., 1997 р.), праця М. Наєнка «Українське літературознавство: Школи. Напрями. Тенденції» (1997 р.), «Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія» (упорядник П. Федченко) у трьох книгах.

Теоретичні й історико-літературні здобутки останніх років, а ще більше потенційні можливості українського літературознавства переконують, що воно не зупинилося у своєму розвитку, як і раніше, активно займається осмисленням літературного процесу, накреслюючи магістральні напрями розвитку науки про літературу на найближчі десятиліття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Юрій. Постмодернізм — не напрям, не течія, не мода // Слово і час. 1999. № 3.
2. Аристотель. Поэтика. Москва, 1957.
3. Аристофан. Комедії. Київ, 1956.
4. Бичко І. В. та ін. Філософія. Київ, 1994.
5. Білецький Леонід. Основи української літературно-наукової критики. Київ, 1998.
6. Вишенський І. Твори. Київ, 1959.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Москва, 1968—1971.
8. Горацій. Твори. Київ, 1982.
9. Грабович Григорій. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ, 1997.
10. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і час. 1995. № 2.
11. Денисова Т. М., Сиваченко Г. М. Наприкінці ХХ ст. — постмодернізм, мультикультуралізм // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1999. № 1.
12. Драгоманов М. Українське письменство 1866—1873 років // ЛНВ. 1902. Кн. 11.
13. Європейське відродження та українська література ХІV—ХVІІІ ст. Київ, 1993.
14. Єфремов Сергій. Історія українського письменства. Київ, 1995.

15. *Льницький Микола*. Критика і критерії. Львів, 1998.
16. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. Київ, 1996. Кн. 1.
17. Історія української літератури XIX століття: У 2 кн. Київ, 1995. Кн. I.
18. История эстетики // Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Москва, 1962—1966.
19. История эстетической мысли: В 6 т. Москва, 1985. Т. 2.
20. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: У 7 т. Київ, 1981. Т. 7.
21. *Кононенко Петро*. «Історія української літератури» Михайла Грушевського у розвитку наукового літературознавства // *Грушевський Михайло*. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. Київ, 1993. Т. 1.
22. *Коряк В.* Українська література: Конспект. 3-тє вид., доп. Харків, 1931.
23. *Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія. Київ, 1994.
24. *Костюк Григорій*. Зустрічі і прощання // Хроніка 2000. № 5 (7). Київ, 1993.
25. *Костюк Г.* До проблем творчої методи радянської літератури // Критика. 1931. № 10.
26. *Кравченко Таміла*. Постмодернізм — це принципово не модернізм // Слово і час. 1999. № 3.
27. *Куліш П.* Нарис історії словесності русько-української // Правда. 1869. Ч. 2/3.
28. *Куліш П.* Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка (1857) // Твори: У 2 т. Київ, 1994. Т. 2.
29. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Ленинград, 1972.
30. *Маслюк В. П.* Латиномовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. Київ, 1983.
31. *Метлинский А.* Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии. Харьков, 1850.
32. *Наснко М.* Українське літературознавство: Школи. Напрями. Тенденції. Київ, 1997.
33. *Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л.* История русского литературоведения. Москва, 1980.

34. Платон. Государство // Соч.: В 3 т. Москва, 1971. Т. 3. Кн. 1.
35. Рижский И. С. Введение в курс словесности. Харьков, 1806.
36. Рижский И. С. Наука стихотворства. Санкт-Петербург, 1811.
37. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. I. Москва, 1974.
38. Сивокінь Г. М. Давні українські поетики. Харків, 1960.
39. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 1996.
40. Степанян Карен. Постмодернизм — большая забота наша // Вопросы литературы. 1988. № 5.
41. Українська літературна енциклопедія. Т. 1—3. Київ, 1988—1995.
42. Фаулз Джон. Мантиса // Всесвіт. 1999. № 1.
43. Федченко П. М. Літературно-критична думка в Україні від її зародження до середини XIX ст. // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. Київ, 1996. Кн. 1.
44. Федченко П. М. Українська літературна критика та літературознавство другої половини XIX — початку XX ст. // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. Київ, 1998. Кн. 2.
45. Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т. Київ, 1976—1984.
46. Фрейд З. Я и Оно. Москва, 1990.
47. Фрейд З. Толкование сновидений. Москва, 1990.
48. Чижевський Дмитро. Історія української літератури. Тернопіль, 1996.
49. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т. Київ, 1963.
50. Яценко М. Т. М. І. Костомаров — фольклорист і літературознавець // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Київ, 1994.
51. Jung K. G. Erinnerungen Träume. Gedanken. Zürich, 1963.

ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ

1. ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

1.1. Визначення поняття «література»

Поняттям «література» користуються у двох значеннях. У вузькому розумінні цього слова літературою називається один з основних (на сучасному історичному етапі) видів мистецтва — мистецтво слова, тобто такий вид мистецтва, в якому матеріальним носієм образності є слово, словесний вираз. Відомий галицький філолог В. Домбровський визначав свого часу літературу як «мистецтво, в яким ідея виражається у звукових словесних образах, що, створені творчою фантазією поета під впливом почуття і настрою, пробуджують в силу сугестії (тобто навіювання) нашу уяву до репродукційної (тобто уявно відтворювальної) діяльності, а рівночасно впливають на всю нашу духовну істоту» [35, 16].

В широкому розумінні літературою називають будь-які витвори людської думки, що втілені в писемному слові й мають суспільне значення. Таке розуміння, у свою чергу, генетично сходить до буквального, тобто первісного значення самого слова «література». Це слово латинського походження і означає «літера»: «слово література починає з визначення, за яким спочатку до літератури входить усе, що тільки зображено буквами» [1, 32].

Першим, за свідченням М. Грушевського, до слова

«література» в такому розумінні вдався славетний давньоримський оратор та політичний діяч Цицерон. З часом, зауважує М. Грушевський, слово «література» «набрало значення суми писаних пам'яток: всього написаного, що зісталось від певного часу чи певного народу чи певної категорії словесної творчості („література математична”, „література драматична” і т. д.)» [29, 42]. Для того, щоб у масі літературної продукції виділити такі словесні твори, що мали мистецьку вартість, почали вживати термін «художня література» (тобто естетично значуща література). Саме поняття «художня література» достатньо пізніє, воно з'являється у ХХ столітті. До того для позначення творів, в яких слово виступало як мистецьке знаряддя, а не як простий засіб спілкування та передачі думок, довгий час користувалися поняттям «поезія», часто навіть тоді, коли літературний твір не мав віршової форми (подібне слововживання інколи побутує й тепер, особливо у тих випадках, коли до визначення твору підходять з емоційного, а не з логічно-понятійного боку). З появою прози літературні твори (як поетичні, так і власне прозаїчні), що підпадали під критерій мистецької, естетично-значущої форми словесного вираження думок та почуттів, називають «красною», або «гарною», інколи — ще й артистичною літературою.

На сучасному етапі розвитку літератури словесні твори, що мають мистецькі ознаки, переважно називають художньою літературою (цей термін має значення і оцінки рівня майстерності, довершеності естетичної форми). Інколи художню літературу називають просто, або власне літературою. Частіше поняттям «література» користуються стосовно прози, оскільки в окремих випадках віднесення того чи іншого прозаїчного твору до художнього, естетичного за своїми ознаками, буває проблематичним (наприклад, сюди належать окремі жанри документальної літератури, епістолярна література і т. п.). Іноді дослідники використовують термін *белетристика* (від франц. *belles lettres* — красне письменство), що в широкому розумінні означає твори художньої літератури взагалі; а в більш вузькому — художню прозу (маючи на увазі, що існує ще поезія та драматургія).

Крім поділу на поезію та прозу, художня література має внутрішній поділ на так звані роди літератури, до яких належать три основні: епос, лірика, драма, — та низка суміжних родо-жанрових утворень, таких як ліро-епос, епічна драма, мемуари, художня біографія тощо.

1.2. Література як вид мистецтва

Усі існуючі види мистецтва прийнято умовно поділяти на три типи. Перший тип складає група так званих *просторових* видів мистецтв, до яких входять живопис, скульптура та архітектура. Назву просторових вони дістали тому, що предмети, які в них зображені, сприймаються нами у їхньому просторово-статичному вигляді, тобто як розміщені в неперушному просторі, немовби завмерлі в ньому.

Другий тип утворює група *часових* мистецтв, до яких поряд з музикою, співами, танцем та пантомімою належить і література. Часовими вони називаються тому, що, на відміну від статичної форми зображення, характерної для просторових мистецтв, подають свій предмет у русі, у динамічному його розвитку, що відбувається протягом певного часу. Наприклад, танок, що виконують люди, не зводиться до одного певного положення тіла, яке приймає танцюрист у просторі, а складається з поєднання багатьох таких положень, даних як динамічна послідовність їх змін, що сприймається нами вже не в просторі, а в часі. Так само й характер людини, зображеної в романі, постає перед нами не одномоментно, а в його динамічному розгортанні, що відбувається протягом усього того часу, який ми витрачаємо на сприйняття твору.

Третій тип, до якого входять театр і кіно, — це так зване *синтетичне* мистецтво, яке вбирає й поєднує в цілісній формі вираження елементи як просторових, так і часових мистецтв, зокрема літературу, музику, пантоміму, живопис декоративного оформлення. Форма зображення в театрі й кіно реалізується як у просторі, так і в часі. Окремі елементи синтезу з просторовою формою зображення характерні, у свою чергу, і для деяких видів часового мистецтва, зокрема танцю й пантоміми. Наприклад, пантомічна вистава може набирати форму як статичного, так і динамічного зображення.

Окремі види мистецтва відрізняються не лише за способом відображення життя, а й за тим матеріалом, в якому постають їхні твори і яким вони користуються для його естетичного, мистецького відтворення. За матеріальними ознаками ми визначаємо літературу як мистецтво *слова*, у порівнянні, наприклад, зі скульптурою — мистецтвом каменю, живописом — мистецтвом фарби, танком — мистецтвом ритмічних рухів тіла, пантомімою — мистецтвом жестів і міміки, музикою — мистецтвом звуків тощо. Специфіка властивостей матеріалу кожного з видів мистецтва реалізується в тому, що, з одного боку, надає йому певних

переваг перед іншими стосовно можливості якнайбільш повного охоплення різних сторін зображуваного предмета і, з іншого боку, одночасно обмежує міру його зображувальних можливостей. Загальна перевага матеріалу, яким користується, наприклад, група просторових мистецтв, полягає у можливості безпосереднього, пластично зримого відтворення предмета свого зображення. Майстерна гра світла і тіні, передана фарбою на художньому полотні, краса форми людського тіла, відтворена в пластиці гіпсу чи мармуру скульптурного ансамблю, довершеність симетрії у поєднанні окремих частин архітектурної споруди, — усе це, відтворене в просторово-концентрованій формі, впливає на наші почуття безпосередньо за рахунок того, що сприймається нами наочно, у прямому візуальному контакті. Сила емоційного впливу просторових мистецтв ґрунтується на тому, що зорові відчуття є визначальними, основними в життєдіяльності людини, з усіх відчуттів, що належать людині, зорові у переважній більшості людей виступають у найрозвиненішій формі. Звідси просторове мистецтво має здатність впливати майже на всіх людей, тоді як словесне мистецтво пробуджує емоційні враження далеко не в усіх людей. Це пов'язано насамперед з тим, що емоційне враження від словесно сприйманого реалізується не безпосередньо під час читання чи на слух, а завдяки посередництву уяви, фантазії, яка в достатньо розвиненій формі властива далеко не кожному. «Усі інші мистецтва, — зауважував М. Чернишевський, — подібно до живої дійсності впливають прямо на почуття, поезія діє на фантазію; фантазія у одних людей живіша і виразніша, ніж у інших, але взагалі потрібно визнати, що образи здорової людини бліді та слабкі у порівнянні з почуттями; тому потрібно сказати, що за силою та якістю суб'єктивного враження поезія набагато нижча не тільки від дійсності, але й від усіх інших мистецтв» [цит. за: 18, 141].

Разом з тим особливості матеріалу різних видів просторового мистецтва певним чином обмежують їхні зображувальні можливості. Обмеженість, наприклад, тих матеріальних засобів, якими користується живописець, найбільш чітко виявляється у протиставленні їх матеріалу скульптурного зображення. Останнє «видиме з різних точок, в різних ракурсах, ви можете обійти його (звичайно, це не стосується барельєфа, настінної ліпки). Кожного разу статуя поставатиме перед нами у якомусь новому повороті. В цьому — важлива різниця між творами скульптора та живописця. Картина не має об'єму, її не можна обійти. Як правило, усе те, що на ній зображено, живописець побачив з однієї точки. І статуя й картина розміщені у просторі, але картина обмежена однією площиною» [68, 39].

Обмеженість словесного матеріалу неможливістю безпосереднього впливу на почуття, які в найбільшій мірі характеризує просторові мистецтва, компенсується значними перевагами, які надає йому в порівнянні з просторовими мистецтвами часова форма зображення.

Якщо скульптор чи живописець, звертаючись до зображення якоїсь події, тобто динамічної, а не статичної сцени, суттєво обмежений у можливостях її всебічного відтворення, оскільки може змалювати лише один, хоча б і найзначніший її момент, то словесна форма передачі спроможна подавати зображувану подію в максимальній повноті її поступального динамічного розгортання. Ще більше обмежені живописець та скульптор порівняно з літератором у можливості відтворення думок і внутрішніх переживань зображуваної людини і особливо динаміки їхнього емоційного плину, як це має місце, скажімо, при зображенні характеру певного героя якогось роману чи навіть окремого переживання, усіх його відтінків, що змінюють одне одного в потоці свідомості ліричного героя віршового твору.

Так само в групі часових мистецтв окремі його види в залежності від свого матеріалу виявляють різні можливості щодо зображення та емоційного впливу зображуваного на свідомість того, хто їх сприймає. Наприклад, музика, як і просторові мистецтва, безпосередньо впливає на почуття, створюючи у слухача відповідний емоційний настрій. Але сила естетичного враження, яке отримує людина від літератури, незважаючи на свою опосередковану форму, може бути набагато більшою за рахунок того, що словесне мистецтво дає людині інтелектуально-емоційну насолоду, пов'язану не лише зі сферою почуттів як таких, але й з усім, що ми відносимо до сфери розуму, інтелектуально-пізнавального чи етичного світу людини.

Слово — найбільш гнучкий матеріал. Його гнучкість полягає в тому, що засобами словесної передачі виявляється можливим частково відтворювати зображувальну специфіку майже кожного виду мистецтва. Так, поезія прийомами своєї звукової організації наближається до музики. Прозаїчні словесні образи можуть давати ілюзію пластичного зображення і т. д. Крім того, слово — єдиний з матеріалів мистецтва, що дає змогу зображувати людську мову.

Словесне мистецтво, яке сьогодні посідає одне з провідних місць у суспільно-естетичній свідомості людства, не відразу знайшло таке визнання. Античність, епохи Відродження та класицизму надавали перевагу скульптурі та живопису, поезія, як тоді вважалося, програвала в порівнянні з ними через відсутність елемента наочності у її зобра-

женнях. Популярність літератури, яка невпинно зростала в усі подальші епохи розвитку мистецтва, засвідчила, що словесне мистецтво ні в чому не поступається перед живописом та скульптурним зображенням і багато в чому перевершує їх. Теоретично ці переваги були обґрунтовані Г. Лессінгом у його знаменитому трактаті «Лаокоон, або Про межі живопису та поезії» (1766 р.). Думки Лессінга були поглиблені в не менш знаменитій «Естетиці» Г. В. Ф. Гегеля. Значний внесок у розробку теорії словесного мистецтва і його місця в системі мистецтв зробили російські критики ХІХ століття В. Белінський та М. Чернишевський. З українських літературознавців до цієї проблеми зверталися М. Костомаров, О. Потебня та І. Франко.

1.3. Основні етапи історичного становлення літератури та види літературно-художньої творчості

У процесі свого історичного становлення як мистецтва слова література проходить два великі етапи, перший з яких умовно можна пов'язати з періодом панування *поезії*, спочатку у фольклорній, тобто колективно-авторській, а згодом у літературній, індивідуально-авторській формі, другий — з періодом панування *прози*, або літератури у власному розумінні цього слова.

1.3.1. Фольклорна Поезією (від грец. ποιησις — творити) **поезія** в широкому розумінні називають усю словесно-художню творчість. У такому значенні цей термін використовується, як правило, у тих випадках, коли, по-перше, йдеться не лише про індивідуально-авторську поезію та прозу, репрезентовані писемною (друкованою) формою, а й про усну колективно-авторську словесну творчість; по-друге, термін «поезія» вживається як оціночний, коли хочуть підкреслити високий рівень художньої майстерності твору (як віршового, так і прозового).

У вузькому, загальноприйнятому сучасним літературознавством розумінні, поезією називають історично розвинений тип словесної творчості, який має віршовану форму мовлення. Отже, поезія — насамперед віршована форма літератури, але форма глибоко змістовна: «вірш — це текст, який сприймається як мовлення особливої ваги, розраховане на запам'ятовування та повтор» (М. Гаспаров). Віршовану поетичну форму в цілому характеризує піднесений лад думок, в яких відбиваються найбільш суттєві,

загальнолюдські цінності буття, підкреслена емоційність, вишуканий підбір слів та форм їх звукового сполучення. Видатний англійський поет і теоретик вірша Кольрідж говорив, що «поезія — це найкращі слова у найкращому порядку». Поезія посідає особливе, почесне місце в літературно-художній творчості й на перших етапах історичного становлення літератури уособлює її в цілому. Витоки її сягають часів зародження словесного мистецтва, первісних форм його існування та розвитку в системі фольклорної творчості.

Фольклором називають особливий тип усної (не фіксованої на письмі чи друком) поетичної творчості, авторство якої, на відміну від практики подальшої літературної словесності, визначається не індивідуально, а вбирає в себе поняття колективно-творчого підходу до розробки витворів мистецтва, автором яких вважається весь народ. Загальноприйнятим терміном для позначення цієї колективної форми творчості (яку ще називають: народна словесність, усна поетична творчість, народна поезія) став уведений у 1846 році англійським вченим В. Дж. Томсом термін «фольклор» (англ. folk-lore, букв. — народна мудрість). Специфіка фольклору як складного комплексу словесних, образотворчих і декоративно-прикладних видів народної творчості постає з тісного зв'язку форм його художнього мислення з побутовими (робітничий побут, звичаї, обряди), історичними (емоційна реакція широких верств народних мас на ті чи інші визначні для життя країни події), культурними (уявлення про етичні, релігійно-етичні, естетичні норми й цінності) традиціями та етапами формування національної суспільної свідомості. Художні закони, за якими будується фольклорний твір, завжди мають яскраво виражений відбиток психологічних, культурних рис, самого типу мислення народу. Первинна форма народної творчості, до якої сходять найперші початки словесного мистецтва, являла собою колективну гру, яка згодом переросла в обрядову дію. Ця обрядова дія переслідувала насамперед магічну мету, суть якої полягала в тому, щоб привернути на свій бік сили природи перед початком полювання чи якихось інших трудових починань. За своєю формою ця обрядова дія нагадувала своєрідну театралізовану виставу, до якої, крім словесного тексту, входили елементи танцю, пантоміми, музики. Цю первісну форму творчості, яка, подібно до сучасного театрального мистецтва, поєднувала в собі зачатки багатьох видів мистецтва, що згодом отримали самостійне існування, називають *синкретичною* (від грец. συνκρητισμός — об'єднання). Центральним елементом усієї обрядової дії був танок, в основі якого, у свою чергу,

лежав ритм, тобто рівномірне, упорядковане чергування рухів тіла, якими первісні люди наслідували сцени полювання або певні трудові процеси. Пантоміма була складовою частиною танцю: в жестах та міміці, до яких пізніше додалося використання масок, учасники обряду відтворювали зовнішній вигляд зображуваних ними людей, тварин та предметів. Ритм танцювальних рухів, за свідченням Є. Мелетинського, з незапам'ятних часів підтримувався ритмом звуковим. Первісна музика, на його думку, була майже невідокремлена від танцю, цілком йому підпорядкована, а роль музичних інструментів спочатку майже повністю зводилася лише до того, щоб відбивати такт [60, 23].

Слова пісні, якою супроводжувався танок і яку під музику виконував хор, на перших порах не вирізнялися якимось складним змістом і найчастіше імпровізувалися на ходу й також цілком були пристосовані до ритму. Подібна, вже особливим чином організована, тобто підпорядкована певній практичній меті, обрядова дія, на думку М. Грушевського, сягає ще давніших стадій колективного єднання первісних людей: «Людський колективний крик (неартикульований хорівий спів в примітивній формі), ритмічний рух (танець) і ритмічний гук, викликаний різними ударами, почавши від ударів голих рук і різних інструментів (примітивна форма оркестра), — се той ґрунт, на котрім виростають, очевидно, найстаріші форми словесного мистецтва. Сі засоби піднесення настрою, енергії й солідарності (соціальності) ідуть іще з передлюдських, зоологічних стадій і неодмінно товаришать найранішим формам колективного людського життя. Як птахи і звірі ритмічними колективними рухами (танцями) і колективним гуком, ревом чи співом приводять себе в добрий настрій почуттям своєї спільноти й одностайності, підіймають настрій і дисципліну, так роблять се й люди, стаючи людьми. Де тільки вони збиваються в більші скупини, групи, громади, там колективний гомін, гук, ритмічний рух, танець, хоровод являється неодмінною прикметою їх збірного життя. Його досвід дає відчутти добродійні впливи такого колективного викладування енергії в різних формах. Людина, відчуваючи себе сею дорогою частиною однодушно настроєного колективу, набирається самопевності, доброї думки, доброго настрою до своїх співгромадян. Вона відчуває після такого акту, з одного боку, вдоволення як від забави, з другого — з досвіду переконується в корисних наслідках його для тої праці, для того вияву активності, з котрим вона зв'язала таку гру колективної енергії» [29, 63].

Пісенна партія хору в обрядовій дії набуває дедалі

вишуканіших та довершеніших форм, словесний елемент, який набирає при ній усе більшої змістової ваги, поклав початок поезії, з якою пов'язане уявлення про слово як засіб мистецького, тобто, насамперед, майстерного, витонченого виразу думок і почуттів.

Первинний синкретизм видів мистецтв, розпадаючись (не відразу), приводить до відокремлення поезії у цілковито самостійний вид мистецтва. Виділившись з обрядової, синкретичної форми творчості, поезія ще досить довгий час існує у формі, невіддільній від мелодії, від музичного супроводу, тобто у формі пісні. Стадія пісенної форми існування поезії знаменна тим, що в цей час відбувається внутрішній поділ єдиного словесного мистецтва на окремі словесні роди: епос, лірику та драму. Поділ словесності на поетичні роди разом з поступовим розширенням кола її тематичних спрямувань сприяв подальшому розвитку та ускладненню поетичних форм фольклорної творчості. Усна народна творчість розвинула систему поетичних жанрів календарно-обрядової поезії, до якої увійшли колядки та щедрівки, веснянки, купальські, русальні, жнивварські і т. п. пісні, родинно-побутової поезії, що охопила поетичні форми весільного обряду, голосіння та інше. Розвиток, не пов'язаний прямо з побутовими сферами, отримують героїчні та історичні пісні, казки, ліричні пісні та драматичні твори, що втілюють суспільні та етичні ідеали народу. Суттєве місце в слов'янському фольклорі, як і в поетичній творчості інших народів, зайняв героїчний епос. Українські думи, які виконували кобзарі під акомпанемент кобзи або ліри, російські биліни чи старини, в піднесеному, сповненому патетикою дусі оспівували славне минуле, втілювали і зберігали естетично осмислене, героїко-ідеалізоване народне розуміння суті такої події, яка у своїй винятковості відчувалася особливо значущо як масштабна ланка в ланцюзі історичних діянь, що визначали найважливіші віхи становлення й розвитку державності слов'янських народів.

Як можна гадати, авторська форма поезії з'являється в надрах колективної пісенної поезії, а саме тоді, коли з великої кількості її анонімних творів

1.3.2. Літературна поезія

і співаків-інтерпретаторів поступово починають виокремлюватися творчі особистості, які в яскраво-індивідуальній манері виконували та особливо талановито варіювали мотиви добре знаних у колективній свідомості пісенних текстів, у зв'язку з чим западали в народну пам'ять своїми іменами, і які згодом починають збирати і об'єднувати окремі пісенні

твори зі схожою тематикою, переважно присвяченою оспівуванню якоїсь однієї історичної події, у великі пісенні цикли. Одним з перших таких співаків, чиє ім'я не загубилося у багатовіковій історії розвитку поезії, є найславетніший з поетів античності Гомер. Зібрання пісенних текстів, об'єднаних ним у великі тематичні цикли, дістали назву героїко-епічних поем, відомих нам під назвами «Іліада» та «Одіссея».

Авторська форма поетичної творчості довгий час усе ще залишається пісенною. Уся поезія давніх греків, з якими пов'язують розвиток європейської авторської поезії, спершу була пісенною, як і вся музика — вокальною. Взаємопроникнення музики та поезії тривало досить довго: основоположник ямбічної поезії Архілох (VII ст. до н. е.) і лірик, автор елегій Симонід Кеоський (556—468 рр. до н. е.) ще в рівній мірі вважалися як поетами, так і музикантами. Згодом, відокремлюючись від того, «що співалося», поезія довгий час виступає як єдина форма мистецтва слова, за твердженням В. Кожінова, «унікальний, незмінний інструмент перетворення слова на мистецтво». Усі провідні жанри античності, середньовіччя й навіть Відродження та класицизму (епічні поеми, трагедії, комедії, лірика) — це словесні тексти, написані у віршовій чи близькій до неї формі.

Попри те, що разом з віршовою формою з найдавніших часів існує і форма прозаїчна, таке звичне для нас протиставлення: проза — вірші з'являється не відразу. Лише з часом широке поняття поезії як мистецтва слова саме стає об'єктом поділу на віршовану поезію та художню прозу. Початок такого поділу можна спостерігати вже в античності, хоча протиставлення вірша і прози в ній не принципове: художня проза, яка опинилася на периферії мистецтва слова, все ще суттєво організується відповідно до законів поезії. В західноєвропейських літературах виокремлення поняття віршів із поезії в добу Відродження пов'язується зі здобуттям прозою своєї власної художньої форми, відмінної від віршової. Віршовий текст і став усвідомлюватись як віршовий тоді, коли мовленнєва організація прози чітко протиставила себе творам, написаним віршовою формою. У слов'янських літературах термін «поезія» в значенні віршової форми входить у вжиток з кінця XVIII — початку XIX століття.

Починаючи з епохи Відродження в Західній Європі, а в східнослов'янських літературах — з третини XIX століття, поезія активно витісняється художньою прозою, яка, зайнявши до кінця XIX століття панівне становище в літературі, зберігає його й досі, певною мірою уособлю-

ючи поняття літератури, як це у свій час робила поезія. Поетична творчість в ієрархії видів словесного мистецтва відсувається на другий план.

Прозою (лат. *prosa*) називають тип словесно-художньої творчості, який протиставляється поезії як мові віршового типу. Проза, таким чином, — це невіршована мова, тобто мова, що не має чітко окреслених форм ритмічної організації, які розбивають мовленнєвий потік на однотипні словесні відрізки, інтонаційно виокремлені сильними паузами. Прозою в ХІХ столітті часто називали будь-які невіршові твори, у тому числі й нехудожні.

1.3.3. Проза

Точного етимологічного пояснення походження слова «проза» не існує. Вважають, що латинське слово *prosa* з'явилося зі словосполучення *prosa oratio* — «невіршове мовлення», де *prosa* виникає із *pro-versa* — «спрямоване вперед», «таке (мовлення), що ведеться прямо», без будь-яких зворотів, тоді як віршове мовлення (*versa oratio*) — це мовлення, яке завжди «повертається» (вірш з грецької — «ряд», а його латинський еквівалент *versus* означає «поворот», «повернення до початку ряду»).

Художня проза веде свою генеалогію від публічних промов давньогрецьких ораторів і, хоч як це парадоксально, з огляду на те, що проза (художня) з'являється набагато пізніше, ніж поезія (власне вірш), саме з прозою пов'язаний той ключовий, «поворотний» момент, коли словесна творчість починає усвідомлюватись як *мистецтво* (в античному розумінні цього слова). Відбувається це орієнтовно у V—IV століттях до нашої ери в Афінах. Сам термін «мистецтво» з'явиться набагато пізніше. Давні ж греки користувалися іншим терміном — «техне». Слово «техне» в буквальному розумінні означає ремесло. Первісно ремеслом, або *техне*, називали рукотворний, точніше будь-який, вид практичної людської діяльності, на відміну від «нелюдської», тобто *природної*. Арістотель у своїй праці «Метафізика» писав із цього приводу: «З того, що з'являється, одне постає природним шляхом, друге — завдячуючи техне, третє — самовільно». В давній Греції словом «техне», «ремесло» називали діяльність ткача, коваля й водночас скульптора та живописця. Згодом словом «техне» починають називати вже не будь-яку людську діяльність, не творчість людини взагалі, а саме таку, що вирізнялася у своєму колі більш високим рівнем майстерності, була довершеношою у порівнянні з іншими. У V столітті до нашої ери до розряду «техне» потрапляє і словесна творчість, проте, як пише дослідник античності Т. Міллер: «Саме ставлення до праці письменника як до ремісничої

діяльності зародилося не в поезії і не стосовно поезії, а там, де, з огляду на умови суспільного життя Греції, ця праця насправді стає ремеслом. Письменницькою роботою за наймом, на замовлення у V столітті стало написання ораторських промов. Публічні виступи громадян у Народному зібранні або в суді перед аудиторією в сотні та тисячі людей стали невід'ємною частиною функціонування апарату державної влади в демократичних полісах V—IV століть. Природна межа між незначною кількістю тих, хто від народження мав хист до слова, і потребою суспільства в особах, які вміли говорити перед натовпом, компенсувалася у класичній Греції двома шляхами: вивченням ораторського мистецтва й написанням промов для клієнтів-замовників, які вивчали промову напам'ять і виголошували її перед судом від свого імені. І в першому, і в другому випадку ораторське мистецтво з імпровізації перетворювалося на роботу, підпорядковану певним нормам і правилам: для того, щоб вчити красномовству або писати на замовлення, необхідно було насамперед усвідомлювати, за рахунок чого виступ оратора розцінюється як успішний, що саме надає його мові переконливості». Як наслідок, були розроблені правила, з'явилася перша навчальна література, підручники, чи точніше «зводи технологічних рекомендацій», які дістали назву риторик. «Перетворення ораторського виступу на справу свідомої виучки мало своїм наслідком не лише появу нормативних риторичних правил, не тільки зростання чисельності осіб, здатних промовляти публічно, а й появу нового типу словесної гворчості — художньої прози як особливого виду літератури. Грецька художня проза зароджувалася в V—IV століттях як своєрідний антипод поезії, від якої вона переймала тематику й запозичувала засоби художнього вираження. Антиподом героїчного епосу стали твори істориків, антиподом поетичних енкомій — енкомії риторів, що вихваляли міфологічні та історичні персонажі. Ораторська мова призначалася тепер не лише для виголошення, а й просто для прочитання» [4, 31—33].

Нова, тобто не повсякденна, а красномовна, художня проза, яка постала з ораторського мистецтва й певною мірою протиставила себе віршовим формам мовлення, своїми ознаками все ж таки нагадувала більше вірш, ніж просту, розмовну прозу. Давньогрецька й пізніша європейська художня проза — це так звана ритмічна проза, в якій, хоча й не в такій чіткій формі, як у вірші, мав місце симетричний поділ мовлення на словесні відрізки, які до того ж інколи мали співзвучні закінчення, що стали прообразом пізніших рим.

Усталенню прози сприяли поява та розвиток писем-

ності, яка поступово почала витісняти форму усного існування й поширення творів словесності. Форма відтворення словесного тексту літерами, буквеним письмом серед європейських народів уперше з'являється в давніх греків у VII столітті до нашої ери, у східних слов'ян — в XI столітті нашої ери. У повсюдний вжиток художня проза починає входити переважно тоді, коли писемність набирає форму друкованих видань. Саме в цей час розпочинається масове тиражування книг, які раніше переписувалися від руки в дуже обмеженій кількості примірників. Честь винаходу друкованого шрифту належить німецькому шліфувальникові Йоганну Гутенбергу, який жив у XV столітті. Масова форма розповсюдження прозаїчної літературної продукції стала однією з головних, у всякому разі зовнішніх причин, що зумовили витіснення поезії прозою і початок епохи панування останньої: «Межа між епохою поезії та епохою прози, або літератури у власному розумінні», — як слушно вважає В. Кожинів, — не може бути окреслена з математичною точністю. І справа не лише в тім, що в різних країнах перехід від поезії до прози відбувається повільно й у різний час, але в тім, що цей період настає не відразу, а шляхом «наступів» і «відступів». Так, у Європі перехід до прози чітко намітився в ранній період Відродження, у своєрідну епоху новели (італійська новела XIV—XV ст., французька новела XVI ст., російська новела другої половини XVII ст. і т. д.). Проте вслід за тим знову відбувається наступ поезії, яка відтісняє прозу на другорядне місце (поезія високого Відродження та класицизму). Справжня перемога прози й літератури у власному розумінні настає тільки в період остаточного формування роману (початок XVIII ст. в Англії і Франції, кінець XVIII ст. — в Німеччині, перша третина XIX ст. — у Росії і друга половина XIX ст. в Україні). Яскраве свідчення серцевини моменту переходу від поезії до прози в німецькій літературі на межі XVIII—XIX століть ми знаходимо в листах Гете й Шіллера, які вважають за необхідне, працюючи над прозою, усе, що має стояти над рівнем повсякденного, окреслювати... спочатку віршами... «Тут, — наголошує В. Кожинів, — перехід від поезії до прози відбувається немовби на наших очах. Із зовнішньої, чисто фактичної точки зору перехід до прози означає, що мистецтво слова звернене тепер не безпосередньо до слуху, а, насамперед, до очей. Тільки тепер, по суті, на місце „співака” приходять „письменник”, а на місце слухача — читач» [92, 292].

На відміну від поезії — мови почуттів, які за самою своєю природою, так би мовити, позаісторичні, прозі як мові думок, притаманний дух історичності, сьогодення, праг-

нення до фіксації сучасності в характерності новизни якихось її рис, тому не випадково жанри, з якими пов'язується становлення прози, — це роман (переважно історичний або такий, у якому йдеться про актуальні питання сучасності) і новела, що в перекладі з італійської означає «новина» і має на увазі розповідь про якусь актуальну подію. Прозаїчне слово — це слово, в яке активно проникають філософія, історія, публіцистика. Останні, хоча й підпорядковуються художнім законам естетичного перетворення слова, суттєво «коректують» його зміст, додають йому відчутного заряду ідеологічної проблематики, часто несумісної з художнім змістом поетичних (віршових) творів. До специфічних властивостей прози можна віднести й те, що вона в більшій мірі зображувальна й у меншій мірі виражальна; на противагу поезії — діалогічна, тоді як поезія зорієнтована на єдність авторського слова і слова персонажа, тобто монологічна. На відміну від поезії, у якій мова виступає майже виключно як засіб зображення, в прозі вона існує і як предмет зображення у формі мови персонажів твору, а також оповідачів тих «життєвих історій», що кладуться письменником в основу сюжету твору.

Межа між поезією та прозою часто умовна, історично змінювана, відкрита для взаємопроникнень. Проза може вбирати віршові тексти, поезія — прозу. Між прозою та поезією існує ціла низка суміжних форм, мовленнєва організація яких співвідноситься як з прозою, так і з поезією: це вірші в прозі, ритмізована проза, верлібр і т. п.

2. ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ

2.1. Визначення художнього образу

Термін «художній образ» використовується в мистецтвознавстві у двох основних значеннях. У широкому розумінні образом називають специфічну форму відображення та пізнання дійсності в мистецтві, на відміну від тих форм зображення, якими користуються, з одного боку, в науці, з іншого — у повсякденно-практичній сфері людської життєдіяльності. У вузькому розумінні образом називають специфічну форму буття художнього твору в цілому й усіх складових його елементів зокрема. Загальноприйнятим у сучасному літературознавстві є визначення художнього образу, яке дав у свій час Л. Тимофеев: «Образ — це конкретна і водно-

час узагальнена картина людського життя, що створена за допомогою вимислу й має естетичне значення» [93, 60]. Дане визначення як таке, що відображає естетичну суть художнього образу, Л. Тимофєєв протиставляє широко-жививаному, але термінологічно не конкретизованому визначенню образу як узагальненого відображення дійсності у формі одиничного, індивідуального.

В основі художнього образу як специфічної форми відображення дійсності лежить первинний, або так званий чуттєвий образ. Чуттєвим образом називають конкретно-чуттєву даність (явленість) предмета відображення, тобто те нормальне уявлення, в якому відображується реальність постає, кажучи словами М. Чернишевського, не у формі думки про неї, а у формі самого життя, наочно, такою, якою ми її бачимо чи могли б побачити, сприймаючи безпосередньо. Чуттєвий образ у художньому творі — це те, що в ньому безпосередньо, конкретно зображено з усіма його подробицями — сукупністю тих індивідуальних предметних ознак (знаходження у просторі та часі, форма, величина, колір, спосіб дії і т. п.), які окреслюють його в нашій свідомості.

Конкретно-чуттєва основа, з одного боку, відрізняє художній образ від такої форми відображення, як схема, в якій відображене життя втрачає свої живі риси і схематизується, з іншого боку, споріднює його з тією звичайною формою відображення дійсності, якою ми користуємось у побуті, у нашому повсякденному спілкуванні. Говорючи про щось, висловлюючи якісь думки, ми, найчастіше, не абстрагуємось від їхнього конкретно-чуттєвого змісту, не схематизуємо його, а тримаємо в пам'яті й намагаємось викласти у вигляді більшою чи меншою мірою живого уявлення. Від повсякденних форм уявлення дійсності художній образ, по-перше, відрізняється своєю емоційністю, точніше настановою на підкреслено-емоційний характер вираження тієї думки, формою вияву якої є чуттєвий образ. По-друге, від звичайного уявлення художній образ відрізняється узагальненістю свого змісту. Художній образ — це не копія дійсності, це вузькофактографічне, натуралістичне її відтворення, яке має місце, скажімо, в газетних репортажах чи творах документального характеру. В мистецтві чуттєвий образ цінний не сам по собі, не як пряме і максимально повне відображення дійсності, а в тій мірі, в якій він здатний уособлювати собою якийсь більш загальний, ніж конкретно-фактологічний, зміст. Віддзеркалена в чуттєвому образі дійсність таким чином постає в

2.1.1. Художній образ як форма відображення дійсності

мистецтві як форма вираження такої ідеї, що узагальнює, розширює конкретно-чуттєвий зміст одинично поданого факту. Використовуючи наукову термінологію, можна сказати, що конкретно-чуттєва форма одиничного в мистецтві слугує засобом втілення загального. Один з мистецтвознавців, О. Андреев, так роз'яснює це положення на матеріалі живопису: «Візьмімо, наприклад, — пише він, — картину П. Брейгеля „Сліпі“: на ній зображені люди, що повільно бредуть ланцюжком, тримаючись за плече товариша, який іде попереду. Передній з них, спіткнувшись, падає і тягне за собою наступного. Глядач бачить: ще одна мить і увесь ланцюжок спіткає та ж сама доля. Живописець показав тут, здавалося б, конкретну, одиничну, побутову сцену. Проте це лише найелементарніший рівень прочитання змісту картини. Глибше проникнення до її змісту дає змогу витлумачити брейгелівських сліпих як певний узагальнений символ — образ людства, яке не знає і не бачить, куди воно йде» [2, 107].

Художній образ як специфічна форма відображення дійсності відрізняється не лише від повсякденних уявлень, а й від тієї форми вираження світу, якою користується наука, а саме — поняттєвої. Як і художній образ, наукове поняття належить до вторинних форм відображення дійсності. Подібно до художнього образу поняття відрізняється від повсякденних уявлень мірою узагальненості свого ідейного змісту. Проте, на відміну від художнього образу, в якому предмет відображення відтворюється у його чуттєвому образі, поняття, відображаючи предмет, абстрагується, тобто відходить від його одиничної, конкретно-чуттєвої форми. Якщо в художньому образі загальне, тобто сукупність тих суттєвих відмінних рис, що характеризують певний клас об'єктів, подається у формі індивідуального, конкретно-чуттєвого, — у формі самого життя, то в понятті загальне постає у формі думки, а точніше у формі низки логічно взаємопов'язаних думок про суттєві й відмінні ознаки відображуваного предмета. Наприклад, в енциклопедії дається таке наукове пояснення явища грози, тобто її поняття: «Гроза — явище в атмосфері, коли у купчастодощових хмарах або між хмарами і земною поверхнею виникають електричні розряди (блискавки), що супроводжуються громом. Як правило, при грозі бувають сильні зливи, інколи з градом, сильні вітри» [101, 457]. «Як бачимо, — коментує це визначення А. Дрьомов, — тут описуються основні ознаки грози та пояснюються її причини. Ці ознаки однаковою мірою визначають десятки і сотні гроз, оскільки в них виражена сутність явища. Але, читаючи енциклопедію, ми не відчуваємо якусь певну грозу, саме цю грозу. Ми не бачимо

форми і кольору хмар, палахкотіння блискавок, не бачимо лісу та поля під час дощу, не чуємо грому, не відчуваємо, як сприймає грозу людина. Тут немає живої картини, немає конкретної грози, немає її індивідуальних, конкретно-чуттєвих особливостей. Вчений і не ставить перед собою такої мети. Спостерігаючи різні грози, він виявляє їхні загальні риси і формулює поняття грози, свідомо відволікаючись від індивідуальних, конкретно-чуттєвих форм цього явища природи. Зовсім по-іншому підходить до відображення грози митець» [37, 87]. Проілюструємо це на прикладі описів картини грози, поданих: 1) в оповіданні С. Васильченка «Дощ» і 2) у повісті А. Чехова «Степ»:

1) «...десь далеко, за темною смугою лісу, обізвався грім. Легко й радісно зітхнув хutorський парк із столітніми дубами, тихо забриніли маленькі шибки в низенькій хаті-землянці, що притулилася самотня до панського парку. Пішла хвиля, аж засвистіла, по ланах засохлого жита. Щось насувало грізне. Потемніло, завітрило, закрутила курява. Гримнуло ближче, немов звалив хтось на поміст деревину, загуркотіло й покотилось у небі.

Вітер ущух. Між листом зашелестів густий, рівний дощ. А на небі зчинилася гуркотнява: кидало колоддям, ламало, трощило й луною розкочувався гук над хмарами по широким небесних просторах.

<...> Тихо шуміла трава під бризками, захлинаючись ковтала воду суха земля, пирскало й плюскотіло віття на дереві.

Вип'яли лани проти хмар широкі груди й заніміли: сипте, хмари, давайте, до живого промочіть моє жагуче серце...

Хмара сіяла й сіяла, — щедро, не жалуючи».

2) «Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошёлся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо».

І в першому, і в другому описі грози відтворюються, хоча й у різній формі, певні суттєві ознаки цього природного явища, тобто те загальне, що можна назвати ідеєю грози. Проте, на відміну від наукового поняття, в художньому образі це загальне, ця ідея грози відтворена у формі одиначної, конкретно-чуттєвої її картини, чуттєвого образу, який позначений рисами індивідуально-неповторної, глибоко-осібної манери світосприйняття.

Художній образ відрізняється від поняття не лише формою вираження ідеї відображуваного предмета, але й її змістом. Якщо завдання поняття полягає в тому, щоб описати предмет об'єктивно, таким, яким він є в дійсності,

абстрагуючись при цьому від суб'єктивних оцінок його значущості, то художній образ, навпаки, має на меті подати об'єктивну картину змальовуваної дійсності у формі її суб'єктивно-емоційного сприйняття, тобто такою, якою її бачить і емоційно переживає автор. Міра суб'єктивності, хоча й завжди наявна в художньому образі, може бути в ньому більшою або меншою в залежності від способу світосприйняття митця й тих художніх принципів, які він сповідує. Так, реалістичне відображення світу вимагає об'єктивних картин відображуваного. Навпаки, символічне відображення дійсності характеризується високою мірою суб'єктивності, яка межує з цілковитою відмовою від зображення дійсності у формі її об'єктивного існування.

2.1.2. Образ як форма буття художнього твору

Група вторинних значень поняття «образ» з'являється у зв'язку з необхідністю позначення внутрішньої специфіки кінцевого результату форм образного мислення, тобто матеріального його відтворення за допомогою фарб (у живописі), звуків (у музиці), слів (у літературі). Оскільки в цілому кінцевим результатом образного мислення, що реалізує себе в ході відображення дійсності, є художній твір, то, у принципі, будь-який естетично значущий його елемент, тобто будь-яке життєве явище, у ньому відтворене, може бути назване образом. У художньому творі кожен з таких образів виступає як відносно автономна одиниця чи окремо взята клітинка того складного й цілісного образного організму, яким, по суті, є увесь художній твір. Стосовно літературно-художнього твору з цієї точки зору образами називають як окремі словесні уявлення, так звані «мікрообрази», чи словесні образи (під якими найчастіше розуміють тропи та різноманітні синтаксичні фігури), так і більш значні смислові одиниці твору або його «макрообрази», до яких відносять зображених у творі людей, тварин і т. д. (образи-персонажі, оповідачі, розповідачі). Їхнє природне (образи-пейзажі) та речове (образи-інтер'єри) оточення.

В особливу групу образів літературно-художнього твору виокремлюють так звані образи автора й читача. На відміну від попередньої групи образів, які виступають у творі як об'єкт зображення, авторський і читачький образи складають групу образів, пов'язаних із суб'єктами зображення, сприйняття та оцінки зображуваних у творі об'єктів, тобто такими образами, які немовби збоку спостерігають за зображуваними подіями, певним чином оцінюючи їх. Під образом автора в цілому розуміють явище втіленості самого

автора-творця в його творінні, під образом читача — явище включеності до твору, врахування й передбачуваності автором потенційних читацьких оцінок того, про що у творі розповідається.

Образом, нарешті, називають і весь твір у цілому, маючи на увазі при цьому насамперед спосіб специфічної смислової його організації, численні елементи якої, врешті-решт, виступають як видозмінювані форми прояву якогось єдиного смислового цілого: «...на питання, „де” образ у творі? — пише С. Бочаров, — можна відповісти: всюди. Образність є взагалі буття художнього твору, його „матерія”. Характери героїв, сюжетні положення, композиційна будова мовлення, особливості мови, авторської та дійових осіб, вся ця видима плоть, „тканина” літературного тексту, модифікації образу, його „перетворення”, форми, конкретні обриси» [91, 312].

2.2. Структура літературно-художнього образу

Загальна структура образу в усіх видах мистецтва виходить з його двокомпонентної будови, поєднання в ньому чуттєвого образу й ідеї, яка з цього останнього випливає. При цьому сам художній образ у своїй специфіці не може бути зведений без залишку ні до свого чуттєвого образу, ні до його ідеї. Художній образ, з одного боку, це завжди щось більше, ніж конкретно-чуттєва даність предмета, його відображення, тобто образ предмета не зводиться до подоби предмета. З цього боку, як справедливо зауважує Н. Арутюнова, «статуя Свободи не створює образу свободи. Вона його лише уособлює. Статуя жінки-матері відтворює образ матері, але не образ Батьківщини» [6, 73]. З іншого боку, художній образ як певна ідеальна, а не лише чуттєва структура, не є і голою логічною ідеєю, оскільки такої, у вигляді якоїсь окремо взятої ідеї, не існує. Сміслові значення, ідею художнього образу ми пізнаємо лише у формі його чуттєвого образу, з яким ідея зливається в органічну цілість. Виходячи з цих міркувань, Гегель визначав художній образ як щось таке, що існує немовби посередині між чуттєвим образом, тобто зображуваним одиничним предметом, і його ідеєю, тобто тим логічним смисловим наслідком, що постає з роздумів над зображеним: «На відміну від безпосереднього існування природних предметів чуттєве в художньому творі сприймається як чиста умовність, і художній твір перебуває між безпосередньою чуттєвістю і належною до сфери ідеального думкою. Він ще не є чистою думкою, але, усупереч своєму чуттєвому характеру,

вже не являє собою голого матеріального існування, подібного до каміння, рослин і живих організмів. Саме чуттєве в художньому творі належить сфері ідеального, але, на відміну від наукової думки, це ідеальне разом з тим зовні існує у формі речі» [23, I, 44—45].

У різних видах мистецтва художні образи більшою чи меншою мірою схожі за ознаками до тієї ідеї, що виражається чуттєвим образом, і не збігаються за характером буття самого чуттєвого образу, чия конкретна специфіка залежить від матеріалу, який використовує мистецтво і втілюється в зовнішню форму його творів, слугує засобом безпосереднього передавання чуттєвого образу. Матеріальною основою літератури як виду мистецтва є слово. Слова, певним чином відібрані письменником із лексичного запасу мови й поєднані в певному порядку в мовленнєвому потоці, складають зовнішню форму літературно-художнього твору, матеріально втілюють відтворюваний у ньому чуттєвий образ людини, речі, природного чи суспільного явища і т. п. Слово — особливий матеріал. На відміну, наприклад, від живопису, матеріальна основа якого дає наочний, у прямому розумінні слова, чуттєвий образ зображуваного, слова, якими користується літератор, обмежені в можливості пластично відтворювати сприйману форму предмета. Тому сам термін «чуттєвий образ» стосовно словесних образів дещо умовний. Словесна форма художнього образу відтворює не пластично зримі, наочні чуттєві образи відображуваних предметів, а те, що називають інтелектуальним або умозримим образом. Не сприймаючи в безпосередній зоровій формі зображене у творі, ми домальовуємо його у своїй уяві у вигляді певного емоційно-асоціативного переживання, яке в окремих випадках може давати й досить повну ілюзію предметності, про що неодноразово свідчили як самі письменники, так і їхні читачі, які часто «бачать» чи немовби бачать те, що описано у творі. Ілюзію подібної предметності можуть давати вже окремо взяті так звані образні слова, тобто ті, в яких ще не стерлося їхнє первинне, етимологічне значення. Різкий контраст між непевним, абстрагованим загальним значенням слова і вказівкою в самому ж слові на конкретну ознаку позначуваного предмета може викликати подібну ілюзію, наприклад, у словах: удав (вказівка на тварину й водночас на конкретну ознаку — спосіб умертвляти свою жертву, саме удавляючи її), душо-губ, пролісок, подушка і т. д.

Суттєвою відмінною ознакою літературно-художнього образу є те, що він дає не статичний, як у живописі, а динамічний образ дійсності, який розгортається в системі свое-

рідних, за висловом П. Палієвського, «взаємовідображень» тих форм зображення, що конкретизують його: діалоги, монологи, авторські роздуми та описи, картини природи і т. п.

Внутрішня специфіка структури літературно-художнього образу залежить від родових ознак твору. Так, ліричний образ тяжіє до асоціативності, нехтуючи предметністю, епічний, навпаки, прагне до якомога точнішого відтворення предметної сторони зображуваного; на відміну від епосу, в якому в конструюванні образу беруть активну участь форми власне авторського мовлення, в драмі образ створюється майже виключно за рахунок мови самих дійових осіб. Специфіка словесного образу перебуває в тісній залежності й від жанрових ознак твору, наприклад, образи байкового твору будуть суттєво відрізнятися від образів романної форми.

2.3. Види літературно-художнього образу

У літературознавстві існують різні системи класифікації видів художнього образу, які, узагальнюючи, можна звести до двох основних типів, що є похідними від двох розглянутих раніше аспектів розуміння суті художнього образу.

В розумінні образу як способу буття художнього твору різні його види співвідносяться з умовно відокремлюваними елементами його форми, тобто постають як прийоми мовної та предметної зображувальності художнього твору (докладніше це питання розглядається в розділі «Художній твір»).

У розумінні художнього образу як форми відображення світу окремі його види виділяють у залежності від типу змістового узагальнення, даного в художньому образі, або, інакше кажучи, за типом смислового співвідношення між чуттєвим образом та його ідеєю. В цій системі класифікації всі види художнього образу складають дві якісно відмінні групи, першу з яких умовно можна назвати групою автологічних (від грец. αὐτός — сам і λόγος — слово, буквально — дослівний) образів, другу — групою металогічних (від грец. μετα — через і λόγος — слово, буквально — позаслівний) образів.

Автологічним можна назвати тип **2.3.1. Автологічний тип художнього образу** художнього образу, в якому чуттєвий образ є формою вияву такої ідеї, яка, певним чином розширюючи та узагальнюючи зміст одиничного предмета, у ньому змальованого, не виходить за його межі, тобто не вказує на жодний інший, якісно відмінний від нього предмет. Іншими словами, це

такий художній образ, в якому, як вказував О. Потебня [74, 126], чуттєвий образ і його значення (тобто ідея) належать до одного кола явищ. Наприклад, шевченківський вірш «Садок вишневий коло хати», в якому «невеличкий кусок села й поведінка людей втілюють риси спільного побуту шевченківських часів» [81, 66]. В чуттєвому образі твору подана картина побуту одиничного, окремо взятого села. Ідея зображуваного полягає в тому, щоб віднайти у цій одиничній картині риси, притаманні багатьом таким селам, і тим розширити конкретний зміст чуттєвого образу, узагальнюючи його, але не переносючи на інше, принципово відмінне від нього, коло явищ, інший клас об'єктів. Тому автологічний образ ще називають «самозначущим», «самодостатнім» образом або ж, частіше, образом-типом, на відміну від таких «несамодостатніх» образів, як символ, алегорія, підтекст. У визначенні автологічного образу як самозначущого міститься певна частка умовності, оскільки самозначущий художній образ не є носієм лише буквального змісту (інакше він був би простим, нехудожнім повідомленням). Він виступає і як засіб узагальнення, мета якого полягає в організації естетичного впливу через свого роду «ефект впізнавання»: як писав О. Потебня, «...образ постає у думці початком ряду подібних і однорідних образів. Мета типових творів цього роду, саме узагальнення, досягнута, коли той, хто їх сприймає, впізнає в них знайоме: „я це знаю“, „це так“, „я бачив, зустрічав таких“, „так на світі буває“. Але при цьому, — зауважує автор, — образ є одкровенням, колумбовим яйцем» [74, 141—142]. Тобто «самозначущий» образ — це образ, який фіксує якісь типові, характерні, найбільш суттєві (в естетичному відношенні) аспекти зображуваного. І. Тен у цьому зв'язку говорив, що «мистецтво відтворює не самі предмети та явища дійсності, а тільки те, що бачить в них митець, а справжній митець бачить в них лише їхні типові, характерні риси; естетичний елемент природних явищ, проходячи через свідомість та уяву митця, очищується від усіх матеріальних випадковостей і таким чином посилюється, стає яскравішим; краса, розлита у природі, в її формах та барвах, на картині з'являється зосередженою, згущеною, підкресленою» [84, 73—74]. Точне визначення, яке досить вдало конкретизує зміст поняття «типовий образ», сформулював у свій час В. Домбровський: «Коли артист (маляр, різьбяр чи поет), бажаючи зобразити групу однорідних предметів (осіб або речей), вибере один конкретний, індивідуальний предмет і дасть його образ в такому виді і з такими ознаками, які зібрані з більшого числа поодиноких предметів цілої групи, то постане типовий образ, або тип, що об'єднує в собі ознаки,

спільні більшій кількості однорідних предметів. Ті вибрані для зображення такого предмета спільні риси й ознаки називаються типовими або характерними. Типово можуть бути зображені особи або речі, а також явища та події, взаємовідношення людей, їх звички і заняття, обставини місця і часу, природи і т. д. Але найважливіше значення в поетичному мистецтві мають типи людей, тобто дійових осіб, виведених в якимсь творі» [35, 7—8].

Автологічний тип художньої образності найбільш поширений у сучасній літературі. Особливим різновидом автологічного образу можна вважати образ-гротеск.

Гротеском називають такий художній образ, в якому свідомо порушуються норми життєвої правдоподібності, підкреслено протиставляються реальне та ірреальне, ті чи інші сторони зображуваного змальовуються у фантастично-перебільшованому, загостреному вигляді. Власне кажучи, будь-який художній образ є умовним, побудованим на перебільшенні, оскільки в ньому відтворюється така дійсність або в такому її вигляді, в якому вона ніколи не існувала насправді. Проте гротеск доводить умовність і невідповідність чуттєвого образу дійсності до майже повної нісенітності, якщо дивитися з точки зору об'єктивної логіки. Наприклад, гротескні деталі одного з інтер'єрів, зображених в оповіданні Е. По «Лігея»: «*Велетенські саркофаги з чорного граніту, привезені із царських гробниць Луксора, кришки яких були прикрашені скульптурами; саркофаги ці стояли вертикально в кожному із п'яти кутів спальні*».

В широкому значенні гротеск — це вимисел в його, так би мовити, «чистому» вигляді, злет творчої фантазії, що породжує гротескні картини, як правило, не обмежений ніякими вимогами ймовірної відповідності їх законам дійсності. Образно кажучи, зображуване гротеском можна визначити як дійсність, яка «марить» (тому-то гротеск досить часто набирає в художніх творах форми маячних сновидінь героїв, хвороби їх чи божевілля). Умовність гротескового образу, яка виступає перепорою безпосередньому, «буквальному» сприйняттю ним зображуваного, має свій внутрішній сенс: гротеск найчастіше «виконує роль свого роду „каталізатора“, за допомогою якого існуючі життєві закономірності виявляються з особливою інтенсивністю та наочністю» [64, 86].

Гротеск — один з найстаріших типів художньої образності, але в «амплуа» літературного поняття фігурує з XV—XVI століть. Спочатку словом «гротеск» (італ. *grotta* — грот, печера, франц. *grotesque* — вигадливий, химерний) визначали

особливий тип орнаменту, настінний живопис, що був знайдений під склепіннями в гротах під час розкопок давньоримських будов. Цей тип античного орнаменту, що вирізнявся химерним поєднанням малюнків квіток, рослин з карикатурним зображенням тварин та людей, виник у стародавньому Римі як наслідування «варварського» стилю Сходу. Гротеск поширився в епоху Відродження, особливо в образотворчих мистецтвах. Так, у 1502 році одному з художників кардинал Пікколоміні пропонує прикрасити склепіння палацу «з такою фантазією, фарбами та фігурами, що сьогодні називають гротеском». Широко відомі також гротески у ватиканській лоджії, розписані Рафаелем.

Не характерний для естетики класицизму, гротеск знову з'являється в літературі з підвищенням в ній ролі творчої особистості, зумовленої поетикою романтизму. Художню спрямованість гротеску романтики розуміли по-різному: як поєднання прекрасного й потворного (В. Гюго), як «нищівний гумор» (Жан-Поль) і т. п. В основі ж ставлення романтиків до гротеску лежить розуміння його як одного з найбільш дійових принципів образного осмислення дійсності поетичним мистецтвом.

Своє художнє втілення гротеск знаходить вже в комедіях Лукіана, Арістофана, Плавта. Звертаються до гротеску Еразм Роттердамський і Шекспір. Крізь призму гротеску виступає соціальна сатира у творах Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», Д. Свіфта «Мандрі Гуллівера», Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес», до гротескних зображень вдаються М. Гоголь, М. Салтиков-Щедрін, Т. Шевченко, І. Франко, К. Чапек, Б. Брехт, Е. Іонеско, П. Загребельний, О. Чорногуз.

Гротеск як специфічний тип образної побудови художнього світу потрібно все ж відрізнити від власне фантастики. Фантастичне у фантастиці не відчувається, оскільки фантастика, повністю абстрагуючись від об'єктивної реальності, створює нову, суб'єктивну реальність, яка стає об'єктивною в межах даного художнього світу, «забуваючи» про своє фантастичне походження. Гротеск, навпаки, ні на хвилину не забуває про своє фантастичне походження, тому що він не створює ніякої нової реальності, залишаючись лише ірраціональним вкрапленням у раціональному в цілому змісті. Гротеск — це не фантастика, що стала реальністю, а реальність, яка маскується під фантастику, і в гротеску важлива зовсім не фантастика як така, а сам момент переходу ймовірно реального в фантастично нереальне, смислова невмотивованість якого й розкриває естетичну значущість гротеску.

Форми гротеску в літературі різні: від сатиричних до

трагічних, жанри, які найчастіше використовують гротеск, відповідно тяжіють до творів сатиричної чи трагічної спрямованості.

Металогічним можна назвати тип художнього образу, в якому чуттєвий образ є формою вияву такої ідеї, яка, узагальнюючи зміст одиничного предмета, у ньому змальовуваного, виходить за його межі і вказує на якийсь інший, *якісно* відмінний від нього предмет. Чуттєвий образ та ідея належать тут до різного кола явищ, як, наприклад, у байці (з одного боку, звірі, з іншого — людські стосунки, на які вказує поведінка звірів) або в пейзажному ліричному творі, де картина природи може уособлювати світ людських переживань і т. д. До групи металогічних образів можна віднести символ, алегорію та підтекст.

2.3.2.

Металогічний тип художнього образу

Символом (від грец. σὺμβολον — знак, розпізнавальна прикмета) називають такий тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, тобто його чуттєвий образ, водночас з власним має значення вказівки на такий предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять. Наприклад, чуттєвий образ червоних вітрил з однойменної феєрії О. Гріна, з одного боку, має власне, цілком конкретне значення розпізнавальної прикмети для героїв повісті (Ассоль та Грея) й водночас має значення вказівки на щось інше, що безпосередньо не входить до чуттєвого образу червоних вітрил як таких, а саме — ідею величі кохання, що є рукотворним чудом. Символ завжди до певної міри є атрибутом, розрахованим на взаємопорозуміння (наприклад героями твору, автором та його читачем) його «таємної», невиявленої вочевидь суті.

2.3.2.1. Символ

Ознаки символу як специфічного типу художнього образу визначаються, звичайно, від протилежного, тобто шляхом протиставлення його, з одного боку, автологічному, з іншого — алегоричному типу образності. Поняття символу, справді, тісно пов'язане з поняттям художнього образу як такого (автологічного): «Будь-який символ, — як пише С. Аверінцев, — є образом (і будь-який образ є, хоча б до певної міри, символом), але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу робить акцент на іншому боці тієї ж суті — на виході образу за власні межі, на присутність певного смислу, тісно злитого з образом, але все ж йому не тотожного. Предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу як два полюси,

неможливі один без іншого..., але й розведені між собою; породжуване між ними напруження і становить сутність символу. Переходячи в символ, образ стає „прозорим”, ідея „просвічує” крізь нього, дана саме як смислова глибина, смислова перспектива, яка потребує нелегкого входження» [53, 378]. Таким чином, і автологічний образ, і образ-символ, по-перше, служать меті художнього розкриття насамперед якихось *конкретно* зображуваних явищ. Наприклад, ті ознаки, які виділяє автор, змальовуючи грозу, можуть емоційно розкривати її суть як, скажімо, ворожу, байдужу, споріднену зі станом людини, страшну, веселу і т. д. По-друге, і в автологічному, і в символічному образі художньому розкриттю якихось конкретних явищ надається певний, більш узагальнений зміст (саме у такому розумінні й можна говорити про автологічний образ як до певної міри символічний). Але якщо при цьому автологічний образ, узагальнюючи змальований ним факт, підносить його до типу (типової картини весняної, раптової і т. п. грози), в якому чуттєвий образ і його значення принципово не відрізняються, оскільки вказують на один і той же об'єкт, то символ, який у чуттєвому своєму вияві може бути і образом-типом, крім того, вказує на якийсь принципово відмінний від себе об'єкт: гроза, наприклад, традиційно асоціюється не лише з «бурею» в душі людини, а й виступає містким символом свободи, тобто явища суспільного і з природним явищем, яким є гроза за своєю суттю, не зв'язаного. Суттєво відрізняється символ і від алегорії (див. про це в розділі «Алегорія»).

Символічного змісту певні образи, відтворені в художньому творі, можуть набирати за двох умов. По-перше, тоді, коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом. У цьому разі говорять про традиційну символіку, усталені образи-символи, які органічно закріпилися за певними, в основному природними об'єктами, в суттєвих ознаках яких вбачали певні аналогії з ціннісними проявами людського життя. Так, пори року асоціюються з певним віком людського життя, життя асоціюється зі шляхом, хмари символізують нещастя, негаразди і т. п. Генеалогію даного типу символічних узагальнень відомий теоретик літератури ХІХ століття О. Веселовський виводив з теорії так званого образно-психологічного паралелізму, який знайшов своє яскраве втілення в найстаріших зразках народнопісенної лірики як зіставлення людського життя з проявами життя природи за ознакою якоїсь спільної обом порівнюваним об'єктам дії, руху: «Дерево хилиться, дівчина вклоняється, — так в малоросійській пісні», — пише вчений [19, 101]. Або:

Дуб до берези верхом похилився,
Козаченько своїй неньці низько поклонився...
(Народна пісня)

Порівняйте з російською народною піснею (де історично пізніший різновид паралелізму, реалізований не у формі зіставлення, що наводить на думку про тотожність зіставлюваних об'єктів, а у формі, що заперечує можливість прямого їх зіставлення):

Не былинушка в чистом поле зашаталася —
Зашаталася бесприютная моя головушка.

Такий паралелізм О. Веселовський називає двочленним: «Його загальний тип, — пише він, — такий: картина природи, а поряд з нею така ж з людського життя; не збігаються за об'єктивним змістом, вони віддзеркалюють одне одного» [19, 107]. З часом паралелі, встановлені між людиною та природою, настільки тісно закріпилися в народнопоетичній свідомості, що коли двочленний паралелізм в якійсь пісні скорочувався до одночленного, а саме — першого члена паралелі, тобто «картинки природи», — остання майже безпомилково викликала в думці другу частину паралелі, картину людського життя, про яку вже не згадувалося, але зв'язок з якою неявно розумівся. Характеризуючи, наприклад, українську народну пісню, в якій зоря просить місяця не заходити раніше від неї, О. Веселовський пише: «Відкинемо другу частину пісні, і звичка до традиційних зіставлень підставить на місце місяця та зорі — молодого та молоду» [19, 178]. Скорочений до одночленного образно-психологічний паралелізм перетворився таким чином на образ-символ, який від народнопісенної лірики успадкувала літературна авторська поезія, а згодом і проза.

Друга умова, за якої зображуване може стати символом, передбачає, що предмет, який зображується, сам по собі не є символом або є ослабленим, «призабутим» символом. Більш-менш чітко виражених символічних ознак він набуває безпосередньо в процесі самого зображення. Такі символи називають індивідуально-авторськими, тобто такими, що з'являються поза загальною традицією (чи поновлюють її призабутий зміст) і є наслідком авторської настанови на узагальнення й поглиблення смислової перспективи того чи іншого зображуваного об'єкта. Прикладами подібного роду символів можуть бути згадані червоні вітрила О. Гріна, образ Дніпра у творчості Т. Шевченка, плуга в поезії П. Тичини, собору в прозі О. Гончара.

Матеріальними носіями символу в художньому творі

можуть виступати будь-які його елементи: порівняння, метафори, пейзажі, художні деталі, персонажі і т. п.

2.3.2.2. Аллегорія *Аллегорією* (грец. ἀλληγορία, від ἄλλοξ — інший і ἄγορεύω — говорю) називають тип художнього образу, конкретно-чуттєва даність якого є знаком такої ідеї, яка повністю абстрагується від того, що він безпосередньо означає, отожд чуттєвий образ та його ідея зв'язуються між собою лише формально, а не за суттю. Наприклад, конкретно-чуттєвий образ жінки із зав'язаними очима й терезами в руках (зображення богині Феміди) є аллегорією абстрагованої ідеї правосуддя, бог Марс — аллегорія війни, образ лисиці в байці — аллегорія хитрощів тощо.

Існує і більш широке розуміння аллегорії, за яким вона визначається не як конкретний вид образу, а як сама суть, принцип образного мислення, який полягає в тому, що даний у творі конкретно-чуттєвий образ якогось предмета, хоч би який цікавий він був сам по собі, в кінцевому результаті є не що інше, як засіб, форма вираження вкладеної в нього ідеї, тобто є інакомовним способом висловлення думок. «Поетичний образ, — пише з цього приводу О. Потебня, — кожен раз, коли сприймається і оживає у його розумінні, говорить дещо інше й більше, ніж те, що в ньому безпосередньо міститься. Таким чином, поезія завжди є інакомовною (аллегоричною) в широкому розумінні слова» [74, 144].

З античності бере свої витоки думка, що аллегорія — це, власне, специфічна форма приховування якогось цілком раціонального знання (ідеї чи точніше — низок ідей). Художній образ, явлений у поезії, постає, на думку древніх, лише як свого роду вуаль, що приховує істинні наміри творця викласти таким способом знання, за висловом Татіана, «про сутність природи та природу стихій». Аллегоричний спосіб інтерпретації змісту художніх творів був чи не вперше апробований Феагеном із Регія (VI ст. до н. е.) стосовно поем Гомера. Його аллегорії, які пояснювали зміст гомерівських образів, будувалися на художньо-наукових паралелях: Аполлон, як він гадав, виражає в Гомера ідею вогню і протиставляється Посейдону як ідеї води, Афін протиставляється Аресу як мудрість — безтямності.

Аллегоричний спосіб відображення дійсності використовується не лише в літературі, а й у живописі, де одним з перших його використав видатний майстер грецького монументального живопису другої половини IV століття до нашої ери, придворний художник Александра Македонського, Апеллес. Відомим став виконаний ним аллегоричний портрет Александра в образі Зевса, а також аллегорична картина

«Наклеп». З літераторів античності часто вдавалися до алегорії римські поети Вергілій, Гораций, Овідій. Першим повністю алегоричним літературним твором вважається твір християнського поета IV століття нашої ери Пруденція під назвою «Психомахія», який значною мірою вплинув на середньовічну поезію.

Алегоричний тип образності займає провідне місце в літературі середньовіччя й класицизму. В естетиці романтизму він поступається своїм місцем символу. Саме в естетиці романтизму, зокрема німецького, вперше були чітко розмежовані категорії символу та алегорії, специфічний зміст яких до цього часу майже не розрізнявся. «Далеко не одне і те ж, — писав у цьому зв'язку Гете, — підшуковує поет для вираження загального (тобто ідеї) окреме (тобто чуттєвий образ), чи в окремому віднаходить загальне. Перший шлях приводить до алегорій, у яких окреме має значення лише ілюстрації, зразка загального, інший шлях складає істинну природу поезії» [24, 582], на думку Гете, — символічну. В сучасному літературознавстві алегорія розглядається як тип художнього образу, що відмінний, з одного боку, від автологічного, з іншого — від образу-символу. На відміну від автологічного образу, алегорія не вичерпується конкретно-чуттєвою даністю зображуваного в ній предмета. Чуттєвий образ в алегорії може бути й типовим, але ніколи не є самодостатнім, він завжди вказує на щось принципово відмінне від нього самого. Ті ж ознаки характеризують і символ, але якщо в символі те, що зображено предметно, не менш важливе й цікаве, ніж його ідея, а, головне, — органічно з нею злите, так, що образ і ідея існують у формі одне одного, то в алегорії чуттєвий образ є, як правило (але не завжди!), цілком умовним, фантастичним, взятим тільки з тією метою, щоб наочно проілюструвати справедливість певної абстрагованої ідеї, яка не лише не зливається зі своїм чуттєвим образом, а часто, наприклад у байці, подається окремо від нього, у вигляді підсумкової «моралі»: «...звірі в байці, — пише О. Лосєв, — розмовляють як люди, проте байкар зовсім не має на меті переконати нас у тому, що звірі дійсно можуть говорити між собою. Уся ця картина звірів цікавить байкаря лише в якомусь певному розумінні, яке він сам відразу й формулює» [55, 196]; «алегоричний образ вказує на певну абстраговану ідею, від якої він не тільки різко відрізняється, але з якою не має навіть нічого спільного, при цьому даний алегоричний образ може бути замінений будь-яким іншим, тому що він лише ілюстрація якоїсь загальної та абстрагованої ідеї» [54, 11]. Суттєво відрізняє алегорію від символу й те, що ідея алегорії раціональна

і однозначна за характером свого змісту, тоді як ідея символу глибоко емоційна і багатозначна.

Існують різні типи алегорій, у тому числі й такі, які важко з певністю відрізнити від символу чи автологічного образу, наприклад у тих випадках, коли весь твір або окремі його образи можуть тлумачитися і як самодостатні, і як алегоричні. Це, у свою чергу, призводить до того, що на практиці символ та алегорію часто плутають або й зовсім не розрізняють.

В цілому алегорія, як і символ, може бути введена до твору двома шляхами: «зовнішнім», коли твір вже за своїми жанровими ознаками (наприклад байка, моралізована притча і т. д.) або за типом героїв (наприклад такі персоніфіковані образи дійових осіб, як Доброчесність, Віра, Любов тощо) усталено асоціюється з алегоричним змістом; «внутрішнім», коли в самому зображуваному з'являється авторська настанова на фантастичність, умовність, а звідси й на необхідність інакомовного розуміння того, про що безпосередньо йдеться. У самій основі «внутрішнього» типу введення до твору алегорії лежить поетичний прийом уособлення, яке полягає в перенесенні ознак живого предмета на неживий. В античності, а також і в більш пізні часи алегорію часто розглядали як розгорнуте уособлення, метафору чи, точніше, систему розгорнутих уособлень або метафор. Алегоричними є велика кількість творів епохи середньовіччя та Відродження. У новій літературі алегорія менш уживана, хоча багато її образів (іноді всупереч авторським намірам) сприймаються читачами й критиками як алегоричні. В українській літературі до алегорії зверталися Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка та інші.

2.3.2.3. Підтекст *Підтекст* (букв. — те, «що лежить під текстом», тобто певне глибинне, не поверхнєве смислове значення), це тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, крім власного, має значення зумисно прихованого натяку на якусь іншу ідею чи образ, що прямо не називаються, але мають на увазі й суттєво переоцінюють зміст того, про що йдеться відкрито, у прямій формі. За своїми ознаками підтекстний тип образності близький до символу та алегорії, з якими його часто плутають. На відміну від символу й подібно до алегорії, зміст підтекстного образу має ознаки більшої конкретизованості, «сталості». Ідея символу не обмежується простою вказівкою на предмет, символом якого виступає поданий предметно-чуттєвий образ. Окреслений в чуттєвому образі, символізований ним предмет не є кінцевим адресатом символічного посилення, він сам виступає як символ якоїсь іншої ідеї чи пред-

мета, з якими органічно за своєю смисловою суттю є зв'язаним. Символ, таким чином, це немовби ланцюжок ідей, що нанизуються одна на одну, свого роду система дзеркальних взаємовідображень, в якій має вартість не знаходження відправних смислових орієнтирів (грубо кажучи, того, до чого, врешті-решт, умовно-остаточно можна було б звести символ), а сама органічність сутнісних смислових зв'язків, що зв'язує розрізнені й далекі одне від одного предмети та явища світу в якусь цілісність. Підтекст, як і алегорія, не мають на увазі такої багатозначності, зміст їхніх смислових посилянь більш смисловизначений і, образно кажучи, не двозначний. У свою чергу, на відміну від алегорії, яка абстрагується від конкретного адресата (зміст її має на увазі явища й типи загальнолюдського чи соціального порядку), підтекст, конкретно й навіть персонально адресований, містить у собі натяк на цілком певні історичні події або реальних (чи умовно-реальних, якщо йдеться про літературний образ) людей. Інколи підтекстом називають увесь художній зміст, що його містить літературний твір, на тій підставі, що цей зміст не декларується прямо, а отже, до певної міри є прихованим, неявленим (наприклад, у творі змальований пейзаж, який уособлює переживання людини). Проте таке визначення перебирає на себе ознаки алегорії в її широкому розумінні (див. розділ «Алегорія»).

Основна відмінна ознака підтексту — спеціальна авторська настанова на приховування якогось змісту, на який більшою чи меншою мірою натякається, але без остаточної, цілковитої певності, так, що безпосередньо зображене у творі сприймається як самодостатня й самовичерпна «картина життя», яка, проте, водночас породжує відчуття недостатності, недовомленості, зміст якої може бути дешифрований зіставленням даної конкретної фабульної ситуації (або образу) зі змістом твору в цілому і, ширше, — історичним, біографічним, літературно-художнім контекстом життя й творчості автора. На відміну від підтексту, символ та алегорія, не кажучи вже про автологічний тип образності, в принципі відкриті для розуміння, натяки в них більш прозорі, оскільки спеціальної настанови на приховування якогось змісту тут у більшості випадків немає, навпаки, автор, як правило, прагне до того, щоб бути якнайточніше й найповніше зрозумілим тим, для кого він пише. Підтекст як прихований зміст розрахований на розуміння до певної міри «утаємнчених» (у більш широкій і докладній історичній, естетичній контекст твору чи окремих його мотивів) і «містифікацію» усіх інших ілюзією «самодостатності» безпосередньо зображеного, зміст якого

може бути дискредитований, переоцінений за умови розуміння того, що за ним приховується (якщо підтекст насправді має місце у творі, що зовсім необов'язково). Наочне уявлення про підтекст і його властивості може дати сцена гамлетівської «Мишоловки» із трагедії В. Шекспіра «Гамлет». Цей приклад цікавий насамперед тим, що наявний у ньому підтекст (прихований зміст дій Гамлета) сам автор розкриває «через голову» окремих персонажів (які лише можуть здогадуватися про натяки данського принца) читачам. Пригадаємо, що Гамлет, який запідозрив дядька в убивстві батька й дістав у розмові з привидом померлого короля непрямі докази на користь своєї підозри, вдається до подальших дій, які могли б зрештою підтвердити або заперечити його сумніви. Скориставшись послугами заїжджих акторів, він пропонує їм поставити перед дядьком та його найближчим оточенням спектакль під назвою «Убивство Гонзаго» з умовою, що в канонічний текст драми буде вставлений його власний текст (який саме й містить прихований натяк) обсягом у дванадцять-шістнадцять рядків: «Гамлет. ...Чував я, що запеклі лиходії, // В театр попавши, так мистецтвом гри // Вражалися, що тут же признавались // Вселюдно в злочинах. Убивство мовить // Без язика напрочуд красномовно. // Хай ці актори перед дядьком грають // Подібне щось до смерті батька; я ж, // Я з нього не звезу очей: Я вп'юсь // Аж до живого: ледве він здригнеться, // Я знатиму, що далі. Ну, а привид — // Диявол, може? Має ж силу біс // Прибрати милий образ. Може, він // Мене, ослаблого в борні з журбою, — // А над такими душами він дужчий, — // Обманює для згуби. Ні, потрібне // Певніше опертя. Вполюю я // Виставою сумління короля» [108, V, 51]. «Мишоловка», в яку Гамлет намагається загнати Клавдія, — класичний прецедент породження підтексту, який демонструє в загальних рисах усі його властивості. По-перше, вихідну запланованість підтекстного смислу, спеціальну настанову на приховування (про це Гамлет повідомляє читачам сам), по-друге, зумисність приховування істинного смислу театральної дії, яка, по суті, ставить питання запідозреному в убивстві щодо дійсної його участі в цьому злочині (зрозуміло, що на питання, поставлене в прямій формі, Гамлет не отримав би від Клавдія правдивої відповіді), по-третє, вибірковість адресації, яка містить звернення до конкретної особи й розрахована на містифікацію необізнаних із таємницею Гамлета (безпосередній зміст спектаклю цілком самодостатній) і, отже, на необов'язковість сприйняття прихованого смислу тими, кому він не призначений і, нарешті, по-четверте,

функціональна спрямованість підтексту — у даному разі пов'язана з отриманням доказів, але взагалі, за своєю суттю, — переоцінка, дискредитація безпосередньо, прямо вираженого змісту.

Підтекст як специфічний тип образного відтворення світу був притаманний окремим літературним творам, починаючи щонайменше з епохи античності. Причини виникнення й тенденції розвитку форм прихованого змісту у творах художньої словесності зумовлені самим ходом, еволюцією та закономірностями загального процесу літературного розвитку й насамперед — активним відображенням у художньому змісті літературних творів злободенних питань сучасності, ідеологічних конфліктів, літературно-художньої полеміки, зростанням ролі особистісного начала, що відкривало шляхи різним, у тому числі й прихованим формам вираження індивідуально-авторського світогляду тощо. Характер історичної еволюції прихованої форми образного втілення смислу також свідчить, що підтекст міг зближуватись і зближувався з іншими металогічними типами образного вираження смислу. Можна припустити, що підтекст уперше виникає у складі алегорії шляхом прихованої конкретизації смислової спрямованості її абстрагованого змісту, «переадресації» за конкретною адресою її «всеосяжного морального уроку». Символічний зміст може переходити до розряду «прихованого» в тих випадках, коли смислове наповнення символу дістає авторську обробку, яка затемнює його «природний» смисл, перетворює його в знак, семантика якого відома лише вузькому колу ознайомих із суттю авторської інтерпретації осіб. Приховуватись у тому чи іншому творі інформація може з різних причин, як ідеологічних (цензурні, етичні і т. п. заборони), так і художньо-естетичних (не в останню чергу просто розважальних). Різним може бути і обсяг приховуваного змісту: від репліки (автора чи персонажа), окремої сцени твору — до повної картини його фабульного розгортання (у цьому разі часто говорять про «підводну течію» розвитку дії у творі). Прихований натяк може містити в собі критичну ідеологічну оцінку (особливо часто у творах, написаних так званою езопівською мовою: Т. Шевченко, І. Франко, в російській літературі особливо — М. Салтиков-Шедрін та М. Булгаков), літературно-естетичну полеміку, бути прихованою пародією (наприклад, як переконливо довів Ю. Тинянов, образ Фоми Опискіна, одного з персонажів твору Ф. Достоевського «Село Степанчикове та його мешканці», є прихованою пародією на стиль «Вибраних місць із листування з друзями» М. Гоголя [100, 198—226], як виявив М. Петровський, у

повісті-казці О. Толстого «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно» приховано пародіюються творчі та біографічні риси О. Блока [70, 239—251]).

3. ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ТВІР

3.1. Художній твір як основна форма буття літератури

Основною формою буття літератури як мистецтва слова є літературно-художній твір, що виступає як цілісний образний організм, за афористичним висловом Б. Пастернака: «Образ світу, в слові явлений». У найзагальніших рисах *літературно-художній твір* можна визначити як розповідь про певну життєву подію (вигадану чи ні), що ведеться від особи реального або уявленого автора з розрахунком на естетичне враження й містить у собі його передумови. Від інших словесних творів літературно-художній твір відрізняється тим, що предметом його розповіді є умовно-, а не реально-життєва подія, яка існує виключно в суб'єктивній, авторській або його оповідача уяві, а завдяки їхньому посередництву в такій же суб'єктивній читацькій уяві, але не в об'єктивній реальності, навіть у тому випадку, коли в основу предмета розповіді покладені якісь реальні життєві факти (історії, біографії і т. п.). На відміну, скажімо, від історика, письменника більше цікавить не те, як було насправді, а як мало б чи могло б бути. Об'єктивна дійсність, що відображена у творі, — це не сама життєва реальність як така, а більшою чи меншою мірою життєподібна ілюзія реальності, яка в кінцевому підсумку становить не самостійний інтерес, цікава не сама по собі, не з точки зору пізнання та розуміння сутнісних об'єктивних закономірностей і механізмів її існування (в чому, власне, полягає кінцева мета наукових, побутових — не художніх словесних творів), а у її здатності створювати передумови для естетичного враження, з розрахунку на яке твір, зрештою, і пишеться. Естетично виразним, тобто здатним викликати емоційно-інтелектуальні переживання ціннісного порядку при його сприйнятті, твір, у свою чергу, може стати за умови наявності в ньому сукупності певних чинників, серед яких найважливішими є:

1) Яскраво-індивідуальна, підкреслено-особистісна форма

емоційно-інтелектуального переживання світу, що відрізняє авторське світобачення і, з огляду на його оригінальність, нетривіальність, слугує потенційним джерелом збудження відповідних думок, асоціацій, почуттів у читача. Якщо почуття, які прагне викликати автор, фальшиві, не пропущені ним крізь його власну душу, якщо думки та ідеї, які він висловлює, банальні і стереотипні, — такий твір не має шансів на те, щоб зацікавити читача, змусити його хвилюватися й розмірковувати над прочитаним, співпереживати думкам і почуттям його героїв та автора.

2) Актуальність, вагомість проблематики, з якою пов'язаний предмет розповіді у творі і яка є свого роду нервовим його центром. Якщо читач не знаходить у творі питань і проблем, здатних зачепити його «за живе», викликати певні, хоча б і далекі аналогії з його власним життям або життям його найближчого оточення, якщо у творі не буде нічого такого, що нагадувало б його власний життєвий досвід, але одночасно й перевершувало б його, розширювало б його кругозір, — ніяких ціннісних переживань у свідомості читача не з'явиться. Вагомість проблематики твору визначається мірою та рівнем довершеності втілення в ньому загальнолюдських цінностей буття як таких або ж у їхньому соціальному вияві.

3) Емоційна виразність і точність вислову, відповідність ужитих у творі мовних засобів змістові. Твір буде естетично виразним тільки за умови, що буде написаний не сухою, протокольною мовою і не матиме штампованих висловів і словесних конструкцій, — тих, які ми чуємо щодня на вулиці, на роботі, вдома.

4) Цілісність твору, тобто взаємовідповідність і підпорядкованість усіх його окремих і розрізнених елементів тій художній та ідейній меті, яку ставить перед собою автор і виразом якої виступає весь твір. Художній твір — це не хаотичне нагромадження слів, образів, ідей, а упорядкована система їхніх зчеплень, в якій — в ідеалі — усе так тісно «підігнане» одне під інше і одне з іншого впливає, що з нього, без відчутних втрат для розуміння його ідейно-художньої суті, не можна вилучити жодного слова (особливо у віршових творах), жодної сцени (в прозових творах), оскільки у справжньому — довершеному художньому творі немає нічого випадкового й зайвого, усе в ньому, до найменших, здавалося б, «дрібниць», має свій внутрішній, мотивований змістом цілого сенс і виконує певне смислове навантаження. Цілісність твору забезпечується єдністю авторського погляду на речі, про які він пише, взаємовмотивованим співіснуванням усіх значущих елементів його твору.

У свою чергу естетична даність художнього твору — це не гарант, а лише передумова його естетичного сприйняття. Вона не замкнута в собі, умовно кажучи, не самодостатня, і розрахована на відповідну естетичну готовність читача виявити зусилля для того, щоб сприйняти її в усій повноті. Читач немовби замикає собою естетичний ланцюжок, започаткований автором, і в кінцевому підсумку, тільки від нього самого залежить, чи зможе він гідно оцінити естетичні переваги твору, відчути справжню художню насолоду, читаючи його. Якщо ми не готові до сприйняття твору, якщо ми не налаштувалися на відповідний емоційний лад, не спрямували свої думки у відповідне річище, якщо ми беремо з твору лише голу фактичну інформацію, стежимо за загальним перебігом подій у ньому, якщо ми навіть не намагаємося зрозуміти його ідейну або емоційну суть, не співпереживаємо настроям особистостей, змальованих або відображених у творі — ясно, що ніякої насолоди, ніякого катарсису (морального та емоційного очищення) ми не відчуємо, нічого нового й важливого для себе не відкриємо. За справедливим висловом І. Франка:

Книги — морська глибина:
Хто в них пірне аж до дна,
Той, хоч і труду мав досить,
Дивнії перли виносить.

Розмаїття *типів* художніх творів, загальна сукупність яких визначає специфіку літератури в цілому і окремих національних літератур на тому чи іншому історичному етапі їхнього розвитку, спирається на більш-менш сталу диференціацію творів словесності за їхніми *родовими* ознаками, в основу яких покладена міра безпосередності вираження думок та почуттів автора. Вираження думок, почуттів, більш безпосередне і водночас більш поглиблене, визначає *ліричні* твори — найособистіснішу форму світовідчуття. У творах *епічних* та *драматичних* авторські переживання не виступають з такою безпосередністю, як у ліриці, вони немовби приховані за картиною «чужого» життя, про яке розповідається у творі, і прагнуть до більшої об'єктивності свого значення. Поділ творів на типи за ознаками їхньої родової належності додатково диференціюється виділенням *видових*, тобто *жанрових* моделей творів у межах кожного з родових типів (більш докладно про жанрово-родову класифікацію типів літературно-художніх творів див. у розділі «Роди й жанри літератури»).

В духовному житті суспільства літературно-художні твори виконують різні функції, з яких найголовнішими є такі:

1) *Естетична*, яка полягає в тому, що твір дає інтелектуально-емоційне задоволення, збуджуючи уяву читача і спонукаючи його до співпереживання (емпатії) тому, про що у творі йдеться. Здатність співпереживати в читача подібна до тієї, яку відчуває автор, коли пише свій твір. Про емпатичні переживання говорять майже всі автори й багато читачів, особливо тих, у яких високо розвинена читацька культура, але чи не найяскравіші свідчення такого роду залишив нам Г. Флобер стосовно свого роману «Пані Боварі». «Починаючи з двох годин пополудні, пишу сьогодні Боварі. Я присутній на прогулянці кіньми: відчуваю спеку — до поту, в горлі пересохло. Ось один із небагатьох днів мого життя, який я провів у найповнішій ілюзії, від початку до кінця! Зараз, о шостій, коли я пишу, кожне слово б'є по нервах... я так глибоко відчував переживання моєї героїні, що я злякався сам заразитися ними насправді, я піднявся з-за столу і відчинив вікно, щоб заспокоїтися; у мене тепер сильно болять коліна, спина, і голова, якась втома нервово відчувається мною, і оскільки я весь у коханні, то потрібно, перед тим, як лягти спати, описати... їхні пестощі, поцілунки й усі думки, які в мене є. Яка насолода писати, не бути більше собою, перевтілюватись у зображувані істоти! Сьогодні, наприклад, водночас і чоловік, і жінка, і коханець, і коханка, був на прогулянці кіньми в осінній, пополудений час, під жовтим листям, і я був кіньми, листям, вітром, словами, які говорилися, й червоним сонцем, яке сліпило очі, втомлені від кохання» [цит. за: 69, 430]. Твір заспокоює, тобто знімає афекти, сильні пристрасті, на що звернули увагу вже в античності (вчення про катарсис) або, навпаки, схвильовує наші почуття (інколи навіть надмірно), допомагає гостріше відчути їхню особистісну або суспільну цінність. Насолода від прочитаного тим більша, що твір дає змогу відчути сильні, навіть фатальні пристрасті (приреченого на смерть, переслідуваного або допитуваного і т. д.) немовби збоку, без будь-якої загрози для власного існування. Твір, нарешті, розвиває в нас почуття прекрасного, інколи ж просто розважає (як невибагливі детективи або пригодницькі твори, що не відрізняються складністю проблематики).

2) *Виховна* (етична), яка тісно пов'язана з естетичною насамперед тому, що емоційна та інтелектуальна насолода, яку ми відчуваємо, читаючи твір, часто є прямим наслідком того, що автор задовольняє моральні запити читача, очікувані ним шляхи вирішення етичних конфліктів. Етико-естетичний читацький досвід, отриманий із твору у формі співпереживання моральним вчинкам його героїв чи

історії їхнього життя, ми часто перетворюємо на власний життєвий досвід, на свою активну життєву позицію, керуючись усвідомлено чи неусвідомлено більшою або меншою мірою винесеним нами з твору ідеалом та програмою закладених у ньому дій. При цьому художній твір не повчає, не втовкмачує моральні істини, прямо їх декларує, як це робить відверто дидактична байка. Ш. Бодлер писав із цього приводу: «Йдеться не про ту проповідницьку мораль, яка своїм педантичним духом та своїм дидактичним тоном може спаплюжити найкращі поетичні твори, а про натхненну мораль, яка незримо пронизує поетичний зміст... Мораль не є для мистецтва метою. Вона змішується з ним, як і в самому житті. Поет виступає моралістом, не усвідомлюючи цього, — завдяки багатству та повноті своєї творчої природи» [цит. за: 5, 429].

3) *Пізнавальна*, яка полягає в тому, що художній твір є активним джерелом поповнення знань про навколишній світ, розширює наші уявлення про історичну епоху, про яку в ньому йдеться, про побут, культуру та звичаї зображених у ньому людей. Особливо дінною у пізнавальному плані є роль твору як популяризатора наукових ідей, філософських учень і концепцій людського буття. Зміст наукових досягнень і філософських узагальнень для більшості людей стає відомим не за науковими джерелами, а з літератури, оскільки в основу художніх творів часто бувають покладені саме такого роду ідеї та думки. При цьому література не лише роз'яснює та популяризує те, що вже було обґрунтоване в наукових колах або громадській думці. Літературні твори часто прогнозують ті чи інші наукові відкриття, немовби спонукаючи вчених до їх технічного, теоретичного обґрунтування, або пророкують можливі наслідки тих чи інших політичних учень чи суспільних тенденцій, що визрівають у надрах певного державного устрою. З перших особливо показовими є твори так званої науково-технічної фантастики (досить лише пригадати науково-технічні передбачення Ж. Верна або Г. Уеллса, з 86 «пророцтв» якого понад 30 вже втілені в життя завдяки науковому прогресові, а близько 25 розроблюються в різних наукових проектах), з останніх — так звані твори-антиутопії (Дж. Оруелл «1984», Р. Бредбері «451° за Фаренгейтом» та ін.), що змальовують вірогідне майбутнє тих країн, в яких з певних причин панує політичний тоталітаризм, або твори, в яких відображується сучасна авторові дійсність, а головне прозорливі філософські узагальнення, що дозволяють пророкувати майбутнє того чи іншого суспільства або й людства в цілому (світове визнання в цьому

відношенні здобули, наприклад, романи Ф. Достоєвського, який задовго до ХХ століття в сучасній йому дійсності зумів побачити становлення й розвиток тих небезпечних суспільних тенденцій, які згодом призвели до революції та війн, що обернулися страшними соціальними катастрофами та багатомільйонними жертвами для країн Європейського та Азійського континентів). Художній твір, врешті-решт, допомагає людині краще пізнати не лише об'єктивну дійсність, а й свою власну особистість. Визначаючи своє ставлення до тих чи інших явищ, людських типів, які стали предметом етичної оцінки автора, а також своє ставлення до авторської позиції, ми тим самим глибше й повніше починаємо розуміти свою власну суть, зміст власних намірів і бажань, думок і почуттів. Зміст художніх творів часто порівнюють із дзеркалом, в якому людина бачить себе: «Мистецтво дає їм (читачам, людям) дзеркало, в якому вони бачать себе в іншому і іншого у собі» (Г. Гачев).

3.2. Структура літературно-художнього твору

Під структурою художнього твору будемо розуміти його загальну смислову побудову, тобто умовну *розчленованість* його органічно-цілісної образної організації на окремі смислосназучі елементи та їх внутрішній *взаємозв'язок*, що посилює та підкреслює смислову суть і естетичну виразність художнього твору. Окремі елементи, на які розпадається твір, при найбільш загальному його смислового поділі співвідносять з двома тісно взаємозумовленими сторонами, що визначають структуру будь-якого явища, а саме категоріями змісту та форми. *Зміст* звичайно визначають як внутрішню суть певного явища, його «ідею», *форму* — як спосіб її існування та зовнішнього вияву (вираження). Як філософськими категоріями змістом й формою оперували здавна. Вживаність і специфічність їх використання стосовно мистецьких явищ докладно були обґрунтовані Г. Гегелем, який, зокрема, зазначав, що «змістом мистецтва є ідеал, а його формою — чуттєве образне втілення». У спрощеному вигляді протиставленість змісту і форми літературно-художнього твору уявляють через віднесення до змісту твору того, про *що* в ньому говориться, а до форми — того, *як* говориться. При цьому слід мати на увазі, що саме протиставлення різних елементів художнього твору за ознакою їхньої змістової чи формальної належності умовне. По-перше, тому, що, як зауважує О. Бушмін, «зміст та форма не існують відокремлено. Вони завжди разом, у нерозділь-

ній єдності, як дві взаємопроникнуті сторони єдності, два аспекти єдиного цілого. Межа між ними — поняття не просторове, а логічне. Відношення змісту та форми — це не відношення цілого і частин... зовнішнього і внутрішнього, кількості та якості; це відношення протилежностей, які переходять одна в іншу» [18, 155]. В. Белінський єдність форми та змісту ілюстрував образною аналогією єдності душі й тіла: «В художньому творі ідея (тобто зміст) з формою повинна бути органічно злита, як душа з тілом, так, що знищити форму означає знищити і ідею, і навпаки... Єдиносутність ідеї з формою настільки значна в мистецтві, що ані надумана ідея не може здійснюватися в прекрасній формі, ані прекрасна форма не може бути вираженням надуманої ідеї» [18, 126]. Як підкреслює В. Кожинів, «говорячи про форму та зміст літературного твору, необхідно завжди враховувати, що ці сторони можна виділити лише при абстрактному міркуванні, що має на меті науковий аналіз структури твору. Поділяючи твір на зміст і форму, ми тим самим руйнуємо його живу цілісність, для того, щоб докладно дослідити його складові елементи. І кінцевою метою нашого дослідження повинна стати синтетична характеристика твору як органічної єдності змісту та форми. Форма не є якоюсь оболонкою, одягом, зовнішнім покривом, які можна зняти. Форма — це обличчя, тіло, жива плоть змісту. Звертаючись до твору, ми безпосередньо сприймаємо не що інше, як його форму... Ця форма і несе у собі весь зміст, виступає як його об'єктивне буття. Таким чином, форма — це по суті зміст у його зовнішньому вияві, так, як він постає об'єктивно, для нашого сприйняття» [83, 362]. По-друге, поділ елементів твору на змістові та формальні є умовним тому, що самі ці поняття мають властивість переходити одне в інше і, отже, їх протиставленість не є сталою, фактично даною величиною. Це положення філософськи обґрунтував Г. Гегель, який писав, що «зміст є не що інше, як перехід форми у зміст і форма є не що інше, як перехід змісту у форму» [цит. за: 18, 186]. О. Потєбня пояснював це положення такою схемою: «Форма і зміст — поняття відносні, — писав він. — В, яке було змістом щодо своєї форми А, може бути формою щодо нового змісту, яке ми назвемо С» [74, 25].

Таким чином, виділення форми зі змісту або змісту із форми — умовна логічна операція, до якої ми вдаємося, аналізуючи твір. Протиставлення їх за принципом: «що сказано» (зміст) і «як сказано» (форма) — також великою мірою припущення, яке дозволяє наочно уявити структуру літературного твору. Найбільш поширений у літературознавчій

практиці спосіб розглядання зв'язку форми та змісту — це, як вже було сказано, уявлення змісту твору як його ідейно-узагальної духовної суті, а форми — як системи засобів її художнього вираження. Специфіку мистецтвознавського поняття форми Г. Поспелов, наприклад, пояснював так: «...для мистецтвознавства як історичної науки важливо розрізнати два значення терміна „форма”, причому в обох своїх значеннях поняття форми по-різному співвідноситься з поняттям змісту. В першому, філософському значенні форма — це сам зміст у його історичному становленні. В другому, естетичному значенні форма — це система засобів вираження, створювана особливостями певного, історично розвинутого змісту» [18, 97—98]. Під формою літературно-художнього твору здавна розуміли його мовленнєвий склад, тобто ритміко-звукову, словесну та синтаксичну організацію. Проте, як це ґрунтовно доводять пізніші теоретичні дослідження [див., наприклад: 17, 156—157; та інші], форма літературно-художнього твору має більш складну будову. Оскільки зміст, тобто ідейно-узагальнена духовна суть літературно-художнього твору, виражається у формі зображення, по-перше, *одиничних предметів* (чуттєвий образ), у свою чергу і, по-друге, відтворюваних засобами *мови*, мовного зображення («словесний», «звуковий», «ритмічний» образи) і, по-третє, розміщених у певному *смісловому порядку* стосовно одне до іншого, остільки найдоцільніше розглядати форму художнього твору як таку цілісну систему засобів змістового вираження, яка утворює єдність трьох її сторін або, за сучасною науковою термінологією, рівнів. Перший рівень становить сукупність засобів *предметної зображувальності* твору, другий — *прийоми мовної зображувальності*, третій — тип або принцип їх смислової упорядкованості, взаємозгодженості, що підкреслює та посилює їхню виразність. Цей рівень форми називають *композицією*. Інколи рівень предметної зображувальності називають внутрішньою, а рівень мовної зображувальності — зовнішньою формою твору. Така термінологія, очевидно, веде свою генеалогію зі знаменитої аналогії, яку проводив О. Потебня між структурою літературно-художнього твору та структурою слова з так званим живим уявленням, або «образного» слова (як подушка, тілогрійка, пролісок і т. д.): «Елементом слова з живим уявленням відповідають елементи поетичного твору, бо таке слово і саме по собі вже поетичний твір. Єдності членороздільних звуків (зовнішній формі слова) відповідає зовнішня форма поетичного твору, під якою слід розуміти не одну звукову, а й взагалі словесну форму, знаменну в своїх складових частинах. Уже зовнішньою формою зумовлений засіб сприйняття

поетичних творів і відмінність від інших видів мистецтва. Уявленню в слові відповідає образ (або певна єдність образів) у поетичному творі... Значенню слова відповідає значення поетичних творів, яке звичайно називають ідеєю. Поетичний образ служить зв'язком між зовнішньою формою та її значенням». Цей серединний за місцем поетичний образ О. Потебня називав внутрішньою формою. Аналогія між тричленною будовою слова (зовнішня форма — внутрішня форма — зміст, ідея) та літературно-художнього твору, звичайно, умовна, скоріше наочна ніж фактична, оскільки будова та внутрішня структура твору набагато складніші. Проте використана тут термінологія здається більш чіткою, так що далі мовний рівень форми літературно-художнього твору будемо називати *зовнішньою формою*, рівень предметної зображувальності — *внутрішньою формою*, упорядкованість зв'язків між рівнями зовнішньої і внутрішньої форми та їх окремими елементами — *композицією*, узагальнену ідейну суть твору — *змістом*.

4. СТРУКТУРА І ЕЛЕМЕНТИ ЗМІСТОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Зміст художнього твору в цілому можна визначити як те особистісне, ідейно-емоційне *ставлення* творця до *предмета* його зображення, яке з *вичерпною* повнотою реалізується лише в ході самого зображення й лише частково поза ним (у читацьких оцінках, дослідницьких інтерпретаціях, висловлюваннях самого письменника) і сприймається читачем у вигляді більш-менш *об'єктивно* даної «картини життя», що постає в емоційно-оцінковій *суб'єктивній* свідомості особи, яка веде розповідь. Зміст художнього твору має, таким чином, дворівневу *об'єктивно-суб'єктивну* структуру свого вираження. *Об'єктивну* основу змісту твору становить *коло* відображених у ньому *життєвих явищ*, узагальнена ідейна суть яких розкривається і конкретизується, з одного боку, в тих *подієвих лініях* (одній або декількох), які розгортаються у творі в більш-менш закінчену історію або фрагмент життя певних людських індивідуальностей (однієї і більше), з іншого боку, в тих загальнолюдських *типах*, втіленням яких з більшою чи меншою певністю виступають

дійові особи твору. Про коло відображених у творі життєвих явищ звичайно говорять як про його *тему*, тобто предмет *відображення*, ті конкретні події, які немовби розгортають прихований у ній конфлікт, найточніше буде назвати *фабулою*, що становить у творі предмет *розповіді*; під загальнолюдськими типами найчастіше (але не виключно!) розуміють об'єктивно, тобто в самому житті дані і творчо домислені автором людські *характери* або окремі їхні *психологічні стани*, як узагальнені, у соціальному або особистісному плані окреслені типи людської поведінки, які виступають у творі як предмет художнього *пізнання*. Сукупність об'єктивованих елементів змісту, що складає у творі предмет його безпосереднього зображення, водночас виступає і як форма вияву та розкриття його опосередкованого *суб'єктивного змісту*, тобто особистісного, ідейно-емоційного оціночного ставлення творця до предмета його зображення. Основу суб'єктивного змісту твору становить той емоційний настрій, те почуття (радість, смутку і т. д.), яке немовби огортає собою зображуване і, характеризуючи оціночне ставлення (позитивно-схвальне чи негативно-критичне) автора до зображуваного, мимоволі передається читачеві, спонукаючи його до усвідомлення та емоційного переживання власної оцінки, свого особистісного ставлення до того, про що йдеться у творі. Цей елемент змісту прийнято позначати терміном *пафос*. У свою чергу пафос виступає у творі як своєрідна форма вияву та буття інтелектуально-логічної за своїм характером думки, що служить свого роду узагальнюючим висновком з усього зображеного у творі і виражає певну концепцію світу та людини, сповідувану автором відповідно до своїх світоглядних переконань та особливостей власного світобачення. Це інтелектуально-логічне зерно, яке немовби проростає з певності емоційної оцінки, називають *ідеєю* твору. Проаналізуємо структуру змістової організації літературно-художнього твору на конкретному прикладі. *Тему* відомої поеми Т. Шевченка «Тополя» можна визначити як «нешчасливе кохання». Це узагальнене життєве положення конкретизується через *фабулу* твору, якою слугує розповідь (від авторської особи) про дівчину, яка покохала козака. Її милий, очевидно, загинув на чужині, а дівчину мати зібралася віддати за нелюбого. Нешасна подалася до ворожки, щоб дізнатися від неї про долю коханого. Покуштувавши зілля, якого їй дала відьма, дівчина обертається на тополю. Фабула твору також сприяє художньому розкриттю та пізнанню *психічного стану* характеру героїні як узагальненого ймовірного типу людської (жіночої) поведінки, особистісно окресленого світу її думок та переживань. *Пафос* твору визначає почуття пронизливого

смутку, викликаного драматичним становищем молодої жінки, її психічним станом, близьким до божевілля. *Ідея* твору, очевидно, пов'язана з думкою про силу справжнього почуття, вірність та щирість люблячого серця, яке у своїй трагічній відданості здатне на все, навіть на самопожертву.

Узагальнена структура змістової організації художнього твору конкретизується, тобто отримує певні відмінності залежно від родових (найбільшою мірою) і жанрових ознак твору. Протиставлення змісту лірики змістові епічних та драматичних творів у цілому спирається на ту протиставленість, якою характеризується співвідношення окремих елементів об'єктивованого змісту твору, а саме — фабули та характерів (психічних станів), і знаходить свій вияв у тому, що переважний інтерес у творі, як правило, перебирає на себе один із цих елементів. Так, ослабленість фабули, тобто фрагментарність, незв'язаність подієвості, простежуваної у творі, висуває на передній план, акцентує і посилює вагомість окреслюваних у ньому характерів (у цілому або їхніх окремих психічних станів). І навпаки, ослабленість, неяскрава вираженість індивідуально-особистісного начала привертає увагу читача до загальної картини перебігу подій, котра, як правило, в таких випадках буває більш гострою (існують і твори, де протиставленість фабули та характерів є більш-менш врівноваженою). Ця протиставленість може мати місце в будь-якому творі, незалежно від його роду та жанру, за умови чіткої окресленості у ньому об'єктивованого змісту. Проте найповніше вона характеризує не теоретичну, а історичну специфіку літератури. На ранніх історичних етапах свого розвитку література визначається порівняно більшою об'єктивованістю змісту своїх творів і, як наслідок, не досить чітким виявом у ньому світу особистісних переживань дійових осіб. Зі зростанням у людському суспільстві ролі індивідуальності, особистісного начала, теоретичну базу під які підвела німецька ідеалістична філософія (Шеллінг, Гегель та ін.) й поширення романтичного (з культом індивідуалізму) світогляду співвідношення між фабулою, подієвістю та характерами і їхніми психічними станами поступово змінюється на користь останніх. Подальший літературний розвиток характеризується своєрідними коливаннями змісту художніх творів від акцентування в них подієвості, фабульності до загострення уваги на людських характерах, що не в останню чергу пов'язане з переважною подієвістю або «безподієвістю» тих чи інших етапів історичної ходи епохи, появою нових суспільних типів, зацікавленістю суспільної думки тими чи іншими ще не дослідженими психічними станами людини тощо. Аналогічну послідовність має і процес

читацького сприйняття твору. Коли ми читаємо твір уперше, то стежимо переважно за ходом і внутрішньою логікою розгортання подій у ньому, а перечитуючи його, вже більше уваги звертаємо на сутність розкритих у ньому характерів та їхніх психічних станів.

4.1. Тема

Тема (грец. *τέμα* — те, що покладено в основу) — це коло життєвих явищ, відображених у творі у зв'язку з певною проблемою, що служить предметом авторського осмислення та оцінки. Тема — узагальнена основа змісту художнього твору, те, про що в цілому йдеться в ньому. У творі тема існує у вигляді того вихідного смислового положення, до якого він, умовно кажучи, може бути зведений. Наприклад, таким початковим проблемним положенням, що узагальнює зміст вірша Лесі Українки «Слово, чому ти не твердая криця...», або, інакше, його темою, буде те, про що в цілому й коротко в ньому говориться, — про суспільну роль поезії і поетичного слова. Тему твору досить часто плутають з його фабулою, зокрема в тих випадках, коли на прохання визначити тему твору, починають переказувати його подієвість, зміст. Потрібно пам'ятати, що, на відміну від фабули, яку визначає подійність і конкретність, одиничність, тема твору характеризується статичністю й узагальненістю свого змісту. Між темою та фабулою твору встановлюється такого роду зв'язок, що тема твору виступає в ньому як його згорнута фабула. Тему твору можна визначити, згорнувши фабулу до єдиної і далі неподільної точки смислового відліку, а нею завжди виступатиме певне життєве положення, в якому визріває щось конфліктне. Якщо фабула, таким чином, «є те, що реалізує себе у процесі самої оповіді, то тема — це те, що, умовно кажучи, передує фабулі і кладеться в її основу. Фабула, у свою чергу, розгортає тему, подає те вихідне проблемне положення, яке було в ній окреслено лише в найзагальніших рисах, у його всебічному розвитку, у його русі, під час якого з'ясовуються та уточнюються окремі його конфліктні моменти. Тема — це та фабулотворна причина, внаслідок якої фабула, власне, і з'являється, водночас, фабула, з'явившись, виступає як засіб подання теми, розгортання окресленого в ній кола конфліктних явищ. Тема художнього твору усвідомлюється нами тільки після того, як ми ознайомимося з його фабулою. Ось як визначає тему й фабулу («історію» життя) поеми Лесі Українки «Давня казка» І. Франко: «Ся тема —

відносини поета до суспільності, а властиво значення поезії в індивідуальному і громадському житті. Авторка показує нам се на історії двох людей — безіменного поета і гордого лицаря Бертольда. Занятий своїми щоденними забавами, гордий лицар не дивиться на поета, глузує з нього, вважає його жебраком, а в найліпшій разі диваком чи навіть божевільним. Але, закохавшись, цей лицар почуває потребу поезії, щоби збудити любов у серці любої дівчини; тут поет стає йому в пригоді. Та ось лицар вирушає на війну, військо, втомлене важкими походами і невгодами, бунтується, лицареві прийшлося би пропасти, та знов поетові пісні виручають його, додають воякам духу і ведуть їх до перемоги. Через се лицар робиться великим паном і по якійсь часі починає утискати та кривдити своїх підданих. Тоді поетові пісні підіймаються проти нього, говорять народові про волю і рівність, кличуть його до бунту. Лицар зразу хоче підкупити поета, далі грозить йому — все надармо. Тоді він закидає його в тюрму, де поет і вмирає. Але його слово не змерло. Народ зривається до бунту і вбиває кривдника-пана. Та його маєток і його пиху переймають його нащадки, так само як по смерті одного поета постають нові, перейняті тими самими думками» [102, XXXI, 237—238].

Тема організує всі елементи твору, надаючи їм того чи іншого художньо-змістового імпульсу, створюючи свого роду програму їхнього художнього розвитку, додаючи їм певної ідейної спрямованості. З цього боку Б. Томашевський, наприклад, визначав тему як те, що «є єдністю значень окремих елементів твору», а Д. Чижевський — як такий «задум», таку «думку, що єднає окремі частини твору, аж до окремих слів» [106, 25—26]. Основне значення теми полягає в тому, що вона виступає як посередник між реальною дійсністю, явища якої так чи інакше відбиваються у творі, і втіленому в ньому самому його внутрішнім художнім світом, в якому певним чином аналізуються та узагальнюються відображені явища дійсності. Звідси в структурі поняття «тема» виділяють окремі її рівні. *Зовнішня тема* — це те, що відображено в цілому, загальна вказівка на обраний митцем для художнього втілення той чи інший життєвий об'єкт. Вона може об'єднувати різні твори різних авторів, що близькі за своєю загальносмісловною проблемною спрямованістю (наприклад, тема війни, соціально-визвольної боротьби, «пригніченої людини» і т. д.). Якщо зовнішня тема — «це коло об'єктів, зображених у творах, тобто, по суті, загальна вказівка на ті предмети, явища, що відображені в дійсності, то *внутрішня тема* — це ті її сторони, якими повернуті об'єкти, які висунуті в них на передній план» [17, 262].

Внутрішню тему твору часто визначають як *проблематику*, під якою розуміють «сукупність тих акцентів, тобто тих сторін зображуваної дійсності, до яких привернуто увагу читача шляхом підкреслення їх за допомогою використовуваних у літературі зображувально-виражальних засобів» [113, 67]. Внутрішня тема — це художня тема; вона завжди виступає як актуальна, значуща саме в силу своєї проблемності, постановки якихось злободенних або «вічних» життєвих питань, які, на думку автора, потребують осмислення та оцінки.

Тематичний аналіз твору звичайно будується на виокремленні *головної* теми твору, яка має провідне значення для розкриття творчого задуму автора, і ряду *допоміжних тем* (тобто тем окремих фабульних ліній твору або навіть окремих сцен, найбільш містких у змістовому відношенні), через які проблема, поставлена автором, окреслюється і конкретизується з більшою певністю. В. Лесик вважає, що критеріями оцінки тематичного складу твору «повинні стати поняття *тематичного обсягу* та *тематичної місткості* (ємкості)... Залежно від того, яке коло життєвих явищ охопив письменник, скільки тем і проблем ставить і висвітлює він, його твір матиме більший або менший тематичний обсяг. Можна сказати, наприклад, що роман М. Стельмаха „Велика рідня” об’ємніший за тематикою, ніж пізніший, споріднений багатьма рисами з ним роман того ж автора „Дума про тебе”. <...> Кіноповістям О. Довженка „Арсенал”, „Повість полум’яних літ”, „Поема про море” притаманна ущільнена тематична місткість, бо в кожній з них сконцентровано ряд суспільно значущих тем, бо вони ввібрали в себе багато гострих соціальних, політичних і морально-етичних проблем, які були актуальними для свого часу» [48, 5].

Тема з’ясовується на основі усього змісту твору, але водночас зміст самої теми (її проблемний аспект) може бути концентровано, в образно-афористичній формі, виражений в окремих елементах твору. Відголосок теми може бути поданий у назві твору («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, «Батьки і діти» І. Тургенева, «Злочин і кара» Ф. Достоєвського, «Американська трагедія» Т. Драйзера), в афористично-метафоричній формі висловлений у епіграфі до твору або в символічних за звучанням елементах його змісту.

4.2. Фабула

Фабула (лат. *fabula* — байка, історія) — подієва основа змісту, перебіг основних подій, що розгортає конфліктне положення, окреслене темою твору, і виступає в ньому як предмет розповіді, який сприймається читачем у вигляді більш-менш цілісної картини або фрагментів життя певних осіб. Інколи фабулу позначають іншим — близьким, але не тотожним поняттям «сюжет» (більш докладно про різницю між цими поняттями див. у розділі «Сюжет художнього твору») або «розчиняють» у ширшому понятті, яке називають то безпосереднім, безпосередньо-предметним, конкретним змістом (Л. Тимофєєв), то букввальним змістом (Д. Ільїн та ін.), то пізнавальним змістом (І. Виноградов та ін.). Основні відмінні ознаки фабули — подієвість, конкретизованість змісту того, про що в ній ідеться. Фабула — це те, про що розповідається у творі й що існує в ньому у формі більшою чи меншою мірою об'єктивованої від автора або його оповідача, немовби «нічиєї», існуючої «самої по собі», і «насправді» життєподібної реальності, яка є справжньою життєвою реальністю для дійових осіб твору. Фабула може бути переказана «своїми словами», й досить часто, розповідаючи «про що ця книга, вистава, кінофільм», переказують саме фабульний перебіг змісту твору (зразки переказу фабул різних творів див. у двох попередніх розділах). Фабула твору може мати документально-фактичну основу, тобто спиратися на реальні історичні події, що мали місце в житті суспільства чи окремих його членів, або умовно-фактичну основу, тобто виходити з народних легенд, переказів, анекдотів, запозичуватися з інших літературних творів, або ж бути цілком оригінальною, тобто безпосередньо не зв'язаною ні з якою фактичною, наперед заданою основою. У свою чергу, спільність фактичної основи може зв'язувати рисами спільності й фабули різних творів (наприклад комедії «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» Г. Квітки-Основ'яненка та «Ревізор» М. Гоголя; казки «Лимерівна» Марка Вовчка та драми Панаса Мирного «Лимерівна» і т. д.).

Міра конкретизованості, розгорнутості фабули залежить передусім від родової належності твору. Ліричні твори переважно характеризуються нечіткістю, фрагментарністю вияву фабули, тобто слабкою або незв'язаною подієвістю (таку фабулу іноді називають «крапковою»), або відсутністю подієвості взагалі (зокрема, медитативна, лірика «чистих» роздумів та переживань, яку характеризують як безфабульну). Більшою повнотою та розгорнутістю вирізняються фабули епічних та драматичних творів,

а в цій групі — фабули «середніх» і особливо «великих» жанрів прози, таких як повість і роман, фабульна побудова яких може бути досить складною і розгалуженою, що майже неможливо у драмі, обмеженій вимогами сценічності. Особливість фабульної побудови епічних творів полягає в тому, що в них не так вже й рідко може бути не одна, а декілька фабульних ліній (повновагих історій або фрагментів життя дійових осіб), які розгортаються більш-менш автономно одна від одної і можуть врешті-решт або зливатися в єдину подієву лінію, або розв'язувати закладений у них конфлікт, залишаючись до кінця ізольованими (звичайно, умовно, в об'єктивованій змістовій даності твору), наприклад, роман Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», в якому розгортаються фабульні лінії, що розповідають про історії життя Чіпки Варениченка, Грицька Чупруна, мешканців села Піски, Максима Гудзя, або роман М. Булгакова «Майстер та Маргарита», де осібно розвиваються дві фабульні лінії — «московська» та «євангельська». У творах з кількома фабульними лініями останні умовно можна поділити на два типи, позначивши перший як «епічну», а другий — як «ліричну» фабулу. *Епічною* фабулою можна назвати ту розгорнуту й конкретизовану подієву лінію твору, яка постає в ньому у формі об'єктивно даної картини (історії) життя, тобто життєподібної реальності героїв твору, про життя яких у ньому розповідається. Епічна фабула становить основу фабульної побудови твору, яка може нею і обмежуватися (в однофабульних творах). Епічна фабула — це та «жива» картина життя, з якою ми перш за все маємо справу, читаючи твір. *Ліричною* фабулою можна назвати ту систему зв'язаних зауважень, що характеризують (коментують і узагальнюють) зміст основної епічної фабули або окремих її подієвих ліній і існують в ній у вигляді реплікових «вкраплень», даних немовби збоку, від особи, що веде розповідь. Лірична фабула твору — це реальність не героїв твору, про яких розповідають, а відокремленого від них у часі розповідача (який немовби переказує те, що вже відбулося, трапилося раніше, у минулому), особи, яка веде розповідь і певним чином себе в ній виявляє. Лірична фабула, на відміну від епічної, характеризується фрагментарністю, незначною розгорнутістю, слабкою подієвістю й нагадує «крапкову» фабулу ліричних творів. У літературознавстві є й інший термін, яким традиційно користуються для позначення подібного роду явищ, — ліричний, або авторський, відступ. Цей термін, як справедливо зауважують багато літературознавців, є не зовсім вдалим, насамперед через свою застарілість. По-перше, розповідь у

творі не обов'язково ведеться від особи автора, по-друге, не зовсім зрозумілим є системний статус того смислового простору, в який «відступають» (термін на це чітко не вказує, зазначаючи лише, образно кажучи, «пункт відбуття»). Розмірковуючи логічно, потрібно визнати, що ніяких «відступів» у тій цілісній смисловій системі, якою є художній твір, бути не може: відступ від певного смислу означає його внутрішній розвиток (Л. Стерн: «словом, твір мій відступальний, але й поступальний одночасно» [цит. за: 63, 10]). Або, інакше кажучи, відступ від однієї подієвої лінії автоматично веде до переходу в іншу подієву лінію: а) основної, визначеної вище як епічна, фабули або б) ліричної фабули, за умови достатньої для того, щоб говорити про її явленість у творі. З цього приводу Ю. Тинянов, характеризує, наприклад, композицію пушкінської поеми «Руслан і Людмила», говорив, що вона побудована на «переключенні з плану в план», під якими мав на увазі, з одного боку, фабульну епічну лінію, що розгортала історію життя головних героїв «Руслан, Людмила та інші», з іншого боку, подієву лінію (ліричну фабулу), в якій виявляв себе дистанційований від реального автора розповідач, що впродовж усієї поеми коментував події епічної фабули їдкими й іронічними зауваженнями на зразок (про сцену викрадення Чорномором Людмили):

С порога хижины моей
Так видел я, средь летних дней,
Когда за курицей трусливой
Султан курятника спесивый,
Петух мой по двору бежал
И сладострастными крылами
Уже подругу обнимал;
Над ними хитрыми кругами
Цыплят селенья старый вор,
Прияв губительные меры,
Носился, плавал коршун серый
И пал как молния на двор.
Взвился, летит. В когтях ужасных
Во тьму расселин безопасных
Уносит бедную злодей.
Напрасно, горестью своей
И хладным страхом пораженный,
Зовет любовницу петух...
Он видит лишь летучий пух,
Летучим ветром занесенный.

Терміном «ліричний відступ» доцільніше було б позначати такі лірично-фабульні відгалуження, які не мають регулярно-

го і зв'язаного характеру, тобто внутрішньо не поєднуються у визначену з достатньою певністю смислову організацію.

Класичним зразком співіснування у творі епічної та ліричної фабули є інший пушкінський твір — його роман у віршах «Євгеній Онегін», в якому лірична фабула заявлена дуже чітко (розповідач навіть подає окремі біографічні відомості стосовно своєї особи). В цілому лірична фабула найхарактерніша для літературних творів періоду романтизму, коли, власне, у традиційних епічних фабул з'являється постійний розповідач, дистанційований від автора у вигадану особу, очима якої подається картина життя, окреслювана в епічній фабулі.

З терміном «фабула» у нетермінологічному вживанні пов'язане утворене від нього поняття фабульності (фабульних або фабулярних творів), яким звичайно позначають гостроту подієвості твору, тобто, по-перше, насиченість його подіями, по-друге, стрімкий характер їх перебігу.

Фабула твору служить засобом розкриття зображених у ньому характерів.

4.3. Характер

Літературним характером (грец. *χαρακτήρ* — відмітна риса, ознака, особливість) називається та конкретна сукупність душевних рис, що визначає індивідуальність зображуваної особи й водночас узагальнює собою певні життєві типи людей, які постають у творі як предмет авторського пізнання та оцінки. В. Тюпа визначає характер у літературно-художньому, на відміну від психологічних і т. п. його значень, як «образ людини в літературному творі, окреслений з достатньою повнотою та індивідуальною конкретністю, через який розкриваються як історично зумовлений тип поведінки (вчинки, думки, переживання, мова), так і сповідувана автором морально-естетична концепція людського буття. Художній характер являє собою органічну єдність загального, повторюваного та індивідуального, неповторного; об'єктивного (соціально-психологічна реальність людського життя, що послужила прообразом для літературного характеру) і суб'єктивного (осмислення та оцінка прообразу автором). У результаті характер у мистецтві постає „новою реальністю”, художньо „створеною” особистістю, яка, відображаючи реальний людський тип, ідеологічно прояснює його. Саме концептуальність літературного образу людини відрізняє поняття характеру в літературознавстві від значень цього терміна в психології, філософії, соціоло-

гії» [53, 48Л]. Створюючи узагальнений характер, автор відбирає з багатьох знаменних рис того кола людей, що його цікавить, найбільш показові, характерні (стосовно свідчення про глибинну світоглядну суть цих людей) і привертає увагу читача саме до них, підкреслюючи та посилюючи їх на тлі інших у характері тієї конкретної особи, яка змальовується у творі й виявляє той чи інший тип спрямування волі своїми вчинками, думками, словами. Пізнавальна мета авторського узагальнення відображених ним характерів полягає у встановленні їхньої об'єктивної, насамперед суспільно значущої цінності, визначеність якої, у свою чергу, мотивує ту чи іншу їх оцінку.

Конкретний характер зображуваної у творі особи може бути свого роду збірним портретом того чи іншого типу людини певної соціально-історичної епохи або типу людської поведінки взагалі, без огляду на її конкретну соціально-історичну належність. Перший тип узагальнення характеру звичайно називають соціально-історичним, другий — загальнолюдським. Їхні відмінності В. Домбровський, наприклад, характеризував так (перший тип у нього названо «побутовим»): «В... різноманітті і різнорідності літературних типів можна розрізнити дві великі групи: типи загальнолюдські, звані також психологічними, і типи побутові. До перших належать такі, що зображують людей без огляду на їх расову, національну чи навіть класову приналежність як представників певних груп людей, об'єднаних спільними ознаками розуму, вдачі, характеру, пристрастей... Сюди зачисляємо більшу частину типів Шекспіра, як, наприклад, Отелло — тип пристрасного, заздрісного чоловіка, Макбет — тип людини, охопленої честолюбною жадобою влади за всяку ціну, короля Ліра — тип нещасного батька, що у відплату за свою повну посвяту й відречення батьківську любов зустрічається з жорстокою невдячністю своїх дітей, і такі інші — в інших літературах: Сервантеса — Дон Кіхот — тип фанатичного, мрійливого ідеаліста, сліпого на вимоги, потреби й обставини реального життя, Гете — Фауст, тип людини, шукаючої в життєвих пригодах і життєвій боротьбі філософічного пізнання правди, Гоголя — Плюшкін, тип скупого, Шевченка — Наймичка, тип матері, готової на самозречення й пожертвування своїм материнством для добра рідної дитини, Франка — Мойсей, тип національного пророка, що втікає перед клинами й камінням власного, понад усе в світі улюбленого народу...

В побутових типах бачимо особи з такими характерними ознаками, що дають їх пізнати як представників певних

національних, суспільних або громадських кіл. Побутові типи в кожному національним письменстві творять цілі галереї; кожна доба письменства має типових представників свого часу в романі, повісті й новелі, в епічній і драматичній поезії. Так, наприклад, широко закроєні й обрисовані типи Українця-інтелігента 60-х рр. дав І. Левицький у своїй повісті „Хмари” в особах Дашковича й молодого Радюка» [35, 9].

Узагальнений зміст характеру зображуваних осіб посідає провідне місце в об'єктивному змісті більшості сучасних епічних і драматичних творів. Виступаючи основним предметом пізнання в художньому творі, різні людські характери постають як зіткнення, боротьба різних «правд життя», життєвих істин, що породжує *конфлікт*, виділеність певних сторін якого складає *тему* твору, оціночний висновок з якої становить його *ідею*. *Сюжетно-фабульна* організація твору — це, як правило, історія характеру, його становлення та зростання, — обставини, ситуації та події, які його розкривають і сприяють його осмисленню. В ліричних (за винятком ліро-епічних) творах характери, як правило, відсутні. Лірика змальовує переважно окремі психічні стани людей, виявляючи, звичайно, при цьому деякі душевні їхні риси, але в більшості випадків з певністю, недостатньою для того, щоб говорити про явленість характеру зображуваної особи. Носієм характеру у творі завжди виступає якийсь персонаж, проте ці категорії не слід ототожнювати. Як доречно зауважує Л. Чернець, «персонаж постає, з одного боку, як характер, з другого — як художній образ, що втілює даний характер з більшою чи меншою мірою естетичної довершеності.

<...> Відповідно до їхнього статусу в структурі твору персонаж та характер мають різні критерії оцінки. На відміну від характерів, які викликають *етично* спрямоване до себе ставлення, персонажі оцінюються насамперед з естетичної точки зору, тобто в залежності від того, наскільки яскраво, певно і концентровано вони втілюють характери» [105, 68—69].

Підкреслена увага письменників до людських характерів, що розкривають певні життєві типи поведінки, визначає специфіку не всієї літератури, а лише пізніших станів її історичного становлення. На ранніх етапах її розвитку зображувані у творі персонажі не мали характерів як таких і виступали як суто дійові особи в буквальному розумінні слова і відповідно до загальної специфіки літератури цього часу, яка полягала в тому, що переважна увага в ній відводилася дії, подієвому розгортанню змісту твору, а не заглибленню у внутрішній світ людських переживань. «Найдавніша стадія, — пише в цьому зв'язку О. Білецький, — представлена, наприклад, народною казкою та героїчним

епосом... Тут дійові особи лише вершители дій, пізніше — носії певних властивостей, але про характерність їх не може бути й мови. За визначенням сучасної психології, характером називається „сукупність властивих для даної особи нахилів, переважно основних”; ця сукупність не цікавить автора казки, і дії його героїв не пояснюються їх нахилами. Звичайно не цікавлять його й душевні стани дійових осіб: він не вдається до їх аналізу, інколи не фіксує їх взагалі, пізніше лише констатує у традиційних, незмінно повторюваних і чисто умовних формулах.

<...> В героїчному епосі особи наділені вже більшою увагою. Вона виявляє себе хоча б у тому, що кожна особа виступає на сцену з певним іменем і з влучним зазначенням однієї з провідних її властивостей, виражених постійними епітетами. Щоправда, ця властивість не змінюється залежно від зміни становища або вчинків героя. Одиссей залишається хитромудрим навіть тоді, коли виявляє очевидну тугодумість, а про швидкість ніг Ахілла нам нагадують навіть і тоді, коли, як ми знаємо, він сидить у своєму наметі, не рухаючися з місця. <...> Другорядні особи такі ж нескладні... і їхня роль або чисто бутафорська, або ж динамічна: служити пружинами, що приводять у дію ті перепони й ті підкріплення, які зустрічає герой на своєму шляху. Особа зробилася носієм певної властивості: справа знову ж таки не в самій цій властивості як такій, а в діях, що нею викликаються...

<...> ... первинною є проблема зображення дії і вторинним є питання про його мотивування» [цит. за: 17, 274—277]. Теза про первинність характерів і вторинність дії, фабульно-сюжетної основи твору, яка мотивується характеристиками, була обґрунтована теоретиками класицизму, хоча їхні літературні характери й були в більшості випадків схематичними, побудованими на випуклості однієї, часто алегоризованої його риси. Не факти, вказував Г. Лессінг, а «характери дійових осіб, за допомогою яких факти здійснились, примушують поета переважно вибирати ту, а не іншу подію. Лише характери священні для нього». Основним предметом художнього пізнання характер стає в добу романтизму, коли формується особистість, а особистісне начало висувається на передній план зображення. Характери романтиків переважно ідеалізовані, відірвані від реальної дійсності, точніше від того соціального середовища, яке їх породжувало. В характері людей поетів-романтиків цікавили насамперед їхні яскраво індивідуальні, особистісні риси. Предметом пізнання письменників-реалістів стали типові характери в типових обставинах. Як пише Б. Тома-

шевський, «реалізм першим поставив питання про соціальний генезис характеру й пов'язав зображення героя з тим середовищем, з якого він вийшов і яке історично його зумовило. При цьому брався не винятковий характер, а той, який виражав тенденції історичного розвитку соціального середовища, до якого він належав» [95, 526]. Звідси постійне прагнення письменників-реалістів прогнозувати й художньо досліджувати появу та сутність нових соціальних типів епохи.

4.4. Пафос

Пафосом (грец. πάθος — пристрасть, почуття) називається тип емоційного світовідчуття, що окреслюється у творі й мотивує ідейну визначеність авторського ставлення до зображуваного, а також впливає на свідомість читача, спонукаючи його до співпереживання авторові твору або його героям. Пафос — це те, що, як влучно зауважує Є. Аксьонова, можна назвати «душею твору». Це той настрій, яким пронизаний голос оповідача і який «незримо» супроводжує розгортання подій у творі, подібно до того, як розгортання подій у кінофільмі «незримо», тобто майже не відчутно для свідомості глядача, котрий слідкує передусім за подіями, супроводжується мелодією, яка емоційно підіграє об'єктивованому змістові того, про що йдеться, створюючи в глядача відповідний настрій.

Поняттям пафосу стосовно особливостей словесного вираження користувалися ще в античності. Термін був взятий з теорії античного красномовства, де він позначав ту піднесену пристрасть, якою мали бути пройняті промови оратора, що сподівався на успіх у слухача. Пізніше терміном «пафос» стали позначати емоційну основу суб'єктивного змісту художніх творів, авторське переживання, покладене в основу його ідейного ставлення до зображуваного у творі. Пафос, який Ф. Шіллер дуже вдало визначить як «панівний лад почуттів» у творі, а Г. Гегель назве «справжнім осередком, справжньою цариною мистецтва», — це визначальна умова художності твору, здатності його естетично впливати на свідомість читача. Пафос, за визначенням багатьох митців, це й абсолютна першооснова художньої творчості, творчого процесу. «Як з'являється в мене бажання писати? — пригадував І. Бунін. — Частіш за все зовсім раптово. Це прагнення писати з'являється в мене завжди з почуття якогось хвилювання, радості або смутку, найчастіше воно пов'язане з якоюсь картиною, що розгорнулася переді мною,

з якимсь окремих людським образом, з людським почуттям...» [16, II, 17]. Водночас, зосередженість на авторському пафосі, готовність проїнятися його змістом, настроїти себе на хвилю заданої у творі емоційності, — це й основна умова, за якої читач може сприйняти твір саме як мистецьке явище, а не як сухий перелік фактичних повідомлень. Гете, наприклад, у цьому зв'язку зауважував, що, «сприймаючи художній твір, ми по можливості повинні проїнятися його настроєм, щоб повніше ним насолоджуватися».

Залежно від типу емоційної визначеності виокремлюють різні види пафосу: трагічний, драматичний, героїчний, сентиментальний, романтичний, ліричний, сатиричний, гумористичний. Класичним зразком виразу героїчного пафосу можуть бути «Іліада» Гомера, козацькі думи, трагічним пафосом пронизані драматичні твори В. Шекспіра «Гамлет», «Король Лір», сентиментальним — твори «Маруся», «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка і т. д. Визначеність емоційного настрою, що лежить в основі того чи іншого типу пафосу, у свою чергу, дає визначеність напряму ідейної оцінки, тому інтелектуально-оціночному ставленню письменника до зображуваного, що є ідеєю твору.

4.5. Ідея

Ідеєю (грец. *idéa* — образ, початок) називається та головна думка, що служить узагальненим вираженням змісту всього твору й містить у собі оцінку зображених у ньому життєвих явищ. Панас Мирний, наприклад, у листі до М. Старицького так визначив ідею циклу із семи своїх оповідань «Як ведеться, так і живеться»: «Колись малась думка у таких обрисах подати (як Щедрін у „Семействе Головлєвых“) цілу низку народних типів від дідів аж до свого часу, зв'язавши їх до купи однією ідеєю: як з покоління до покоління винародовлювались наші найталановитіші люди, і як тільки освіта посліднього часу знову довела внуків до того погляду, що вся робота батьків була одна тяжка помилка, і як вони знову повернулись до народу» [62, I, 522]. Ідею іншого твору Панаса Мирного, а саме — його «Казки про правду та кривду», царський цензор цілком слушно і вдало визначав так: «Основна думка цієї казки та, що „Правда“ зникла із землі, а „Кривда“ так в'їлася в людину, що запанувала над усім світом» [62, I, 523].

Ідея немовби підводить підсумок усьому зображеному в художньому творі й виступає як мотивований усім його змістом тип духовного оціночного ставлення митця до

дійсності, як думка, що виражає певну, сповідувану автором концепцію світу й людини. «Ідею художнього твору можна визначити як ставлення письменника до зображуваного, — пише О. Ревякін. — Це ставлення може містити в собі пояснення (усвідомлення), оцінку (вирок) і прагнення (перспективу, завдання на майбутнє). Розкрити ідею художнього твору — значить зрозуміти ставлення письменника до зображуваних у творі людських характерів, питань, явищ, предметів, тобто зрозуміти, як вони автором усвідомлюються, пояснюються, оцінюються і які в цьому зв'язку у творі висловлюються прагнення, бажання, мрії письменника» [79, 114].

Аналізуючи твір, ми умовно розуміємо під художньою ідеєю його головну, узагальнену думку, що виражає його моральне, філософське, історичне і т. п. значення, тобто визначаємо її як певне логічне судження, що впливає зі змісту твору. При цьому потрібно пам'ятати, що зміст твору в більшості випадків не декларує таку ідею відкрито, прямо, у вигляді якоїсь, немовби окремо до чи поряд із зображеним існуючої моралі (як це робиться в байці). У творі ідея нерозривно злита із зображуванним. Вона не постає як якийсь цілком абстрагований зміст, а знаходить своє вираження, втілюючись у темі, конфліктах, характерах, в емоційному настрої (пафосі) твору. Ідея, таким чином, «передається всією цілістю твору, єдністю всіх його елементів і рівнів. Звідси неможливість вичерпного, повного її перекладу на мову наукових понять, критичних суджень, а також відтворення її без „сміслового залишку”» [114, 100]. Це насамперед означає, що зміст художнього твору багатозначний, кількість ідей, які в ньому містяться, невичерпна в принципі; кожен читач може побачити у творі свою ідею, яка багато в чому може перегукуватися з ідеями інших, проте, разом з тим, міститиме в собі якийсь неповторний смисловий відтінок. Та художня ідея, якою керується автор при написанні твору, «не існує як цілком „готова” думка, яка в процесі творчості лише втілюється в матеріалі, набуває конкретно-чуттєвої форми: вона постає в самому процесі написання твору. Соціально значущі ідеї, що існують у суспільній свідомості, виступають передумовами авторської ідеї, проте в художньому задумі вони втрачають свою абстрагованість, перетворюючись у першообраз, що несе в собі немовби згорнутий зміст твору» [114, 100]. Залежно від того, наскільки тісно ідея художнього твору злита з його чуттєвою, образною основою й наскільки повно вона відповідає тим об'єктивним закономірностям життя, які вона розкриває, розрізняють дві основні форми вираження ідеї у творі — *об'єктивну* і

суб'єктивну, яку звичайно називають *тенденційною*. «Світогляд автора, — писав у цьому зв'язку Д. Чижевський, — може виявлятися у творі „сам собою”, без того, щоб автор намагався передати читачеві свої погляди. Але дуже часто автор свідомо хоче сугерувати читачеві певні думки та погляди. В таких випадках говоримо про „тенденцію” твору» [106, 27]. Докладніше про співвідношення об'єктивного (= художньо-правдивого) і тенденційного (= штучного) ідейного вираження у творі писав, аналізуючи поетичний доробок Лесі Українки, І. Франко: «... найкращі писання Лесі Українки ідейні, але зовсім не тенденційні. Яка тут різниця? Така, як між індукцією і дедукцією в логіці, між синтезом і аналізом в хімії. Поетичний твір я називаю ідейним тоді, коли в його основі лежить якийсь живий образ, факт, враження, чуття автора. Вглиблюючися фантазією в той образ, автор силкується сконцентрувати його, віднайти, відчутти його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне. Розуміється, що й його поетичний малюнок буде мати метою передати читачеві сей глибший, ідейний підклад даного живого образу. <...> Тільки той поет годен зватися правдивим поетом, хто, малюючи нам конкретні і яркі образи, рівночасно вміє торкати ті таємні струни нашої душі, що озиваються тільки в хвилі нашого власного, безпосереднього щастя або горя. Він має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень, він розбуджує в нашій душі такі сили і такі пориви, що без нього, може, й довіку дримали би на дні або піднялись би тільки в якихсь надзвичайних хвилях. Він збагачує нашу думку зворушеннями могутнішими, а притім чистими від примішки буденщини, випадковості і егоїзму, робить нас горожанами вищого, ідейного світу. Се й є ідейність його творів. Вона не є ніякою штучною примішкою, її не можна „вложити до твору”, вона є те, що німці називають „immanent” (властивість), є впливом такого, а не іншого способу думання, бачення і почування автора, впливом і маніфестацією його душі, образом його індивідуальності. <...> тенденційна поезія виходить з іншої основи і доходить до іншої цілі. Тенденційний поет виходить від якоїсь чи то соціальної, чи політичної, чи загалом теоретичної тези, котру йому хочеться висловити, розширити між людьми. Замість розумових аргументів, він підбирає для неї якісь поетичні образи, немов ілюстрації до друкованого тексту. Ілюстрації можуть собі бути гарні, але вони є в книжці не самі для себе, а тільки для пояснення тексту. Тенденційний поет може бути знаменитим віртуозом поетичної

техніки, та проте його твір блищить, а не гріє, значить, не досягає того, що повинна досягати правдива поезія» [102, XXXV, 242—244].

У практиці аналізу художнього твору, крім *головної*, звичайно виділяють ще й *похідні* від неї *ідеї*, які найчастіше пов'язуються з образами окремих персонажів або темами різних фабульних ліній творів, як правило, значного обсягу (поема, повість, роман), рідше — творів «середніх» та «малих» жанрів.

«Так, — пояснює цю тезу на прикладі аналізу ідейного змісту одного з творів М. Коцюбинського Г. Сидоренко, — з загальною ідеєю „Fata morgana” про марність селянських прагнень і надій в умовах капіталізму пов'язані ідеї образів Маланки, Гафійки, Хоми Гудзя та інших персонажів. В образі Маланки втілена ідея краху останніх ілюзій найтемнішої частини селян. Сподівання Маланки на добрість панів, на поділ землі розвіялись, як марево, при зіткненні з дійсністю. Гафійка та Прокіп Кандзюба уособлюють ідею пробудження селянської молоді до боротьби, її інтелектуальне зростання й визрівання її політичної свідомості... В образі Хоми Гудзя втілена ідея одвічного стихійного протесту, клекоту сліпого гніву, який не знає річища і берегів» [81, 109—110].

5. СТРУКТУРА І ЕЛЕМЕНТИ ВНУТРІШНЬОЇ ФОРМИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Внутрішня форма художнього твору — це той його рівень, який вбирає в себе сукупність засобів *предметного* зображення у творі, на відміну від рівня *словесного* зображення (сукупності словесних прийомів) та структурно-організуючого рівня — композиції, що зв'язує в єдину цілість усі рівні форми твору та їхні окремі компоненти. В художньому творі цей рівень форми постає у вигляді динамічної картини зображуваного життя, даної з усіма її індивідуальними подробицями — образами твору, що, розгортаючись у ньому, певним чином між собою взаємодіють. З огляду на це говорять про двокомпонентну структуру внутрішньої форми твору, до якої включають, з одного боку, *систему образів*, даних у творі, з іншого — динамічну послідовність їх розгортання у творі, яку називають *сюжетом*.

5.1. Система образів художнього твору

Систему образів художнього твору становлять образи дійових осіб, образи творця та адресата твору, образи природного та речового оточення.

1. образи *дійових осіб* у залежності від виконуваних ними художніх функцій і місця, яке вони займають у загальній картині зображуваного, а також родових ознак твору можуть бути поділені на три типи:

а) образи осіб, що виступають у творі як об'єкти розповіді (герої, про яких розповідають). Цей тип образу традиційно позначають терміном *персонаж*;

б) образи осіб, що виступають у творі як суб'єкти розповіді (герої, які розповідають). Більшість літературознавців позначають цей тип образу терміном *оповідач* (= рос.: повествователь);

в) образи осіб, що виступають у творі як суб'єкти розповіді й водночас як її об'єкти (герої, що є учасниками тих подій, про які вони розповідають). Цей змішаний тип образу, в якому оповідач виступає і як персонаж, звичайно позначають терміном *розповідач* (= рос.: рассказчик). До особливого типу розповідача відносять специфічні образи героїв-розповідачів ліричних творів, яких називають *ліричними героями*.

2. Образ *творця* твору, суб'єкта зображення (що вбирає в себе як суб'єктів, так і об'єкти розповіді, а також і всі інші образи твору) найдоречніше назвати *образом автора*.

3. Образ адресата твору, суб'єкта адресації зображення звичайно називають *образом читача*.

4. Образ *природного* оточення прийнято називати *пейзажем*.

5. Образ *речового* оточення прийнято називати *інтер'єром*.

Якщо такі традиційні для літературознавства поняття, як «персонаж», «пейзаж», «інтер'єр», визначаються термінологічною сталістю, а поняття — «ліричний герой», «образ читача» — більшою чи меншою мірою термінологічною узгодженістю, то стосовно визначеності та системного співвідношення понять — «оповідач», «розповідач», «образ автора» — чіткої термінологічної єдності ще не вироблено. Інколи, по-перше, терміни «оповідач» та «розповідач» беруться як синоніми (не розмежовуються), коли типи суб'єктів розповіді у творі розрізняються з меншою деталізацією; по-друге, терміни «оповідач» та «розповідач» розглядаються як форми авторського образу (автор при цьому виносить за межі будь-якої образної форми існування, образність автора, інакше кажучи, категорично заперечується); по-третє, класифікація суб'єктів розповіді проводиться за

дещо іншими ознаками, що має наслідком виокремлення відмінних від поданих тут їхніх типів.

Персонажем (франц. *personnage*, від **5.1.1. Персонаж** лат. *persona* — маска актора в античному театрі, в переносному розумінні — носій маски, актор, власне — зображувана ним особа) називається образ дійової особи, що виступає у творі як об'єкт розповіді і сприймається насамперед як певна жива або умовно жива істота. По суті поняття «персонаж» є збірною назвою тієї сукупності засобів зображення, завдяки яким окреслюється конкретно-чуттєва даність, образ дійової особи, яку творять її портрет, костюм, мова, вчинки, характеристики з боку інших персонажів, що ведуть розповідь.

В тому ж значенні, що й «персонаж», часто використовуються поняття «герой» та «дійова особа». Не заперечуючи того, що всі ці три поняття виступають у принципі як синоніми, окремі літературознавці намагаються аргументувати наявність між ними певних внутрішніх відмінностей, як це робить, наприклад, Л. Чернець, яка пише: «У тому ж значенні (що й персонаж) в сучасному літературознавстві використовуються словосполучення *літературний герой, дійова особа* (переважно в драмі, де список дійових осіб традиційно подається за назвою п'єси). У цьому синонімічному ряду слово „персонаж” найбільш нейтральне, його етимологія маловідчутна. Героєм (від грец. *ἥρως* — „напівбог, обожнена людина”) в певних контекстах недоречно називати того, хто не має героїчних рис („Не можна, щоб герой був дріб'язковим і огидним”, — писав Буало стосовно трагедії), а дійовою особою — бездіяльну (Підколесин або Обломов)» [105, 67]. Слід пам'ятати, що подібні аргументи є дуже умовними, як з огляду на етимологію, так і з огляду на фактичний стан речей. Зокрема, поняття «герой» асоціюється не лише з більшими чи меншими надприродними властивостями певної особи, а й, далеко не в останню чергу, з її функцією — бути вершителем дій, вчинків, вагомість яких особливо значуща, історично-актуальна. У текстах творів самих письменників досить часто звучить вираз «наш герой», в якому висунутий на передній план відтінок *винятковості* персонажа зовсім не з точки зору наявності чи відсутності в його характері героїчних рис, а з метою підкреслення того провідного місця, яке він займає серед інших персонажів, по відношенню до яких він виступає як головний або один з головних героїв. З іншого боку, бездіяльність дійової особи твору характеризує спосіб її життя в тому умовно-реальному життєвому плані, який виступає у творі як предмет зображення, але не з точки

зору тих її функцій, які вона виконує в плані художнього зображення, де вона виступає як *учасник* дії, безвідносно до фактичної наповненості її дійового потенціалу. В епічних творах персонажі — це герої, що діють в епічних фабульних лініях твору (див.: Фабула), які сприймаються як об'єктивована картина життя, умовно-реальна дійсність. У сценічній драмі, виставі ми спостерігаємо їх візуально — у вигляді акторів, що грають перед нами на сцені. В ліриці, де епічна фабульна лінія постає не об'єктивовано, а у свідомості ліричного героя, персонажем виступає не цей останній, а уявлювані ним особи, які, на відміну від аналогічних осіб епічних і драматичних творів, подаються пунктирно, фрагментарно. Персонаж літературного твору не обов'язково людина. Персонажем може стати будь-яка жива чи умовно жива особа (тварина, рослина, фантастична істота). Більше того, як зауважує Л. Чернець, «персонажну сферу літератури складають не лише відокремлені індивідуальності, але й збірні герої (їх прообраз — хор в античній драмі). Інтерес до проблем народності, соціальної психології стимулював у літературі ХІХ—ХХ століть розвиток даного ракурсу зображення (натопл у „Соборі Паризької бдгоматері” В. Гюго, ринок у „Череві Парижа” Е. Золя...)» [105, 68]. Стосовно художніх функцій, виконуваних ними у творі, персонажі поділяються на два різко відмінні типи, перший з яких умовно можна назвати суб'єктом дії, другий — суб'єктом свідомості.

Суб'єкт дії — це персонаж, який виступає у творі як дійова особа в буквальному розумінні цього слова. Його основна функція полягає в тому, щоб бути ініціатором дії, носієм певної «зав'язки» або «перешкоди», тобто таких «життєвих» обставин, що мотивують початок і подальший розвиток події, новий оберт подієвого розгортання. Даний тип персонажа найхарактерніший для ранніх етапів історичного розвитку літератури, коли предмет основного інтересу творів словесності становила зображена в ньому подія. Ось, наприклад, як стрімко розгортаються події народної казки «Про богатиря Сухобродзенка Йвана і Настасію Прекрасную»: «В одному царстві, в одному государстві жив собі мужик і мав два сини. І ростуть вони не по роках, а по годинах — так ростуть, як із води йдуть. Оддав їх батько у школу, і вони там так грамоти набрались, краще того, котрий їх навчав. Приходить старший син до свого отця і говорить йому: — Батьку мій любий! Дай мені лучок і стрілок пучок. Я поїду собі лицарства діставать.

Батько його заплакав, дав йому коня. І поїхав той аж в десяте царство. В'їхав у степ, нап'яв собі намет і ліг

на дванадцяттеро діб спати. Проснувся і почав із бабою воюватися. Не великий час пробув — пробув сім літ, тоді догнав його брат менший. Приходить той менший син до батька й каже: — Батьку мій любий! Дай мені лучок і стрілок пучок — я піду собі лицарства діставать...» і т. д. Предметно-чуттєва даність (портрет, одяг і вся інша сукупність характерних деталей) героїв казки намічена дуже слабко; і в інших творах чуттєвий образ подібних героїв окреслюється схематично, поверхово, так, щоб це не відволікало уваги читача від подій, на стеження за якими зорієнтований естетичний інтерес таких творів. У сучасній літературі даний тип персонажа найчастіше уживаний в фантастичній, детективній, пригодницькій, тобто знову ж таки літературі з підкресленим подієвим началом. У творах з «класичним» типом проблематики, сутність якої визначає не подієвість, а інтерес до внутрішнього світу зображуваних осіб, даний персонажний тип відсувається на другорядні ролі, художня функція яких у кінцевому підсумку полягає в тому, щоб служити контрастним тлом, на якому гостріше виявляє себе осібність головних героїв, їхнього внутрішнього світу.

Суб'єкт свідомості — це персонаж, основна функція якого полягає в тому, щоб розкривати сутність внутрішнього світу людини, певних типів людської поведінки. Інакше кажучи, цей тип персонажа виступає у творі не як носій та ініціатор дії, а як носій характеру, який, з одного боку, сповільнює дію (як і все інше у творі, що не є «чистою» дією — пейзажі, інтер'єри і т. п.), переакцентовуючи увагу читача з подієвості на внутрішній світ зображуваних персонажів, з іншого боку — більшою чи меншою мірою програмує розвиток дії у творі. При цьому вже не характер дії вимагає у творі появи певного персонажа (в казці, наприклад, це типова ситуація, коли розвиток дій ставить перед героєм певну перешкоду, необхідність подолання якої, у свою чергу, висуває типових чудодійних помічників — персонажів, якими виступають різні тварини, рослини, предмети або фантастичні істоти), а навпаки, характер персонажа мотивує відповідний — той, а не інший — розвиток дії, що з логічною наслідковістю впливає з об'єктивної даності його вольової позиції та світоглядних переконань. Цей тип персонажа характерний для пізніх історичних етапів розвитку літератури. Як цілком сформований і сталий тип він простежується, починаючи з епохи романтизму. Слід мати на увазі, що далеко не всі окремо взяті персонажі сучасних творів є носіями характеру як такими, оскільки, по-перше, один характер може

бути поділений у творі між кількома персонажами — «варіантами одного типу» (Л. Чернець), по-друге, в кожному творі є персонажі, що виступають як більш-менш «чисті» суб'єкти дії, її ініціатори, і «скріплювачі». Від цих останніх тип персонажа — суб'єкта свідомості — і веде своє генетичне походження. Проміжний етап між ними, очевидно, психічний стан героя, з якого пізніше розвинеться характер і який зберігає своє значення й сьогодні як допоміжний засіб підкреслення характеру персонажа в прозі і як основний засіб розкриття сутності ліричного героя у віршових творах.

5.1.2. Оповідач *Оповідачем* зветься дійова особа, зображена у творі як суб'єкт розповіді, а саме — як герой, від особи якого у творах епічного чи ліро-епічного роду літератури ведеться розповідь і який виступає в них у функції уявного автора.

Основні ознаки цього типу дійової особи полягають у тому, що оповідач — це герой ліричної фабули (див.: Фабула) твору й у цій ролі він виступає у творі як особа, дистанційована від героїв епічних фабульних ліній — персонажів. Оповідач, інакше кажучи, не має реальних (що, проте, не виключає можливості зображення уявлюваних ним) стосунків і не вступає в безпосередній контакт із світом тієї дійсності, яка є предметом його розповіді. Зображувані події оповідач спостерігає і оцінює немовби збоку, як чуже життя. Ось як характеризує цю ситуацію Ю. Манн: «... автор сюжетно не належить до світу свого персонажа (персонажів), і шляхи їхні не перетинаються, що не виключає авторської активності не лише у формі номінального самовизначення („я” або „ми”), коротких або більш розгорнутих висловлювань, але й у формі достатньо явних вчинків та дій. Зберігається, проте, дистанція автора від усього зображуваного» [57, 6]. З іншого боку, оповідач дистанційований не лише від героїв, про яких він розповідає, а й від автора — реального творця, суб'єкта зображення усього, що є у творі, не виключаючи при цьому і особи самого оповідача, який виступає не як фактичний, а як уявлюваний фактичним творцем автор, «художньо конструйована особа» (Ю. Манн), що вводиться в коло зображуваного з певною художньою метою і за своїми світоглядними переконаннями та творчими принципами може як більшою чи меншою мірою нагадувати реального автора, так і не збігатися з ним, бути духовно чужим світоглядним типом. Оповідач виступає у творі як свого роду посередник між автором та світом його героїв, як певна формально-стороння позиція, кут зору на зображуване, який не обов'язково або не повністю збі-

гається з власне авторським, що, у свою чергу, дає можливість подавати предмет зображення у формі зіставлення різних оцінок, вражень, поглядів щодо його ідейної суті. Ця основна художня мета — можливість альтернативної, сторонньої точки зору на зображуване — конкретизується через ряд побічних художніх функцій, які виконує у творі оповідач і які пов'язують із специфікою форм вияву в розповіді його особи.

Досліджені на матеріалі прози англійського письменника Г. Філдінга ці якісно відмінні за своїми функціями форми Ю. Манн, наприклад, ділить на два типи — «рефлексію» та «коментар», які, власне, характеризують будь-яку оповідну прозу. «Перше, — пише Ю. Манн, — спрямоване на предмет зображення, на те, про що розповідається; друге — на той спосіб та манеру, в яких проходить розповідь, на саму її функцію. Завдання „рефлексії” полягає в тому, щоб генералізувати (узагальнити) окреме, підшукати йому життєві та літературні паралелі, знайти зображуваному місце в загальній картині світу. <...> Подібні „рефлексії” порівнюють з висловлюваннями хору в античній трагедії... „Коментар” тлумачить і аналізує, так би мовити, художню побудову твору» [57, 9]. Прикладом «коментаря», який вводить читача у світ зображуваного, може служити початок повісті Т. Шевченка «Наймичка»: «Между городом Кременчугом и городом Ромнами лежит большая транспортная, или чумацкая, дорога, называемая Ромодановым шляхом. Откуда она взяла такое название, это покрыто туманом неизвестности. Чумаки же рассказывают вот какую былицу <...> Таково слово в слово сказание народа о Ромодановской дороге. Не улыбайтесь добродушно, мой благосклонный читатель, я и сам плохо верю этому сказанию, но, по долгу писателя, должен был упомянуть о сем досужем вымысле народа. <...> Но кто бы ни проложил эту дорогу, нам, правду сказать, до этого дела нету. А заговорили мы о ней потому, что описываемое мною происшествие совершается по сторонам ее». «Коментар» часто поєднується з «рефлексією» в комбіновану форму своєрідного паралелізму, в якому одне узагальнення тягне за собою інше, немовби спонукаючи до дедалі ширших узагальнень. Так, наприклад, побудовано початок сьомого розділу поеми М. Гоголя «Мертві душі», який починається «рефлексією». («Счастлив путник, который...») з приводу закінчення мандрівки Чічікова по садибах поміщиків і продовжується «коментарем» («Счастлив писатель, который...»), що аналізує і узагальнює галерею людських характерів, які промайнули перед читачем упродовж мандрівки головного героя гоголівського твору: «Счастлив путник, который после длинной,

скучной дороги с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными зрителями, бряканьями колокольчиков, починками, перебранками, ямщиками, кузнецами и всякого рода дорожными подлецами видит наконец знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками, и предстанут пред ним знакомые комнаты, радостный крик выбежавших навстречу людей, шум и беготня детей и успокоительные тихие речи, прерываемые пылающими лобзаниями, властными истребить все печальное из памяти. Счастлив семьянин, у кого есть такой угол, но горе холостяку!

Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальной своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры... Нет равного ему в силе — он бог! Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца, дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи!» і т. д.

Особа оповідача може бути виявлена у творі різною мірою. Він може залишатися неназваним, так що його присутність сприйматиметься лише у формі певного «голосу» — монолога, який не належить жодному з героїв епічної фабули. Він може бути окреслений з більшою чи меншою конкретно-чуттєвою даністю у формі певного «я» або «ми» і т. д. Головна ж особливість творів з оповідачем, дистанційованим від світу своїх героїв, полягає, кажучи словами Ю. Манна, у тому, що вона «вводить читача не лише до світу зображуваного, а й у його художнє освоєння, постійно нагадує йому, що він має справу не лише з дійсністю, а й з „літературою”». Предметом рецепції стає твір не в завершеному його вигляді, а в процесі його втілення. Ми переживаємо його *in statu nascendi*, відчуваючи його подвійну природу: з одного боку, він виступає як суверенний суб'єкт, відокремлений від свого творця, або, точніше, як такий, що прагне до відокремлення, містить у самому собі норму своєї організації, з другого боку — як дещо таке, що створюється на наших очах за допомогою волі та мистецтва автора й несе на собі відбиток його естетики» [57, 9].

Розповідачем називається дійова **5.1.3. Розповідач** особа, яка виступає у творі і як суб'єкт, і як об'єкт (безпосередній або опосередкований) розповіді, тобто як герой, що є учасником або має безпосереднє відношення до тих подій, про які він розповідає.

Подібно до оповідача, розповідач дистанційований від реального автора-творця (не може бути прямо з ним отожднений), проте, на відміну від першого, — не дистанційований від світу тих, про кого він розповідає, і може вступати або й вступає в безпосередній контакт з ними, тобто, інакше кажучи, виступає у творі як персонаж, присутній у одній з його епічних фабул, хоча при цьому усвідомлюється як персонаж специфічний, а саме як такий, «очима» якого ми бачимо зображені у творі події, життя осіб, про яких у творі йдеться. Розповідь у творах, що мають розповідача, звичайно ведеться від певного «я», яке, по-перше, не обов'язково при цьому персоніфікується (від лат. *persona* — особа і *facere* — робити), тобто постає у вигляді предметно зримої особи або й взагалі називається; по-друге, у різній мірі задіяне в тих життєвих обставинах, про які розповідає. В цілому розповідач у художніх творах може бути представлений трьома типами:

1) Розповідач — головний герой твору. Цей тип характеризується тим, що розповідач не лише названа, але й цілком персоніфікована особа, яка виступає як безпосередній учасник і головний герой тих подій, про які вона розповідає. Цей тип розповідача найбільш уживаний у творах автобіографічного характеру або таких, що наслідують цю форму, наприклад у повісті Марка Вовчка «Інститутка» (розповідь ведеться від особи головної героїні твору — кріпачки Усті), новелах М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», М. Хвильового «Я (Романтика)» і т. д.

2) Розповідач — побічний герой твору. Відмітні ознаки цього типу — не обов'язкова персоніфікація, обмеженість визначеності особи розповідача формою певного неконкретизованого «я», від якого ведеться розповідь, не обов'язкова безпосередня участь у зображуваних подіях, тобто відсутність прямих контактів розповідача з героями, про яких він розповідає, або епізодичність таких контактів. На відміну від першого типу розповідь ведеться не «зсередини» зображуваного, а немовби збоку. Цей тип за своїми ознаками нагадує героя-оповідача, але, на відміну від нього, він принципово не відокремлений від того світу, про який розповідає, сприймає його не як умовну (що характерно для позиції оповідача), а як реальну дійсність (таку, що існує насправді), дійсність, органічною часткою якої він себе

відчуває. Розповідач даного типу представлений, наприклад, в оповіданні П. Куліша «Орися». В ньому йдеться про щасливу життєву долю доньки сотника Таволги — Орисі. Розповідач її життєвої історії — неперсоніфікована особа, виявлена у формі «я», від якої ведеться розповідь і, хоча й не бере безпосередньої участі в описуваних нею подіях, не дистанційована від них повністю: розповідач виявляє себе у фіналі розповіді: «Бачив я Орисю саме перед весіллям; хороша була, як квіточка. Бачив я знов її через рік у Миргороді — ще стала краща за мужем...» і т. д. Аналогічну форму й той же тип розповідача має, наприклад, гоголівська «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». Розповідач з'являється наприкінці повісті («Назад тому лет пять я проезжал чрез город Миргород... Боже, сколько воспоминаний! Я двенадцать лет не видал Миргорода...») і вступає в епізодичний контакт із героями його розповіді.

3) Розповідач — герой, особа якого виражається виключно його мовленнєвою позицією, що різко контрастує з тими літературними мовними нормами, носієм яких у творі незмінно виступає його реальний автор-творець. Цей тип розповідача, який умовно можна назвати «мовленнєвим», дуже близький до героїв-оповідачів за ознакою повної дистанційованості від участі в описуваних подіях, проте, як і в другому типі, ця дистанційованість не принципова, розповідач описує події не як літературно-конструйовану, а як справжню чи вірогідно можливу дійсність. Цей тип розповідача не персоніфікований, не визначений формальною вказівкою на його «я», проте в більшості випадків безпомилково сприймається як частка того життєвого середовища, про яке він розповідає. Якщо перший і частково другий тип розповідача споріднює з предметом їхньої розповіді спільна дія, учасниками якої вони є, то розповідача третього типу споріднює з предметом його розповіді підкреслена єдність мовленнєвого стилю: розповідач і його герої розмовляють мовою, різко відмінною від літературно нормованої. Цей літературно ненормований мовленнєвий стиль називають *сказом*. Класичним прикладом твору, в якому виступає оповідач даного типу, є відоме оповідання М. Лєскова «Лівша» («Сказ про тульського кривоокого Лівшу та про його сталеву блоху»), де розповідь ведеться від неназваної особи, мовленнєвий стиль якої свідчить про її належність до тульських цехових майстрів, про яких і розповідається в цьому творі.

Основна художня мета, з якою пов'язують введення до твору особи розповідача, полягає в тому, щоб створити певну світоглядну позицію, кут зору на описуване, відмінний від

власне авторського. Як справедливо зауважує О. Гуторов, «...під „я” інколи приховується соціально чужий або психологічно не схожий у чомусь на реального автора розповідач, необхідний для створення особливої атмосфери розповіді, для вираження інших творчих принципів» [30, 75]. Така стороння позиція відрізняється від схожої на неї за формою позиції оповідача, по-перше, порівняно більшою емоційністю, безпосередністю вираження оцінок та почуттів, оскільки, на відміну від позиції оповідного типу, орієнтована не на форму літературного викладу, а на створення більш-менш повної ілюзії усної, живої розповіді; по-друге, певною обмеженістю розповідних можливостей: якщо оповідач виступає у творі як «„всевидюща” особа, яка знає „усе і про всіх”, то розповідач, який описує те, що з ним відбувалось, або те, що він сам бачив, строго обмежений своїм власним досвідом» [8, 353].

Ліричним героєм називається специфічний розповідач, в особі якого знаходить свій вияв підкреслена співвіднесеність з авторським «я», що стало простежується в межах більш-менш значної групи ліричних творів певного тематичного циклу, біографічного періоду або й творчості окремих поетів загалом.

5.1.4. Ліричний герой

Наукова категорія ліричного героя теоретично була обґрунтована на початку 20-х років ХХ століття формальною школою літературознавства (зокрема, Ю. Тиняновим та Б. Томашевським) і майже одночасно російським поетом А. Белім. Останній у передмовах до розділів берлінського видання своїх творів назвав її «ліричним суб'єктом» і «суб'єктом поезії». Б. Томашевський писав стосовно цього про «біографічний ліризм» (стаття «Література і біографія»). Вважається, що найаргументованіше підґрунтя під категорію «ліричного героя» підвів Ю. Тинянов у своїй літературно-критичній статті «Блок». Аналізуючи літературно-критичні й мемуарні праці, якими відгукнулася суспільна думка Росії на смерть О. Блока, Ю. Тинянов дійшов висновку, що в більшості цих праць місце біографічної постаті поета, про яку ведуть мову, заступає, власне, та лірична біографія і те *поетичне «я»*, яке цілком свідомо чи напівсвідомо відтворив у своїй ліриці О. Блок і яке не в усьому збігається з його *реально-біографічним, людським «я»*. Пишуть, як зауважує Тинянов, не про біографічного Блока, а про його поетичний образ, хоча цей образ, вказує Тинянов, і був головною темою лірики Блока: «Блок — провідна лірична тема Блока. Ця тема приваблює як тема нової, ще ненародженої (або неусвідомлюваної) формації. Про цього *ліричного*

героя тепер і говорять. Він був необхідним, його вже оточує легенда, і не лише нині — вона оточувала його від самого початку, здавалося навіть, що вона передувала самій поезії Блока, що сама його поезія лише розвинула та доповнила декларований образ. У цьому образі персоніфікують усе мистецтво Блока...» [100, 118—119]. Потрібно зауважити, що поняття «ліричного героя» визнають не всі літературознавці, а з тих, хто ним користується, багато хто тлумачить його розширено, без огляду на його термінологічну специфіку, автоматично урівнюючи з ним будь-яке «я», від особи якого ведеться розповідь у ліричному творі.

В системі образів ліричного твору постать ліричного героя посідає особливе місце, відрізняючись, з одного боку, як від звичайних, подібних до прозаїчних, об'єктивованих персонажів, окреслених з більшою чи меншою конкретно-чутливою певністю, так, з іншого боку, — від неперсоніфікованих розповідачів — носіїв *іншої*, не обов'язково протиставленої, але все ж відмінної чи, точніше, такої, що не має інтимних зв'язків з авторською, свідомості. Разом з тим, ліричний герой — це й непряме біографічне відображення авторського «я»: «Герой протистоїть поетові як людині, але водночас є найбільш повним виявом його особистості, його ліричної теми» [34, 121]. Внутрішнє, глибоко особистісне «я» поета немовби відокремлює від себе «двійника», який втілюється, «матеріалізується» в особі ліричного героя: «Ліричного героя можна визнати, на наш погляд, „двійником” авторського „я” насамперед у тому розумінні, що в цьому художньому образі, створеному (як і будь-який інший) за допомогою уяви й відкрито поставленим між читачем та зображуваним світом, виявляються узагальненими (сконденсованими) в ліричній формі потаємні думки та почуття поета...» [71, 8]. Про явленість характеру ліричного героя, очевидно, можна говорити тільки на підставі вияву в його особі такого кола рис, що зв'язується в певну, стало прослідковувану послідовність, витриману в низці творів автора. Як доречно зауважує з цього приводу Л. Гінзбург: «У справжній ліриці... завжди присутня особа поета, але говорити про ліричного героя є сенс тоді, коли він зв'язується певними сталими рисами — біографічними, психологічними, сюжетними... Ліричний герой не існує в окремому вірші. Це обов'язково єдність, якщо не всієї творчості, то періоду, циклу, тематичного комплексу» [25, 15]. У цьому відношенні, очевидно, аналогом ліричного героя в прозі можна вважати такого розповідача, який водночас виступає і головним героєм цілої групи творів, зв'язаних його особою в певний тематичний цикл (як, наприклад, «Записки юного лікаря» М. Булгакова).

Ліричний герой, таким чином, — це та поетизована суть авторського «я», котра найповніше відповідає його естетичному ідеалові, це той літературний характер і та поетична біографія, яку художньо конструює автор для своїх читачів. Найбільш загострена форма вияву ліричного героя — так звана поетична маска, характерна для творчості окремих поетів. Поетична маска — це той підкреслено гіперболізований, метафорично збагачений художній образ, в якому постає особа ліричного героя. В. Кошелєв, зіставляючи, наприклад, поетичні маски ліричних героїв російських поетів М. Гумільова та І. Северяніна, характеризує висловами самих поетів першого як «конквистадора в панцире залізном», «флибустьєра» і «открывателя новых земель» у «высоких ботфортах» і «брабантских манжетах»; другого — як «царя страны несуществующей», «царственного паяца», що плаче «за струнной изгородью лиры», «вашего нежного, вашего единственного» прихильника «ананасов в шампанском», «гения Игоря Северянина» [45, 165—169].

Образом автора називається відображена у творі особистість автора-творця, яка знаходить свій вияв у формі певної світоглядної позиції (точки зору), що стоїть за всім зображенням у творі і зв'язує його вираженням певної концепції світу й людини.

Образ автора — специфічна смислова величина, яку, з одного боку, потрібно відрізнити від біографічної авторської постаті, автора — як людини, а не як особливої творчої особистості; з іншого боку, від образу художньо конструйованої особи оповідача або розповідача твору, уявленої реальним творцем у функції автора, — тобто умовного, а не фактичного автора-творця. З існуючих концепцій авторського образу найаргументованішою видається точка зору на дану проблему й сутність авторського образу, яку узагальнює у своїй праці «Образ автора як естетична категорія» Н. Бонєцька. «Зустріч свідомості читача з автором, — пише Н. Бонєцька, — відбувається тоді, коли за художнім світом починає відчуватися авторська активність, яка його створила. Що ж за образ з'являється при цьому у свідомості читача? Як оформлюється, усвідомлюється та закінчується враження від зустрічі з автором? Цей образ зовсім особливий, його природа відмінна від природи образів героїв твору. Насамперед він не має ні пластичної оформленості, ні характерологічної закінченості. З художнього твору ми не можемо не лише дістати якихось відомостей про зовнішній вигляд його автора, а й зробити більш-менш певні

5.1.5. Образ автора

висновки про його емпіричний характер. І усе ж образ автора, який розкривається у творі, співвідноситься з авторською особистістю, мабуть, більш тісно, ніж його портрет або характер. У процесі творчості особистість відповідає собі в найбільшій мірі, тому в художньому творі присутня сама суть автора, і глибина твору, так би мовити вертикаль його, відповідає глибині авторської особистості» [14, 257]. Думки, схожі до спостережень Н. Бонецької, висловлюють з цього приводу й інші автори. Зокрема, М. Каган, коментуючи феномен розбіжності між біографічною особою автора і його творчою особистістю, зауважує: «Тут ідеться про своєрідне „роздвоєння” особи митця, яка у творчому процесі постає суттєво іншою, ніж у звичайному житті. Звичайно, між емпіричною даністю особи поета — простої „людини серед людей” — і поетичною даністю його особи немає непрохідних меж, навпаки, обидва аспекти його особи органічно взаємопов’язані, відкриті для проникнень і одна іншу опосередковують. Але немає між ними повного збігу. Поетична особистість... тобто особистість, яка виражає себе у творчості, немовби підіймається над конкретною побутовою особистістю з усіма її житейськими дріб’язковими клопатами, очищується від усього випадкового, побутового і являє себе як ідеальну особистість, як носія найкращих людських якостей» [41, 416]; порівняйте: «В образі автора перетворюється внутрішня, „душевна біографія” письменника, відбивається його — не побутове, не житейське обличчя» [61, 6].

«Ця відображеність автора у творі відбувається поза його волею... Таким чином, образ автора — це образ „внутрішньої особистості” автора твору. <...> Читаючи твір, ми сприймаємо авторський образ як образ свого співрозмовника. ...ми не бачимо й не чуємо автора, художні образи, які сприймаються нами, відокремлені від нього, але ми інтуїтивно відчуваємо його присутність, сприймаємо його внутрішній голос. Образ автора є обов’язковим компонентом естетичного переживання. Він постає і збагачується у процесі читання... <...> ...наша любов до письменника — це в кінцевому підсумку любов до особистості, що постала перед нами в художньому творі. Процес прочитання закінчується, події та герої твору поступово можуть забутися, але якась глибинна пам’ять його зберігається. Цей відбиток у нашій душі залишає саме авторська особистісна активність; можна сказати, що цей відбиток і є „образом автора”. <...> Після прочитання твору авторська активність... може скластися в читацькій свідомості в певну постать (звичайно, не пластичну, а чисто духовну), яка описується словами через вка-

зівку на сукупність характерних для неї рис; ця постать і є образом автора. Ця закінченість знову ж таки не заперечує принципово динамічної природи цього образу. Подібно до того, як кожна нова зустріч із знайомою людиною додає нову рису до сукупності вже відомих, так і образ автора у свідомості читача конкретизується й поглиблюється в міру знайомства з виявами письменника — його творами, свідченнями сучасників і т. п.» [14, 257—258, 250]. На думку Ю. Лотмана, образ автора не може навіть бути виведений з одиничного твору того чи іншого письменника, а лише із суми всіх його творів, яку доповнює у свідомості читача інформація біографічного характеру, пов'язана з даним письменником [56, 57]. Спостереження Н. Бонецької, Ю. Лотмана та багатьох інших прихильників даної концепції образу автора можуть бути підкріплені теоретичними зауваженнями та практичним досвідом «вчитування» образу автора, яке залишив нам у своїх щоденниках Л. Толстой: «Читаючи твір, особливо чисто літературний, — пише письменник, — головний інтерес становить характер автора, виражений у творі»; «Читав Ніцше „Заратустра” („Так говорив Заратустра”) і замітку його сестри про те, як він писав, і цілком впевнився, що він був зовсім не сповна розуму, коли писав, і божевільним не в метафоричному розумінні, а в прямому, буквальному; неузгодженість, перестрибування з однієї думки на іншу, порівняння без вказівки того, що порівнюється, початки думок без закінчення, стрибання з думки на думку за контрастом або аналогією, і усе це на тлі божевільного пунктика — *idée fixe* з приводу того, що, заперечуючи всі найґрунтовніші основи людського життя та думки, він доводить свою надлюдську геніальність» [цит. за: 14, 257].

Менш аргументованою видається інша концепція образу автора, за якою під образом автора розуміють персоніфіковану, пластично виявлену особу оповідача або розповідача твору, яка стосовно реального автора виступає як форма, чи, точніше, одна з форм вираження його свідомості, представленої у творі певною світоглядною позицією. Протиставлення світоглядної позиції і внутрішньої особистості творця, яке явно чи приховано мають при цьому на увазі, навряд чи можна вважати принциповим, а ототожнення фактичного автора з одним із його героїв, дійових осіб твору, хай навіть і умовне, служить постійним приводом для термінологічної плутанини, що неодмінно зауважують і самі прибічники даної концепції авторського образу.

Індивідуальні авторські образи у свою чергу можуть слугувати основою для виведення й дослідження узагальнених

типів авторських образів, характерних для певної історичної епохи, та їхніх видових естетичних модифікацій, пов'язаних з художніми відмінностями у межах одного загального типу (скажімо, узагальнений тип і характерні риси образу комічного автора, автора-мораліста, автора-дослідника і т. д.).

5.1.6. Образ читача

Образом читача називають відображеність у творі особи читача, точніше читацької свідомості як прогнозованого типу оцінки зображеного у творі.

Образ читача — багатоаспектна проблема, пов'язана як з предметом теорії літератури, так і з питаннями психології творчості та сприйняття. Стосовно поетики проблема образу читача, зокрема, постає тоді, коли художній текст розглядається не як замкнуте в собі ціле, а як таке діалогічне висловлювання, яке з самого початку зорієнтоване на певний тип читацького сприйняття, вибирає його у свою художню структуру як значущий фактор, дійову передумову естетичного сприйняття. «Часто забувають, — зауважував з цього приводу Х. Ортега-і-Гасет, — що справжнє мовлення не лише говорить про щось, а що хтось звертається з ним до когось. У будь-якому процесі мовлення беруть участь суб'єкт мовлення та його адресат... Мова за самою своєю суттю діалогічна, й усі інші форми мовлення лише пригнічують її ефективність. Тому я й вважаю, що на увагу заслуговує лише та книга, яка дає нам відчуття того, що її автор здатний конкретно уявити свого читача, а його читач відчуває міцну руку автора» [цит. за: 86, 107]. Саме в цьому напрямку і стає можливою розмова про «вписаність у текст „образу читача“, який може бути, подібно до образу автора, „вичитаний“ із тексту і який виступає як свого роду „маска“, роль, що пропонується емпіричному читачеві» [21, 59].

Образ читача найчастіше конкретизують як образ читацького сприйняття, який з'являється в письменника та утримується ним у процесі творчості й моделюється зсередини його твору у вигляді різних настанов на врахування, прогнозування та оцінку можливих типів читацьких реакцій на зображуване, а також його (читача) предметного зображення. Можливе, таким чином, подвійне тлумачення поняття «образ читача»: по-перше, читач може розглядатися як певне внутрішнє, естетично зорієнтоване читацьке «я», тобто концептований, співтворчий аспект особи емпіричного, реального читача, спрямований на твір і передбачуваний автором в його настанові на потенційно мислимий діалог; по-друге, образ читача може бути співвіднесений з функцією читача як безпосереднього героя твору, у тому випадку, коли він введений у систему його дійових осіб (найчастіше це від-

бувається у формі звертання оповідача твору до читача як до свого уявного співрозмовника, на зразок: «як вже здогадався читач...», «нехай не ображається наш вельмишановний читач» і т. п.). Конкретне уявлення про таку форму може дати роман В. Набокова «Лоліта», буквально пересипаний подібними зверненнями: «Хочу, чтобы мои ученые читатели приняли участие в сцене, которую собираюсь снова разыграть...», «Разумеется, такие заявления от первого лица могут показаться смешными; но время от времени я вынужден напомнить о моей наружности читателю, как иной профессиональный романист, давший персонажу какую-нибудь ужимку или собаку, видит себя вынужденным предьявить эту собаку или эту ужимку всякий раз, когда персонаж появляется. В отношении меня этот прием надобен, пожалуй, глубоким смыслом. Сумрачное обаяние моих черт должно оставаться в поле зрения читателя, желающего по-настоящему понять мою повесть...», «...мой читатель (ах, если бы я мог вообразить его в виде светлородого эрудита, посасывающего розовыми губами la romme de sa canne (набалдашник трости) и упивающегося моим манускриптом...» і т. д. Перший читацький образ, що існує у формі певного «відчуття читача», може з'являтися, за свідченнями самих письменників, на початкових етапах праці над твором: «Звичайно, це більшою мірою почуття, ніж образ, точка зору уявлюваного читача майже невідчутна, але вона існує навіть тоді, коли ще тільки обдумується твір, не кажучи вже про сам процес написання...» [цит. за: 52, 132]. Порівняйте: «...В моїй уяві інколи (проте, не дуже часто) постає цілком абстрагований образ читача, скоріше не образ, а певна людська реакція на ту чи іншу (задуману) написану сцену, і тоді з'являється гостре бажання наповнити сцену до максимуму, викликати почуття, рівне тому, що володіє мною. Як правило, це найбільш напружені епізоди книги, так звані піки почуття та думки» [13, 188]. Загальні принципи орієнтації автора на читача, впливу на нього, на думку В. Прозорова, можуть бути зведені до таких, заданих ізсередини твору, рівнів сприйняття, поступового входження читацької свідомості у художній світ твору:

«1. Рівень уваги, при якому досягається цілеспрямоване і сконцентроване введення читача в художню розповідь, знайомство із зовнішніми реаліями світу, втіленого у творі; збудження, за висловом психологів, часового або ситуативного інтересу, що з'являється в процесі сприйняття і згасає по його закінченні.

2. Рівень співучасті, що сприяє утворенню довготри-

вало зацікавленого ставлення до тексту, розпізнаванню в тексті „свого”, „близького” шляхом як мимовільних, так і цілеспрямованих порівнянь, аналогій, асоціацій з власним життєвим досвідом.

3. Рівень відкриття, тобто урозуміння, авторського пафосу... свого роду власноручного знаходження істини, вистражданої митцем і втіленої у тексті. Виділення цих рівнів у тексті має на меті зрозуміти авторську позицію і позицію вірогідного читача в їхньому взаємопроникненні» [77, 12].

Зверненість письменника до свідомості адресата, читача загалом, може виконувати різні художні завдання, підпорядковані в кінцевому підсумку єдиній і основній меті — створенню передумов для формування та збагачення в процесі сприйняття типу читацького усвідомлення — переживання, найбільш близького в органічному відношенні до письменницької світоглядної позиції (процес свого роду «учнівства» естетичного пізнання та «зближення», перетворення «нейтрального» читача в ідейного та естетичного однодумця автора — ідеального «шевченківського читача», «булгаківського читача» і т. п.). Поет М. Асеев писав, що «читач завойовується поетом у міру зростання його співчуття висловлюванням поета, з одного боку, і з другого — силою засобів впливу, силою виразності поета» [7, 56]. У. Еко, аналізуючи свій роман «Ім'я троянди», писав: «Що означало розраховувати на читача, здатного подолати першу тернисту сотню сторінок? Це саме і означало написати таку сотню сторінок, за допомогою якої виховується читач, здатний осягнути подальші сторінки. <...> На якого ідеального читача орієнтувався я в моїй роботі? Звичайно, на співучасника. На того, хто готовий взяти участь у моїй грі. Я хотів повністю перейти в середньовіччя й поселитися в ньому, як у своїй сучасності (чи навпаки). Але водночас я понад усе намагався знайти відгук в особі читача, який, перейшовши ініціацію — перші глави, стане моєю здобиччю, тобто здобиччю мого тексту. І почне думати, що йому й не потрібно нічого, крім того, що пропонує йому цей текст. Текст має стати механізмом для перетворення власного читача» [111, 451, 453].

Безпосереднє введення постаті читача в структуру зображуваного, додання йому статусу «учасника» фабульних подій також є однією з форм прогнозування емоційної читацької реакції на зображуване. Крім того, модельований автором у свідомості його оповідача читацький обрис може являти собою і своєрідну форму гри з реальним, емпіричним читачем, в якій шляхом зіставлення потенційно можливих різних читацьких точок зору (як правило, «наївних»

або розхожих) немовби поволі і «здалеку» формується потрібний, бажаний для автора тип читацького сприйняття.

Пейзажем (франц. *paysage*, від **5.1.7. Пейзаж** *pays* — країна, місцевість) називається

образ природного оточення персонажів та їхніх дій, опис картин природи в художньому творі, який має певне значення в його загальній змістовій організації. Найважливіша функція пейзажу полягає в тому, що він виступає у творі як додатковий опосередкований засіб характеристики окреслюваних у ньому героїв, персонажів.

Змістовий обсяг поняття «пейзаж», звичайно, не вичерпується його допоміжною функцією як одного із засобів художнього втілення персонажа і, разом з тим, є в плані художнього змалювання персонажів літературного твору принципово важливим. Як правило, відношення пейзаж — людина в художньому творі будується на принципах так званого психологічного паралелізму — контрастного протиставлення, або зіставлення картин природи з душевним, емоційним станом людини: «Природа акомпанує людським переживанням. Вона акомпанує так тонко, немовби вона не природа, а душа; іноді її акомпанемент побудований на консонансах (гроза в душі і на небі), іноді на дисонансах (душевна гроза під синім небом)...» [88, 115]. Прикладом пейзажу-дисонансу може слугувати картина тихої нічної природи, яка контрастує з душевним станом героїні в завершальних рядках оповідання Марка Вовчка «Данило Гурч», пейзаж-консонанс виникає на початку XXV глави роману М. Булгакова «Майстер та Маргарита» — опис темряви, бурі, що накриває Єршалаїм, цілком відповідає душевній бурі римського прокуратора Понтія Пілата. Інколи також пейзаж символічно узагальнює, емоційно виражає наслідки тих чи інших духовних пошуків героїв художнього твору, найчастіше всього виступаючи в ролі емоційно значущого фіналу твору, або, навпаки, задає емоційний тон, «відкриваючи» собою твір, як у оповіданні Панаса Мирного «Сон»: «Сірі тумани курилися над нашою землею; брудні та важкі хмари вистилали високе небо; холодний вітер переганяв їх з одного боку на другий, і від його подиху коли-не-коли розривалась ота брудна запона, і з-під неї крадькома визирав невеличкий крайок блакитного неба, щоб через хвилину знову покритися хмарою, потонути у її сірій безодні... Сонця не видно, світу бракує... сіро, димно, моторошно!..»

5.1.8. Інтер'єр *Интер'єром* (франц. intérieur — внутрішній) називається образ речового оточення персонажів та їхніх дій, опис приміщення, реалій побуту: речей, предметів і т. д. Найважливіша художня функція інтер'єру — засобами компоновки, добору відповідних речей і предметів підкреслити ті чи інші специфічні риси, смаки, духовні запити персонажа — тим самим слугувати опосередкованим засобом його характеристики. Прикладом «ідейної» єдності персонажа та речі може бути іронічний інтер'єр з поеми М. Гоголя «Мертвые души»: «Чичиков ещё раз окинул комнату, и всё, что в ней ни было, всё было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — всё было самого тяжёлого беспокойного свойства — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: „И я тоже Собакевич!“ или „И я тоже очень похож на Собакевича!“».

5.2. Сюжет художнього твору

5.2.1. Визначення сюжету

Сюжетом (франц. sujet — предмет, тема) називають перебіг дії та послідовність її розвитку, що служить у творі формою розгортання й конкретизації його фабули.

Категорія сюжету з'являється у зв'язку з необхідністю якось позначити специфічність предмета зображення у словесному мистецтві, який, на відміну від просторових мистецтв, даний не в статиці (тому, наприклад, «сюжет» і «тема» у просторових мистецтвах збігаються чи, точніше, чітко не диференціюються: сюжет картини, тобто предмет зображення, скажімо, певний пейзаж водночас можна назвати її темою), а в динаміці, в дії, яка невпинно розвивається.

Динаміку розгортання зображуваних у творі подій у свою чергу має на увазі й категорія фабули, про яку вже йшлося в розділі «Структура і елементи змістової організації літературно-художнього твору». Необхідність введення до літературознавчої термінології паралельного ряду понять (сюжет — фабула) пояснюється тим, що сам динамічний аспект твору виступає у ньому водночас і як *предмет зображення*, тобто компонент змістової організації твору, а саме *об'єктивного його змісту*, і як *спосіб*, через який зображується предмет, тобто компонент художньої *форми* твору. Інакше

кажучи, загальна динаміка зображуваного у творі знаходить свій вияв, з одного боку, у *подієвості*, тобто тому ланцюжку подій, на яких акцентована увага читача і які сприймаються ним як фіксовані у своїй завершеності окремі ланки дії, з іншого боку — у дії як такій, у тому рухові, який втягує в себе все, що зображено у творі, і, концентруючись у просторі й часі зображуваного, набирає в ньому форму певної події: носієм змістового начала динаміки зображуваного, його подієвості, виступає у творі фабула. Фабулу ми сприймаємо насамперед як подієву основу твору, тобто як фактологічну (умовно-реальну) суму подій, про які розповідається у творі і які становлять у ньому свого роду кістяк, або каркас, на якому кріпиться вся представлена у творі дія і який більшою чи меншою мірою може бути абстрагований від її чуттєво (у масі живих подробиць і конкретних деталей) даної безпосередності (сюжету). Фабула — це те, що, хоча й існує в сюжеті, але повністю з ним не збігається. Так, фабула може передувати творові у вигляді тієї абстрагованої від нього події, що мала чи теоретично могла б мати місце в чиємусь житті (наприклад історичні події, які часто кладуться в основу творів, анекдоти або типові житейські ситуації на зразок любовного трикутника і т. п.). «Фабула, — наголошують Л. С. Левітан і Л. М. Цілевич, — це ланцюжок дій і змін, представлений у творі, але мислимий як дещо зовнішнє, що могло б відбуватися в реальності за межами твору. Сюжет — це той же ланцюжок дій та змін, але взятий в авторському висвітленні, у розвиткові авторського погляду від початку і до кінця твору <...> Як же практично розмежувати сюжет і фабулу, як „дістати” фабулу із сюжету? Критерій розмежування — можливість або неможливість переказу» [50, 26, 27]; «фабула — це те, що піддається переказу, коли телевізійний диктор коротко викладає нам події попередніх серій фільму, він переказує саме фабулу, про сюжет ми отримаємо уявлення, тільки побачивши ці серії на екрані. Фабула оперного спектаклю міститься в його лібретто, викладеному в театральній програмці. <...> Вихідний зміст слова „фабула” — байка, казка, історія, переказ. <...> „сюжет” — означає „предмет”, тобто те, для чого написаний твір. Сюжет — це мета автора, а фабула — засіб досягнення цієї мети» [112, 350—351].

Дійсно, дуже часто буває важко або й неможливо переказувати подієвий зміст ліричних творів, в яких фабула (подієвість) найчастіше ослаблена, дається фрагментарно, тобто в силу асоціативності, швидкого перебігу вражень та почуттів, окреслених у творі, не встигає оформлюватися в завершену подію: «сюжет у творах чистої лірики... — це

динаміка переживання, реалізованого в поетичному слові, яке ніяким іншим словом замінити не можна. Ліричний сюжет не піддається переказові, отже — фабула в ньому відсутня (точніше — знаходить „фрагментарний” вияв)...» [51, 125]. Навпаки, фабула драматичних творів, як правило, найчіткіше концентрується у своїй подієвості. Різниця між сюжетом і фабулою чи не найбільш яскраво постає у випадку зіставлення різних творів одного або кількох авторів з повністю ідентичними або схожими фабулами. Схожими за фабульною основою є, наприклад, твори М. Гоголя «Ревізор» та Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», казка «Лимерівна» Марка Вовчка та драма «Лимерівна» Панаса Мирного, про які вже згадувалося (див. розділ «Фабула»), твори різних авторів різних епох, в основі яких лежить переказ історії життя популярних легендарних осіб — Прометея, Дон Жуана, Фауста і т. д. (так звані «мандрівні» фабули, які часто називають сюжетами), різні твори одного автора, наприклад Т. Шевченка, зокрема поема «Наймичка» і однойменна повість, а також повість «Варнак», поема «Княжна» й повість «Княгиня». В таких творах у підкреслено-загостреній формі знаходить свій вияв основна «...функція фабули: вона створює підставу для порівняння, тло сприйняття сюжету» [51, 111]. Вступаючи до твору як подія, що кладеться в його основу, в самому творі фабула існує у вигляді зовнішньої щодо художнього оформлення, стислої і концентрованої схеми основних подій, яка при всій своїй схожості в різних творах по-різному конкретизується й поширюється в їхніх сюжетах.

Визначаючи різницю між фабулою й сюжетом, І. Горський писав: «Фабула — це ланцюжок подій у їхньому зовнішньому зв'язку, основна послідовність того, що відбулося. Інакше її називають сюжетним осердям, сюжетною схемою, сюжетною канвою і т. п. Вона легко піддається переказу, виявляючи тим самим свій зв'язок з явищами, що лежать на поверхні. <...> Сюжет є не що інше, як сукупність усіх зовнішніх і внутрішніх проявів, що вказують на стани та зміни, які відбуваються з людьми та речами. Якщо фабула є схемою сюжету, то сюжет є максимальною конкретизацією цієї схеми, але при цьому не простим її нарощуванням або поширенням. Проста розробка схеми, крім її деталізації та ускладнення, нічого не дає. Тим більше, сюжет відноситься до фабули приблизно так, як живий організм до свого скелета. Образи та картини роману оживають тільки на рівні сюжету, тобто тоді, коли вступає в силу закон взаємодії характерів з певними обста-

винами, коли характери одних стають умовою розкриття інших, і навпаки, і коли з'являється можливість не лише рівномірного, пропорційного змалювання зовнішніх факторів і внутрішніх станів, а й переважного зображення тих або інших» [28, 254, 260]. Сюжет, таким чином, це вся жива послідовність дії, як зовнішньої (що знаходить концентрований вияв у подієвості), так і внутрішньої (пов'язаної з переживаннями, душевними станами зображуваних персонажів, і взагалі всім тим, що є передумовою для визрівання події), яка художньо конкретизує і образно збагачує фабулу, розгортає її в усій повноті, виявляючи при цьому певну авторську концепцію дійсності та людини*.

* Відокремлена у вигляді подієвої схеми фабульна основа твору (яку часто називають також сюжетною схемою, а в XIX столітті називали «планом» подієвого перебігу, див., наприклад, класичне пушкінське: «Я думал уж о форме плана и как героя назову» («Євгеній Онегін») може бути різною (більшою або меншою) мірою схематизована й абстрагована від свого змісту. Пор., наприклад, переказ фабульного змісту шевченківської «Тополі», даний в розділі «Структура і елементи змістової організації літературно-художнього твору», з тим, який дають Д. Чижевський: «обертання за допомогою чар дівчини в рослину» [106, 26] та Б. Лепкий: «туга за милим цю дівчину перетворює в тополю» [46, 27]. Пор. також з тим, як О. Білецький наводить два варіанти переказу фабульної основи пушкінської поеми «Кавказький бранець»: «черкешенка кохає російського полоненого»; у схематичному вигляді: «іноземка кохає полоненого» [12, 332]. В найбільшій мірі фабула абстрагується від конкретного сюжету тоді, коли всі наявні в ній події розкладаються і зводяться до найбільш узагальнених і схематично даних (без вказівки на місце, історичний час дії, соціальну незалежність дійової особи і т. д.) життєвих положень, що мають значення елементарних передумов, необхідних для розвитку дії. Ці елементи (елементарні життєві положення) звичайно називають *мотивами*: «в свою чергу будь-яка сюжетна схема... не монолітна; вона з легкістю може бути розподілена на ряд елементів, здатних існувати і в іншому зв'язку незалежно одне від одного. Ці елементи ми називаємо мотивами» [12, 331]. Термін «мотив» має два значення, на які у свій час вказав Б. Томашевський: «Тема неділимої частини твору називається *мотивом*. По суті — кожне речення має свій мотив. <...> термін *мотив* в історичній поезії має інше значення — тематичної єдності, що зустрічається в різних творах, наприклад, „викрадення нареченої“, „помічники — звірі“ і т. д.» [95, 137]. На такому рівні аналізу фабульної основи сюжетів різних творів будуть звичайно зв'язуватися рисами найбільшої типологічної спільності. Фабулу або сюжет твору при цьому розглядають як таку динамічну послідовність, в якій на один або кілька провідних мотивів нанизується і яким підпорядковується ряд побічних мотивів: «Сюжет звичайно (крім мініатюрних творів) складається з окремих *мотивів* або сполучений з ними. Це дрібніші елементи змісту твору. В „Тополі“, наприклад, маємо мотиви — „милий на чужині“, „сватання старого нелюба до дівчини“, „самотність дівчини“, „ворожба“ тощо» [105, 26]. Звідси О. Веселовський визначав сюжет як «тему, в якій існують різні положення — мотиви» [19, 305]. Встановлення подібної типологічної

Фабула через те, що «фабульний подійний ряд організований, на відміну від сюжету, не за законами мистецтва, а за логікою життя», що «фабула у її „чистому” вигляді — це і є „життя немовби саме по собі”, поза авторським опосередкуванням» [51, 112—113] завжди сприймається як хронологічна, причинно-часова послідовність подій, або, інакше кажучи, як «природна» послідовність подій, та — в якій вони були б розміщені в самому житті, якби відбувалися насправді. У такій своїй ролі вона може не відповідати фактичному, тобто сюжетному, порядку їх розміщення; говорячи словами Ю. Тинянова, фабула і сюжет можуть бути «ексцентричними по відношенню одне до одного» [99, 303]. Звідси можливе протиставлення сюжету та фабули за композиційною їх співвіднесеністю. Цей аспект їх співвідношення обґрунтував у свій час Б. Томашевський: «Фабулою називається сукупність подій, зв'язаних між собою, про які повідомляється у творі. <...> Фабулі протистоїть сюжет: ті ж події, але у їх *викладі*, у тому порядку, в якому вони повідомлені у творі, у тому зв'язку, в якому даються у творі повідомлення про них» [95, 104]. Класичним прикладом подібної розбіжності між фабулою та сюжетом твору є роман М. Лермонтова «Герой нашого часу».

Проблема співвідношення сюжету й фабули має в сучасному літературознавстві й інші шляхи свого вирішення, відмінні від поданих тут тим, що, по-перше, частина науковців вважає недоцільним введення категорії фабули до системи літературознавчих понять, оскільки вона «не допомагає нашому аналізу, а лише ускладнює його» [93, 163], по-друге, існує традиція, за якою те, що у прийнятій тут системі позначається як фабула, називається сюжетом, і навпаки, те, що тут визначається як сюжет, іменується фабулою.

5.2.2. Функції і типи сюжетів Сюжет як художня форма зв'язування та конкретизації фабульної основи твору виконує дві основні функції, першу з яких умовно можна назвати перипетійною, другу — характерологічною. *Перипетійна* (грец. *περίπτετα* — несподіваний поворот, що веде до раптової зміни дії) функція сюжету виявляє себе в такій формі конкретизації та розгортання фабули твору, яка акцентує увагу читача переваж-

близькості фабульної основи різних творів особливого значення набуває тоді, коли аналізується низка творів, об'єднаних певною *стильовою* системою (одного автора, одного жанру, одного типу композиційної побудови і т. п.). Яскравим прикладом такого роду аналізу може слугувати відома праця В. Проппа «Морфологія казки», що виявляє і описує типологію фабульної побудови народної казки.

що на самому перебігу подій, на несподіваних і швидких їх змінах, на тісній причинно-наслідковій їх залежності. Характери зображуваних осіб при цьому відступають на другий план або й зовсім не цікавлять автора. Дія таких сюжетів розвивається стрімко, події, що змінюють одну одну, окреслюються лише в найзагальніших рисах і найчастіше набирають при цьому вигляду певних життєвих перешкод, які долає герой твору, і які, по суті, виконують одну й ту ж функцію — ускладнення, драматизації основної події, надання їй якомога гострішої перипетійної форми. Перипетійна функція сюжету знаходить яскраве вираження в чарівних казках, пригодницькій, фантастичній та детективній літературі, менш характерна вона для творів класичної, особливо реалістичної літератури. *Характерологічна* функція сюжету найбільшою мірою виявляє себе у творах класичної реалістичної літератури й пов'язана з такою формою komponування та зв'язування подій, яка цілком або переважно підпорядковується меті розкриття сутності людських характерів, типів, до яких привернута основна увага читача у творі. Подієвість таких сюжетів, як правило, ослаблена або й задана наперед (як, наприклад, у «мандрівних» фабулах, де читач напевне знає, чим закінчиться історія, в якій діє Дон Жуан або Фауст), дія розвивається повільно і не характеризується особливими перипетійними ускладненнями. На передньому плані зображення — характер, а не подія. Такі сюжети часто називають історіями характерів (їх становлення, зростання, самоствердження). Поділ сюжетів за функціями достатньо умовний і не означає повної функціональної ізолюваності, неможливості різних форм їх поєднання в сюжетах конкретних творів. Порівняйте, як характеризує дану проблему автор одного з підручників вступу до літературознавства Ф. Головенченко: «...через сюжет отримують свою організацію дві взаємопов'язані сторони твору — подієвість та характери (персонажі). Хоча подієвість у творах справжнього мистецтва не є кінцевою метою автора, а сама виступає в ролі засобу розкриття характерів, усе ж зв'язки між подіями та характеристиками зовсім не прості і прямолінійні, а досить складні та різноаспектні. В сюжетах одних творів мають місце свого роду «гармонійні» відношення між ними (цей випадок найбільше поширений у творах майже всіх епічних жанрів так званої „великої” літератури); в сюжетах інших творів можна помітити, що характер переважає подію — він художньо реалізується поза прямим зв'язком з ними; є і третій тип творів, в яких події переважають характери — характери в них зумовлені не усією організацією подій, а лише загальною їх спрямованістю» [27, 120].

З основними функціями сюжету тісно пов'язані його типи, класифікація яких встановлюється за ознакою характеру внутрішнього співвідношення та взаємозв'язку подій, компонованих і реалізованих через їх фабульний перебіг. «Події, які складають сюжет, — як зауважує В. Халізов, — можуть співвідноситися між собою по-різному. В одних випадках вони знаходяться лише в часовому зв'язку одне з іншим (Б відбулося після А). В інших випадках між подіями, крім часових, є ще й причинно-наслідкові зв'язки (Б відбулося внаслідок А). Так, у вислові „Король помер, і померла королева” відтворюються зв'язки першого типу. У вислові ж „Король помер, і королева померла від горя” перед нами зв'язок другого типу» [17, 172]. Тип сюжету, в якому події зв'язуються лише через часовий зв'язок, називається *хронікальним*. Його назва походить від назви одного з прозаїчних жанрів, характерних для ранніх етапів розвитку літератури. Хроніками називали такі описові твори, в яких давався щорічний перебіг найважливіших подій історичного життя тієї чи іншої держави. Найбільш яскраво хронікальний тип сюжету представлений у творах автобіографічного характеру. Хронікальною побудовою сюжету вирізняються й такі твори, як «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Дон Жуан» Д. Байрона, «Історія одного міста» М. Салтикова-Щедріна та ін. Сюжети хронікального типу найчастіше, хоча й не обов'язково, виконують у творі характерологічну функцію.

Тип сюжету, в якому події з'єднані причинно-наслідковими зв'язками, називається *концентричним*. Для таких сюжетів характерна концентрованість дії навколо однієї (або кількох — у великих за обсягом творах) визначальної події, яка поставлена в центр сюжету й до якої повернута вся увага читача твору. Єдність дії, що характеризує концентричний тип сюжету, найбільш яскраво представлена сценічними творами (різними жанрами драматичного роду літератури), менш чітко — прозою та віршами («Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Злочин і кара» Ф. Достоєвського тощо). Концентричний тип сюжету, як правило, вирізняється складними формами поєднання характерологічної та перипетійної функції, інколи своєрідною їх боротьбою.

5.2.3. Внутрішня організація сюжету В основі внутрішньої організації сюжету як певної послідовності перебігу та розгортання дії лежить *конфлікт* (від лат. *conflictus* — зіткнення), тобто певна суперечність у стосунках між героями, проблема, що окреслюється темою твору і, потребуючи свого вирішення, мотивує той чи інший розвиток дії. Конфлікт, що постає у

твори як рушійна сила його сюжету й ланка, яка поєднує сюжет та фабулу твору з його темою, може позначатися в літературознавстві й іншими, синонімічними йому термінами: *колізія* та *інтрига*. «Літературний конфлікт в його специфічній формі (в сюжеті) прийнято називати *інтригою* та *колізією*. При цьому інколи розрізняють їх між собою в тому відношенні, що під інтригою розуміють зіткнення особистого значення, а під колізією — зіткнення суспільного значення. Однак, з огляду на те, що... особисті й суспільні суперечності переплітаються, зливаючись у єдність, в значенні літературного конфлікту найчастіше вживається термін „*колізія*”, а під інтригою розуміють заплутаність, подієву ускладненість сюжету» [27, 124]. Будь-який конфлікт має звичайно свій початок, продовження, пік зростання та напруження, в якому суперечності у стосунках виявляють себе з найбільшою силою й гостротою, та кінець — певне розв'язання, вичерпання тих протиріч, що порушували рівновагу у стосунках. Основні елементи, на які може бути поділена дія сюжету як «колізії, що рухається» (В. Кожинів), збігаються з основними змістовими чинниками розвитку та розв'язання конфлікту. Тому внутрішню організацію сюжету розглядають, звичайно, як таку структуру побудови дії, що вбирає в себе п'ять елементів*: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію та розв'язку.

Експозиція (лат. *expositio* — пояснення) виконує функцію інформування читача про «розташування сил», що визначатимуть конфлікт твору, попереднє, у найзагальніших рисах, знайомство з персонажами твору, введення в ситуацію, у якій визріває конфлікт. Розрізняють такі окремі різновиди експозиції: *пряма* — на початку твору, *затримана* — подається після початку дії, *розпорошена* — фрагментарна, немовби порціями, подається протягом усієї дії, *обернута* — наприкінці дії.

Зав'язка — той етап розвитку дії, який визначає «зав'язування» в ній певного конфліктного вузла, окреслення такої події, що служить початком розгортання основного конфлікту твору. Твір може відразу починатися із зав'язки, тоді вона, як правило, набуває більш гострого й напруженого характеру, може створювати враження несподіва-

* До основних, у свою чергу, не обов'язково включається п'ять елементів сюжету, але, як правило, не більше. Уявлення про п'ятикомпонентну побудову сюжету йде з античності й безпосередньо пов'язане з будовою драматичного твору, «зразкова» структура якого вбирала в себе п'ять актів, кожному з яких відповідав певний елемент розвитку сюжетної дії.

ності й загадковості. Зав'язка творів, яким передують експозиція, відзначається, як правило, плавнішим і послідовнішим перебігом дії.

Розвиток дії — це увесь її перебіг, починаючи від зав'язки й закінчуючи кульмінацією твору. Ця ланка розгортання дії твору звичайно являє собою ряд перипетій, тобто поступових ускладнень дії, мета яких полягає в дедалі більшому загостренні конфлікту, доведенні його до стану, в якому його внутрішня суть виявляє себе з найбільшою повнотою й певністю.

Кульмінація (від лат. *culmen* — вершина) — момент найбільшого напруження дії, найвищої точки розвитку конфлікту, момент максимального загострення конфліктної ситуації, окресленої у творі.

Розв'язка — це та частина сюжету, яка завершує дію, доводить до їх логічного вирішення події, зав'язані в конфліктному вузлі твору, частково або й повністю розв'язує зовнішню сторону конфлікту, не вичерпуючи, як правило, при цьому глибини філософської проблематики, ним поставленої (що, звичайно, стосується далеко не всіх творів).

Сюжети окремих художніх творів можуть включати в себе й додаткові елементи, серед яких розрізняють: *передісторію* — розповідь про життя чи епізоди з життя героїв твору, що не включаються безпосередньо в зображувану дію; *подальшу історію* — більш-менш розгорнуту розповідь про долю героїв після завершення безпосередньо зображеної дії; *пролог* (грец. *πρόλογος*, від *πρ* — перед і *λόγος* — слово) — «початковий епізод епічного або (частіше) драматичного твору, в якому щось повідомляється про наміри та завдання автора або коротко викладаються зображувані далі події, або, нарешті, змальовується певна подія, що відокремлена в часі від основної дії, передують їй і проливає на неї світло» [17, 178]; *епілог* (грец. *ἐπίλογος*, від *ἐπί* — після і *λόγος* — слово) — «завершальна частина твору. В ній автор (у драмі — вустами кого-небудь з персонажів) звертається до публіки безпосередньо: висловлює якісь узагальнюючі судження, дякує за увагу, просить прихильно поставитися до його твору» [17, 178]. Інколи епілогом називають подальшу історію.

В окремих випадках сюжетна будова твору може ускладнюватися введенням до неї так званих *вставних епізодів*, що даються звичайно у формі розповіді одного з героїв твору про певні життєві події, які до зображеної в самому творі дії не мають безпосереднього відношення. Не мотивуючи прямо розвиток дії, подібні епізоди мають своїм завданням проливати додаткове світло на окремі її сюжет-

ні ланки, виступаючи в ролі таких аналогій зображуваній дії, що загострюють її конфліктну суть.

Сюжет, як і інші елементи предметної зображувальності (внутрішньої форми твору), знаходить свій вияв через словесне, художньо-мовленнєве оформлення твору, яке у системі його формальних рівнів займає найбільш зовнішнє положення й відповідно може бути назване зовнішньою формою твору.

6. ЗОВНІШНЯ ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

6.1. Загальні принципи організації художнього мовлення

Художнім мовленням називається підкреслено індивідуалізована форма мовлення, що емоційно увиразнює оціночне ставлення мовця до предмета його висловлювання з розрахунком на естетичне враження.

Загальні принципи організації художнього мовлення спираються на його протиставленість мові побутово-практичного призначення, використання якої обмежується комунікативною (лат. *communicatio*, від *communico* — роблю загальним, зв'язую, спілкуюся) функцією мовлення й не виконує при цьому ніяких естетичних завдань. Мові науково-практичного призначення або, інакше кажучи, мові повсякденного спілкування художнє мовлення протиставляється як таке, що характеризується підкресленою емоційно-смісловою виразністю.

Під *виразністю* насамперед розуміють своєрідність, виділеність, підкреслену відчутність тієї *форми*, якою послугуються для передачі певного *повідомлення* і яка, за словами Г. Винокура, «не збігається з функцією мови як засобу повсякденного спілкування, і виступає як форма своєрідного її ускладнення» [20, 27]. Якщо завдання комунікативної, практичної спрямованості мови полягає насамперед у донесенні до свідомості співрозмовника (слухача або читача) інформації про щось, певного повідомлення, то у випадку, коли ми маємо справу з художнім, а не побутовим мовленням, фактологічно-комунікативна функція мови не виступає як самоціль (говориться тобто не виключно для того, аби про щось повідомити), навіть більше того, в

художньому мовленні це повідомлення може бути зведене до такого «критичного» мінімуму, коли те, про що йдеться, мало що важить або взагалі має нульове значення з точки зору його фактичної (тобто достовірної і актуальної) інформативності.

Відсутність або слабка вираженість фактологізму в особливо загостреній формі може підкреслювати естетичну спрямованість, тобто художню вартість і призначеність мови, що свого роду *надбудовується* над фактичною стороною повідомлення й різною, більшою або меншою мірою з нею контрастує. Наприклад, в уривку із «Колискової» Л. Первомайського: «Спи, хлопчику... Невже я спав, як щиглик спить, як дзига спить, як дзиглик спить і все мені наснилось. Спить ліс, і поле, і гора. І колос спить, і голос спить. Спи, хлопчику... В краю — в раю колись я милу стрів свою», — фактична сторона повідомлення, тобто того, про що тут ідеться, близька до нульової відмітки. Тим гостріше й безпосередніше дається взнаки його естетична спрямованість, що знаходить свій вияв у специфічному словесному оформленні думки, яка тут виражається.

Виразність вияву форми певного повідомлення не пов'язується виключно з мовленневою його функцією. У випадку з художнім твором ми говоримо насамперед про виразність зображення в цілому, маючи на увазі, крім мовленневої, предметну зображувальність, а також форму композиційної побудови твору. Мовленнева виразність пов'язується при цьому з конкретними принципами відбору і сполучення слів, а також формами словотворення, що характеризують своєрідність мовного стилю того чи іншого письменника або поета й водночас можуть бути підведені під певні загальні закономірності.

В цілому виразність спирається на варіативність, тобто можливість різного оформлення приблизно одного змісту, який складає об'єктивну, загальну основу повідомлення. Наприклад, приблизно однакове предметно-логічне поняття *жалею* за чимось або за кимось можна передати за допомогою різних слів: скорбота, сум, печаль, горе, туга, журба і т. д.; повідомлення про характерну *рису* особи може бути оформлене через вибір одного з таких словесних варіантів, як мужній, сміливий, хоробрий, відважний, відчайдушний, безстрашний, зірвиголова і т. д.

Об'єктивною передумовою виразності мови є, таким чином, наявність у ній явища *синонімії* (грец. συνώνυμοζ — однойменний), якою позначається смислова спорідненість слів та словосполучень, що виражають різні відтінки одного загального для них предметно-логічного значення. Синоні-

мічність може знаходити свій вияв не лише на словесному, а й на рівні більших або менших, ніж слово, смислових величин, тобто морфем та синтаксичних конструкцій, наприклад хвиля — хвилька — хвиленька, вітер — вітерець — вітрище і т. д.

При цьому під синонімічністю слід розуміти не лише мовну, тобто об'єктивно існуючу в самій мові, фіксовану у словниках, а й так звану контекстуальну синонімію, тобто можливість синонімічного зближення в конкретному мовленнєвому контексті слів, які за своїм лексично-словниковим значенням, у самій мові не виступають як синоніми. Наприклад, у думі про Марусю Богуславку полонені козаки просять визволити їх із тяжкої неволі, з віри бусурманської:

На ясні зорі,
На тихі води,
У край веселий,
У мир хрещений (тобто на рідну Україну).

Спорідненим з формами лексичної та контекстуальної синонімії явищем виступає в мові явище індивідуальної словотворчості, пов'язаної вже не з відбором наявних, а з творенням нових слів, за допомогою яких задовольняється потреба вираження особливих відтінків висловлюваної думки. Класичним свого роду зразком «чистої» словотворчості став один з найбільш відомих і улюблених (за висловом В. Маяковського, «однаково і поетами, новаторами і пародистами, критиками») вірш В. Хлебникова «Закляття сміхом»:

О, засмейтесь, смехачи,
Что смеются смехами,
Что смеянутся смеяльно,
О, иссмейся рассмеяльно смех
Усмейных смеячей.

Якщо словотворчість — дуже яскраве й завжди різко індивідуальне мовленнєве явище, то використання синонімів, що сприяють смислому увиразненню мови, — це та відмінна ознака, яка визначає, власне, будь-яке логічно-зв'язне мовлення. Реалізовану за рахунок явища словотворчості, а також мовної і контекстуальної синонімії виразність художнього мовлення при цьому характеризують такі конкретні і взаємопов'язані ознаки:

1) *Логічно-сміслова точність*, тобто відповідність висловлювання, його конкретної словесної форми тій думці про предмет, яка при цьому мається на увазі, реалізує себе

у словесному виразі. Дана ознака співвідносить художнє мовлення з нормами «правильного» літературного мовлення* і знаходить своє конкретне виявлення в тому, що із синонімічного ряду слів, якими потенційно можна позначити певне поняття, відбирається саме таке слово, яке містить у собі відтінок, що найбільше відповідає змістові пов'язаної з предметом думки.

Про це свого часу писав відомий лінгвіст Л. Щерба, який, зокрема, зауважував: «неважко помітити, що синонімічні ряди звичайно утворюють систему відтінків одного й того ж поняття, різниця між якими за певних умов може мати суттєві значення. Візьмемо, наприклад, цикл слова „знаменитий” (стосовно людини), з яким конкурують „відомий”, „видатний”, „чудовий”, „визначний”. Усі ці слова позначають, звичайно, одне й те ж, але кожне підходить до одного й того ж поняття з дещо особливої точки зору: „визначний вчений” — це немовби об'єктивна характеристика; „видатний вчений” підкреслює скоріш за все те ж саме, але в контексті певного порівняння; „чудовий вчений” говорить про особливий інтерес, який він викликає; „відомий вчений” — констатує його популярність; „знаменитий вчений” — це той же відомий вчений, але й водночас відомий більше, ніж інші» [цит. за: 42, 18].

Хрестоматійним прикладом того, яке важливе значення має в роботі письменника або поета логічно-сміслової точність його висловлювань і яка копітка праця стоїть за пошуком найбільш «спорідненого» з думкою слова, є уривок із статті В. Маяковського «Як робити вірші», в якому йдеться про те, як народжувалися слова першого рядка його вірша, написаного на смерть С. Єсеніна: «Починаю підбирати слова.

* *Норми літературного мовлення* — це, власне, сукупність тих загальних нормативних правил, які виступають «аксіомами» нормального мовлення, критерієм «правильності» словесного оформлення думки. За визначенням Б. Томашевського, «ці норми такі: по-перше, чистота. Потрібно говорити чистою... мовою, не змішуючи її ні з чим, що псує загальну норму. По-друге, лаконічність викладу. Багатослів'я забирає час й у того, хто говорить, і у того, хто слухає. По-третє, ясність вираження, тобто вимога того, щоб думці точно відповідали вимовлені слова. І нарешті, відсутність двозначності. Пригадаємо, як відбувається процес повідомлення, мовлення. Мовець хоче щось сказати, підбирає для своєї думки словесне вираження. Це словесне вираження має відповідати повідомлюваній думці. Слухач за звуками людської мови, за словесним вираженням відтворює думку. Вимога ясності означає, що наша думка повинна отримати найбільш відповідне вираження. Вимога відсутності, двозначності означає, аби відповідно до цього вираження можна було точно відтворити нашу думку й тільки нашу думку» [96, 15].

Вы ушли, Сережа, в мир иной...
Вы ушли бесповоротно в мир иной...
Вы ушли, Есенин, в мир иной.

Який з цих рядків кращий?

Жоден! Чому?

Перший рядок фальшивий через слово „Сережа”. Я ніколи так акмішонськи не звертався до Єсеніна, і це слово неприпустиме й зараз, оскільки воно потягне за собою багато інших фальшивих, невластивих мені й нашим стосункам слів: „ти”, „милий”, „брат” і т. д.

Другий рядок не підходить через те, що слово „бесповоротно” в ньому необов’язкове, випадкове, вставлене лише для розміру: воно не тільки не допомагає, нічого не пояснює, воно просто заважає. Справді, що це за „бесповоротно”? Чи хіба хто вмирав поворотно? Хіба ж є смерть із швидким поверненням?

Третій рядок не підходить через свою цілковиту серйозність... Чому ця серйозність недопустима? Тому, що вона дає привід приписати мені віру в існування потойбічного життя в євангельських тонах, чого насправді в мене немає — це по-перше, а по-друге, ця серйозність перетворює вірш у кладовищенський, а не тенденційний, руйнуючи цільову настанову. Тому я вводжу слова „как говорится”.

„Вы ушли, как говорится, в мир иной”. Рядок зроблений — „как говорится”, не виступаючи прямою насмішкою, тонко понижує патетику вірша й водночас відводить будь-яку підозру щодо вірування автора в усілякі потойбічні ахінеї» [59, 257].

2) *Емоційність*, яку частіше позначають терміном *експресивність* (від лат. *expressio* — вираження), під яким розуміють підкресленість форми вияву почуттів, її здатність справляти емоційний вплив. Через емоційність словесного вираження знаходить свій вияв оціночне ставлення письменника до ним зображуваного, викликається у читача відповідний емоційний настрій, потрібний для осягнення авторської ідеї, її пафосу. Емоційна увиразненість, експресивність художнього мовлення реалізується переважно (але не виключно) за рахунок введення до нього таких слів, словосполучень і синтаксичних конструкцій, що більшою або меншою мірою відступають від загальноприйнятої, узвичаєної мовленнєвої норми (тобто норм нашого повсякденного спілкування) і психологічно сприймаються на її тлі як певна мовленнєва несподіванка, новація, яка в силу своєї неочікуваності порушує автоматизацію нашого сприйняття й тим самим створює передумови для емоційного враження. «Сутність цього явища, —

за словами Ю. Степанова, — зводиться до того, що слова зв'язного тексту підпорядковуються деяким закономірностям передбачуваності. Суб'єктивно ж, людина, яка сприймає мовлення, відчуває цю властивість як узвичаєність слова та очікування слова. Природно, що слова інших стилів (мається на увазі, що відступають від стилю, який ми сприймаємо як нормальний, нормативний) виступають як менш передбачувані і сприймаються як „несподівані”, очікування адресата мовлення виявляється немовби „обдуреним”. Це явище набуває важливого значення для стилістики індивідуального мовлення і особливо індивідуального художнього мовлення» [87, 33].

Цікаве свідчення, що ілюструє цю думку, належить В. Маяковському, який згадував: «На одній лекції В. Шкловський наводив такий грубий, але дуже розумний приклад. Один математик весь час називав учня: дурень, дурень і дурень. Учень звик сприймати це тупо і байдуже. Але коли одного разу замість очікуваного „дурень” учитель обізвав його „дура”, хлопчик розплакався. Чому? Тому, що зламавши слово, математик дав зрозуміти, що воно лайливе» [59, 54]. Про те, що відступ від узвичаєних мовленевих норм висловлювання найчастіше супроводжується емоційним переживанням, набуває здатності справляти емоційний вплив на співрозмовника, слухача або читача, писали вже в античності. Зокрема, Арістотель з цього приводу зауважував: «...відступ [від повсякденного мовлення] сприяє тому, що мова видається більш урочистою: адже люди ставляться до стилю так, як до іноземців або своїх співгромадян. Отож потрібно надавати мові характеру іноземної, оскільки люди схильні дивуватися тому, що [приходить] здалеку, а те, що збуджує подив, приємне» [3, 129]. В. Шкловський, коментуючи даний факт, пише: «Історія мистецтва показує нам, що (у всякому разі, часто) мова поезії — це мова не цілком зрозуміла, а напівзрозуміла. Так, дикуни найчастіше співають або на архаїчній мові або на чужій, інколи настільки незрозумілій, що співакові (точніше заспівувачеві) потрібно перекладати й пояснювати хоріві та слухачам значення складеної ним пісні <...>. Релігійна поезія майже всіх народів написана такою напівзрозумілою мовою <...> Я. Грімм, Гофман, Геббель відмічають, що народ часто співає не на діалекті, а на піднесеній мові, близькій до літературної; „пісенна якутська мова відрізняється від звичайної приблизно так, як наша слов'янська (мається на увазі старо- або церковнослов'янська) від сучасної розмовної” (Короленко, „Ат-Даван”). <...> Пояснення всіх цих фактів полягає в тому, що така напівзрозумі-

ла мова видається читачеві, в силу своєї незвичайності, більш образною...» [109, 41].

На думку В. Шкловського, художнє мовлення, як і мистецтво в цілому, утруднюючи (для розуміння) ту форму, в якій дається певне повідомлення, тим самим деавтоматизує (рос. «остраняет» — робить незвичним) процес нашого сприйняття, що надає художній формі експресивного характеру і служить основною запорукою та джерелом її емоційного впливу. У загострено формалістичному вигляді ця теза В. Шкловського звучить так: «Мета мистецтва полягає в тому, аби дати відчуття речі як такої, котра бачиться, а не впізнається; прийомом мистецтва виступає прийом „остранения” речей і прийом утрудненої форми, що збільшує складність і час сприйняття, оскільки сприйняттєвий процес для мистецтва самоціль і має бути подовжений; мистецтво є способом пережити творення речі, а створене в мистецтві не суттєве» [109, 63]. Цікаво, а радше сказати — «на жаль», що в окремих випадках джерелом емоційного враження може стати і звичайне зв'язне (не емоційне) мовлення, яке дотримує всіх вимог логічно-сислової точності, а саме в тому випадку, коли воно сприймається слухачами з низьким рівнем мовленнєвої культури, для яких відступом від норми є, власне, сама літературна мова, її смислова виразність і чіткість оформлення.

3) *Індивідуалізованість* мовлення, яка виступає як вирішальна передумова і основна запорука його експресивності. Естетично виразним мовлення може стати лише за умови, що у своїй побудові воно не спиратиметься на установлені кліше, формалізовані вислови, які ми чуємо кожен день і які, хоча й характеризуються в окремих випадках підкресленою емоційною формою, в силу своєї узвичаєності, не здатні по-справжньому привертати до себе увагу, будити живу думку. Критерій індивідуалізованості, більшою або меншою мірою передбачає певну новизну, оригінальність, свіжість художнього твору. Проте, з іншого боку, це зовсім не означає, що мова художнього твору має складатися виключно з неологізмів і вишуканих, добірних метафор або бути наскрізно зарозумілою, як наприклад, мова творів окремих поетів-футуристів та їхніх пізніших послідовників. Цитуючи одного з французьких класиків, О. Білецький писав, що основна вимога художнього стилю полягає в тому, щоб «говорити на особливому діалекті, який одночасно є і мовою загальноновживаною, і мовою індивідуальною» [10, 74]. Р. Якобсон, посилаючись на С. Малларме, зауважував: «Про свої вірші Малларме говорив, що він підносить буржуазному читачеві слова, які той

щодня зустрічає у своїй газеті, але підносить ці слова у словосполученнях, що приголомшують. Лише на тлі знайомого осягається незнайоме. Приходить час, коли традиційна поетична мова формалізується, не відчувається <...>. Мова поезії покривається оліфою — ні метафори, ні поетичні вільності нічого більше не можуть сказати свідомості <...>. Форма перетворюється в шаблон, відмирає. Потрібен приплив нового матеріалу, свіжих елементів мови практичної, щоб ірраціональні поетичні побудови знову вражали, знову брали за живе» [115, 287]. Яскраво виражена особність, неповторність характеру того чи іншого мовлення передусім залежить від того, з якою мірою повноти письменник використовує лексичний запас національної мови, наскільки вмilo він користується всіма її мовленнєвими шарами, починаючи з функціональних стилів літературної мови й закінчуючи діалектно-просторічними елементами, а також виробленими у процесі історичного розвитку мови формами словесного вираження думки. Потрібно досконало володіти мовою, усіма її багатствами, але, крім досконалого володіння мовою, потрібна ще й досконалість думки, якою ця мова живе, і яка, зрештою, і визначає самотність її характеру, взяту в останній інстанції.

6.2. Художньо-мовленнева організація літературного твору

Художнє мовлення у складі літературного твору виступає як зовнішня його форма, тобто як та конкретно-чуттєва словесна оболонка, в якій втілюється зміст твору, за допомогою якої відтворюються образи й події, про які йдеться у творі, та передається авторське до них ставлення. Художня своєрідність мовленнєвої організації літературного твору знаходить свій вияв у специфічному підборі або ж творенні слів і форм їх синтаксичного сполучення, що вводяться в текст твору й увиразнюють емоційно-сміслову, комунікативну спрямованість його мови. Саме увиразнення мовленнєвої оболонки твору, як вже зазначалося, стає можливим за рахунок того, що, по-перше, основний відсоток її слів у більшості випадків (за винятком окремих віршових творів) складають загальноповживані слова та сталі форми їх синтаксичного сполучення, що, в силу своєї загальноповживаності, становлять узвичаєну мовленнєву норму, на тлі якої, по-друге, спеціально підібрані поетом або прозаїком до тексту його твору слова та форми їх сполучень сприймаються як такий відступ від неї, що порушує передбачувану та

очікувану нормативність форми словесного вираження, виступаючи на тлі її узвичаєності як певна несподіванка, як свого роду словесна екзотика, яка через свою неузвичаєність, а інколи неповну зрозумілість (окремі жаргонізми, архаїзми, зарозуміла мова футуристів і т. д.) мимоволі затримує на собі увагу і, посилюючи враження, сприяє збудженню творчої уяви, викликає у читача певного роду емоційні переживання. Нормативна сталість мовлення може порушуватися з метою його увиразнення та надання йому експресивних властивостей на різних структурних рівнях людської мови. Зокрема, на звуковому рівні відступ від природних норм мовлення виявляє себе, з одного боку, у звукових повторах, тобто не природному накопиченні однотипних звуків у суміжних словах або словах суміжних фраз, з іншого боку, у встановленні неприродної для нормального мовлення симетрії в якісному або кількісному чергуванні складів у фразі. На словесному рівні відступ від узвичаєних мовленнєвих норм відбувається, по-перше (і рідше), шляхом індивідуальної словотворчості, по-друге (частіше), за рахунок заміни узвичаєного для даного предмета слова, загальноновживаність якого нейтралізує і «стирає» його емоційну оціночність, більш емоційним, експресивним його аналогом, що виступає по відношенню до нормативного слова як його мовний, лексичний (закріплений словниками) або контекстуальний (новотворений) синонім. На синтаксичному рівні відступ від узвичаєних мовленнєвих норм пов'язується з такими формами побудови фрази, що сприймаються як порушення типових норм логічного упорядкування й розміщення слів у словосполученнях, реченнях і більших синтаксичних одиницях.

Художнє увиразнення мови літературного твору не виступає як самоціль, як увиразнення заради самого увиразнення чи виключно з метою справити екзотичне враження на читача. Увиразнення мови в художньому творі підпорядковане низці конкретних функцій, найважливішими з яких є три: зображувальна, характерологічна та оціночно-виражальна. Завдання зображувальної функції мовлення полягає в тому, щоб вказати на ті предмети, явища, людей, які у творі зображуються, тобто назвати їх. При цьому, називаючи предмет, автор не вдовольняється будь-яким з тих слів, що ними даний предмет звичайно позначається. З маси слів, які становлять лексичний (від грец. λεξικόζ — словесний) запас тієї чи іншої національної мови, автор відбирає саме такі слова, які з найбільшою повнотою й виразністю здатні конкретизувати те уявлення про предмет, яке автор намагається донести до свого читача. З зображувальною функцією мовлення тісно пов'язана характерологічна його

функція. Оскільки предметом словесного зображення у творі, крім усього іншого, виступає і сама мова, мовленнєва манера (стиль) персонажів твору, його розповідачів та оповідачів, то ті чи інші її особливості шляхом її авторського підкреслення можуть виступати як засіб, що *характеризує* внутрішній емоційний стан людини, яка говорить (наприклад, її схвильованість, розгубленість і т. д.), її соціальну або територіальну належність, певною мірою відбиває її світоглядні риси. *Оціночно-виражальна* функція мовлення пов'язана з відбором таких слів, за допомогою яких знаходить своє вираження оціночне ставлення автора до ним зображуваного.

6.2.1. Засоби словотворчого вираження мовлення

До засобів словотворчого вираження мовлення належать слова або форми слів, наявність яких у тій чи іншій національній мові не фіксована словниками й контекстом загального вживання і які створюються прозаїком або поетом у процесі індивідуальної мовної творчості, не виходячи в більшості випадків за її межі. Забарвлені подібним індивідуальним уживанням новостворені прозаїком або поетом слова позначаються терміном «неологізми». Крім неологізмів, до засобів словотворчого вираження мовлення належить так звана зарозуміла мова, під якою найчастіше вбачають такі новостворені слова і словесні вирази, значення яких через їх різку протиставленість узвичаєним словесним формам у більшості випадків важко піддається розумінню. Якщо використання неологізмів більшою чи меншою мірою визначає специфіку творчості будь-якого письменника певної епохи, то зарозуміла мова — це явище, яке характеризує майже виключно ті цікаві, а інколи ризиковані (для розуміння) експерименти, які проводили над окремо взятими словами й мовою в цілому на початку ХХ століття поети-футуристи. Разом з тим встановлення чіткої межі між неологізмом та зарозумілою мовою в багатьох випадках буває проблематичним.

6.2.1.1. Неологізми

Неологізми (від грец. νέος — новий і λόγος — слово) — це новостворені слова, значення слів, словосполучення, що з'явилися в мові й ще не перейшли до розряду загально-вживаних. Загальна причина появи неологізмів полягає в необхідності давати назви тим новим явищам і поняттям, які з'являються у процесі неупинного розвитку людського суспільства. При цьому, «якщо предмет чи поняття закріплюються в житті суспільства, то їхня назва з часом перестає сприйматися як нова й переходить до активної

лексики. Коли ж вони втрачають актуальність, їхня назва стає історизмом. Так, слова „космонавт”, „ЕОМ”, „комп'ютер”, „колготки”, „універсам”, що з'явилися кілька десятиліть тому, уже стали звичними й вийшли з розряду неологізмів. За станом на 1993 рік неологізмами є такі слова, як „СНД”, „снумівець”, „роздержавлення”, „комп'ютеризація”, „брокер”, „бартер”, „відеосалон”, „холдинг”, „рекетир” ...» [107, 149].

Неологізми, у свою чергу, поділяються на загальномовні та індивідуально-авторські. *Загальномовними* називають такі нові слова, які, по-перше, досить швидко стають надбанням усіх або обмеженого за якоюсь ознакою (професійною, соціальною, територіальною) кола носіїв мови, і, по-друге, виконують переважно номінативну, тобто називну, функцію. *Індивідуально-авторськими* називаються такі нові слова, які створюються письменниками і вживання яких, по-перше, виконує не стільки номінативну, скільки оціночно-виражальну функцію. Порівняйте з оцінкою, яку дає індивідуально-авторським неологізмам Б. Томашевський: «Неологізми — це такі слова, які створює сам митець, сам поет, письменник не для того, щоб дати їм загальний ужиток, ввести їх до загальноновживаної мови, в загальний словник, а для того, щоб читач відчував у процесі сприйняття самого художнього твору, як перед ним народжується нове слово. Неологізм повинен завжди сприйматися як певний винахід саме даного митця, він неповторний. Як тільки починають його повторювати, вводити до загального словника, він втрачає той стилістичний ефект, на який розраховував митець. Митець розраховує на неологізм як на слово, що створюється на очах у читача й виключно для даного контексту» [97, 176]. Пропонуємо приклади індивідуально-авторських неологізмів П. Тичини: «...Діло брать, щоб аж сміялось... Щоб життя в нас виноградно і пшенично наповнялось»; «...свиня ...од всіх свиней свиніша»; у В. Маяковського: «фимиамился восторг»; «И пошли часы необычайниться».

«Хай вигадані відповідними художниками слова, нові слова залишаються назавжди тільки їх словами, — писав Л. Булаховський, — хай вони не поступають до активного фонду загальної мови, — але там, де їх ужито, вони живуть і довго житимуть своїм повним художньо-естетичним життям, на своєму місці вони є збагаченням мови як засобу служити виявом певної діючої образності та емоційності і, подобаючись хоча б певному колу читачів, тим самим виправдовують своє народження і своє існування» [15, 136].

Індивідуальна новизна — одна з найяскравіших ознак

художнього мовлення. Функцію неологізації мовлення при цьому виконують не лише виключно *неологізми* як такі, а й усі інші засоби лексико- і контекстуально-синонімічного увиразнення мовлення, які порушують автоматизм його сприйняття за рахунок того, що завжди надають мові несподіваних словесних форм, які більшою або меншою мірою психологічно асоціюються в читача з чимось новим, незвичним.

6.2.1.2. *Зарозуміла мова* (рос. «заумь», **Зарозуміла мова** «заумный язык») — це специфічний різновид індивідуальної словотворчості, що вбирає в себе слова і словотворчі звороти, які характеризуються ослабленістю або й повною відсутністю предметних значень, буквально — мова, що лежить за межами раціонального розуміння (узвичаєних його норм), безпредметна мова.

Основні принципи зарозумілої мови були вироблені на початку ХХ століття в поезиці російських футуристів, зокрема відомих теоретиків футуризму — Олексія Кручених та Веліміра Хлебникова. Передісторія появи самого терміна, за словами О. Кручених, була такою: «Наприкінці 1912 р. Д. Бурлюк якось сказав мені: „Напишіть цілий вірш з „невідомих слів“. Я й написав „Дыр бул щыл“, п'ять рядків, які й помістив у своїй книжці „Помада“, що готувалася до друку (вийшла на початку 1913 р.). В цій книжці було сказано: вірш зі слів, що не мають певного значення. Весною 1913 р., за порадою М. Кульбіна, я (з ним же) випустив „Декларацію слова як такого“ <...>, де вперше була проголошена зарозуміла мова й подавалася більш повна її характеристика та обґрунтування» [цит. за: 38, 17]. Зокрема, там писалося, що «думка та мовлення не встигають за переживанням натхненного, тому митець може висловлюватися не лише загальною мовою (поняття), але й особистою (творець індивідуальний) і мовою, що не має чіткого окресленого значення (не застиглою), зарозумілою» [цит. за: 38, 264]. «Таким чином, — коментує процес зародження зарозумілої мови Жан-Філіпп Жаккар, — спочатку це „невідомі“ слова, які стоять біля витоків зарозумілості, потім поява суміші звуків та букв, неможливих для фонетичної системи російської мови (щ + ы; ш + щ), а потім змінюється й значення слова в процесі поглибленої роботи над фонетикою» [38, 17]. Експерименти над словом, що привели до появи зарозумілої мови, проводилися в основному з опорою на звукову сторону мовлення, з наданням звукам мови і окремо взятому звукові виняткового значення: «Ще в 1913 р., — писав О. Кручених, — ми

намітили „теорію відносності слова”: настанова на звук — приглушення значення, тиск на підсвідомість, — омолодіння слова!»; «Зарозумілість... загострена фонетика — розгадування через звук, або виявлення звуком нашої підсвідомості» [цит. за: 38, 275; 23].

«...слово, — писав інший теоретик зарозумілої мови В. Хлебников, — звукова лялька, словник — зібрання іграшок. Але мова природно розвивалася з небагатьох одиниць абетки; приголосні та голосні звуки були струнами цієї гри у звукові лялькі. А якщо брати сполучення цих звуків у довільному порядку, наприклад: бобэоби або дыр бул щ (ы) л, або Манч! Манч! (або) чи брео зо! — то такі слова не належать до жодної мови, але водночас щось говорять, щось невловиме, але існуюче <...>... ці довільні сполучення (звуків), гра голосу поза словами, отримали назву зарозумілої мови. Зарозуміла мова — означає те, що лежить за межами розуміння. <...> Те, що в закляттях, замовляннях зарозуміла мова підпорядковує і витісняє зрозумілу, доводить, що в неї особлива влада над свідомістю, особливі права поряд із зрозумілою. Але є шлях зробити зарозумілу мову зрозумілою.

Якщо взяти одне слово, скажімо „чашка”, то ми не знаємо, яке значення має для цілого слова кожен окремо взятий звук. Але якщо зібрати всі слова з першим звуком ч (чаша, череп, чан і т. д.), то всі інші звуки один одного взаємознищують, і те загальне значення, яке є в цих словах, і буде значенням ч. Порівнюючи ці слова на ч, ми бачимо, що всі вони означають „одне тіло в оболонці іншого”; ч — означає „оболонка”. І таким чином зарозуміла мова перестає бути зарозумілою. Вона перетворюється в гру за усвідомленою нами абеткою — новим мистецтвом, на порозі якого ми стоїмо.

Зарозуміла мова виходить з двох передумов:

1) Перша приголосна простого слова керує всім словом — наказує іншим.

2) Слова, що починаються на одну приголосну, об’єднуються одним і тим же поняттям і немовби летять з різних боків в одну й ту ж цятку свідомості.

<...> Таким чином зарозуміла мова є майбутньою світовою мовою в зародку. Тільки вона може об’єднати людей. Зрозумілі мови вже роз’єднують» [103, 627—628]. Наводимо характерний зразок практичного використання зарозумілої мови у В. Хлебникова (монолог Зангезі з однойменної «надповісті», площина XIX): «К Зангези подводят коня. Он садится.

Зангези
Иверни выверни,
Умный игрень!
Кучери тучери,
Мучери ночери,
Точери тучери, вечери очери.
Четками чуткими
Пали зари.
Иверни, выверни,
Умный игрень!

Одним з найвідоміших практиків зарозумілої мови в українській поезії початку ХХ століття вважається Михайль Семенко:

Я — нічий. Я — ніхто. Мене не знає історія.
Мій девіз — несталість і несподіваність.
Хочете? Я зримаю зараз: Істерія.
Я остроїв поезію в стрій ні разу не надіваний.

(«Поезійка зарозумілості»)

Як зауважив С. Єфремов, «хоча Семенко й хизується тим, що не хто, як він, „остроїв поезію у стрій ні разу не надіваний”, але це навіть до української поезії не зовсім так: не він перший завітав до нас із „футуризмами”. Пальму першості все ж треба віддати Василю Гнедову, що в збірці „Небокопи” (1913) надрукував по-українському „Огнюну свиту”, а в ній непохитно вибрав патент на свій винахід:

Перша его — футуристична пісня
На українській мові.
Усім набридли Тарас Шевченко
Та гопашник Кропивницький.
Ніхто не збреше, що Я свиданий
Забув Українців (sic!)»

[40, 65].

У цілому в українській поезії футуристичні експерименти зі словом, поетика зарозумілої мови не дістали такого поширення як у російській поезії.

6.2.2. Лексико- синонімічні засоби увиразнення мовлення

Засобами лексико-синонімічного увиразнення мовлення є слова та форми слів у лексичному запасі національної мови, що відступають від узвичаєної норми слововживання та словопозначення, наприклад: хмариночка, замість — хмара, злото — замість золото; іроплан — замість літак; пика — замість обличчя і т. д. Експресивний

ефект від уведення до тексту твору лексико-синонімічних засобів увиразнення мовлення ґрунтується на тому, що замість очікуваного читачем, звичайного для означення того чи іншого предмета слова автор підбирає таке синонімічне словесне означення, яке більш або менш різко контрастує з умовно-нормативним — окремим словом чи його словесним оточенням у цілому — і в силу своєї неочікуваності може слугувати джерелом емоційного враження або посилювати його у читача, який свідомо чи неусвідомлювано співвідносить його з нормою. До слів, що становлять систему засобів лексичної синонімії, яка відступає від узвичаєних мовленнєвих норм, входять переважно слова, забарвлені належністю до маловикористовуваних, з тих чи інших причин, шарів лексичного запасу мови. Серед них можна виокремити: 1) групу слів з історичним забарвленням; 2) слова іншомовного походження; 3) так звані стилістично забарвлені слова.

1. До слів з історичним забарвленням належать слова, які характеризують форми мовленнєвого спілкування, прийняті на певних історичних проміжках часу і з точки зору самого мовлення сприймаються як застарілі слова. Застарілі слова, що використовуються письменниками, у свою чергу, поділяються на *архаїзми* та *історизми*.

2. До групи слів іншомовного походження відносяться слова, запозичені з інших національних мов. Ці слова прийнято позначати термінами *варваризм*, *макаронічна мова*, *екзотизм*, *старослов'янізм*.

3. До стилістично забарвлених належать слова сучасної національної мови, вживання яких суттєво обмежене певною комунікативною сферою людських стосунків і в найбільшій мірі характеризує прийнятий у ньому мовленнєвий стиль. Такі слова сприймаються як стилістичні синоніми слів *загальноживаних*, тобто не обмежених переважною належністю до того чи іншого мовленнєвого стилю й використовуваних усіма носіями мови в будь-яких формах мовленнєвого спілкування. В групу стилістично забарвлених слів виокремилися, по-перше, слова, що належать до специфічних форм усного мовлення. Це *діалектизми*, *жаргонізми*, *професіоналізми*, *арготизми* (також: *сленг* і *вulgаризми*), які відповідно характеризують обмежену територіальними, вузько-соціальними, побутовими сферами своєрідність форм людського спілкування. З іншого боку, до групи стилістично забарвлених слів входять слова, що визначають специфічні норми книжного мовлення. Це *поетизми*, *термінологізми*, *канцеляризми*, які відповідно характеризують своєрідність стилів художнього, наукового та офіційно-ділового мовлення.

6.2.2.1. Архаїзми *Архаїзмами* (від грец. ἀρχαῖος — старовинний, давній) у загальному визначенні називаються слова, що вийшли з широкого вжитку й перейшли до так званого пасивного запасу лексики національної мови. У більш точному розумінні до архаїзмів належать слова, «що називають такі предмети чи поняття, які самі по собі аж ніяк не застаріли, але для позначення яких тепер користуються іншими словами» [110, 155]. Від інших застарілих слів, зокрема історизмів, архаїзми таким чином відрізняються тим, що мають у сучасній мові синоніми. Усі наявні в мові архаїзми поділяються на окремі типи. За класифікацією, поданою в довіднику сучасної української мови, таких типів виділяється п'ять:

1. *Власне лексичні* архаїзми — слова, витіснені з мови словами з іншим коренем: рать — військо, уста — губи, рот, перст — палець.

2. *Лексико-словотворчі* архаїзми відрізняються від сьогоднішніх відповідників суфіксами або префіксами: вої — воїни, шкатула — шкатулка, коляса — коляска.

3. *Лексико-морфологічні* архаїзми характеризуються застарілою граматичною формою: роль — роля, читає — читаєши, молиться — молітеся, сини — синове.

4. *Лексико-фонетичні* архаїзми від сучасних назв різняться однією чи двома фонемами: поет — піїт, злато — золото, ріжний — різний.

5. *Лексико-семантичні* архаїзми — застарілі значення слів, які тепер уживаються з іншими, сучасними значеннями: живот (життя), язик (мова, народ), мир (громада, світське життя) [107, 134].

В художніх творах архаїзми можуть використовуватись з метою:

1) відтворення історичного колориту тієї доби, про яку йдеться у творі, наприклад: «А паче всього він хоче, — тут сотник обернувся до Замоїського, — він хоче, щоб козацтву реєстровому якнайскорше таки виплатили державне утримання» (І. Ле);

2) мовної характеристики особи, яка говорить, наприклад: «Мир дому і живущим в ньому, — сказав Балабуха, обнявши отця Степана» (І. Нечуй-Левицький);

3) надання мові відтінку урочистості, схвильованої піднесеності над звичайною, побутовою формою вираження, наприклад: «Світе вольний, несповитий» (Т. Шевченко); «Що ти за сила еси?» (П. Тичина);

4) створення комічного враження, наприклад: «Турн тяжку боль одоліває, к Енею руки простягає і мову слезную рече...» (І. Котляревський).

Історизмами називаються слова, **6.2.2.2. Історизми** застарілі через те, що вийшли з ужитку ті предмети, які вони позначали, наприклад: мушкет, кунтуш, опанча, шеляг, челядь і т. д. З цієї ж причини історизми інколи називають матеріальними архаїзмами. На відміну від останніх історизми не мають у сучасній мові синонімів. Історизми трапляються переважно в художніх творах історичної тематики, де вони позначають реалії доби, про яку йдеться, а також слугують засобом відтворення колориту мови тих часів, наприклад: «І була під Києвом січа велика. Стріли закрили сонце, а від тупоту копит, іржання коней і брязкоту заліза не чути було людського голосу. Ціла орда з ханом Отроком прийшла під Київ. <...> Хоч як завзято натискали половці, хоч як підбадьорював їх Отрок, сам ідучи попереду й пускаючи стрілу за стрілою до руських панцирів, хоч бурею літав він з своїм бунчуком від одного крила війська до другого — але стояла Русь, мов стіни святої Софії. Половецькі стріли застрягли в руських кольчастих телягах, списи ламалися об щити непроступним муром» (Л. Мосендз).

Варваризмами (лат. *barbari*, від грец. *βάρβαροι* — іноземці) називаються слова іншомовного походження, які вживаються поряд зі своїми відповідниками в тій чи іншій національній мові, але остаточно не засвоюються нею. Порівняйте: «Стилістичним забарвленням відрізняються не ті іншомовні слова, які увійшли в мову, а ті, які вводяться в мовлення, ніяк його не збагачуючи, оскільки просто дублюють уже наявні в мові слова. Такі незакріплені в загальнолітературній мові одиниці отримали назву *варваризми*» [110, 16Л]. В тексті твору варваризми передаються або мовою запозичення або ж відповідною національною мовою. Наприклад:

6.2.2.3. Варваризми

У сільській убогій церкві
грають Requiem органи,
хор голосить Miserere,
люд зітхає De profundis.

(*Леся Українка*)

Скресались коні. Бій кипить довкола.
Горить землі простріляний квадрат.
Впав індіанець. Раптом... «Хау кола!»
А це по-індіанськи: «Здрастуй, брат!»

(*Л. Костенко*)

Найчастіше, проте, варваризми використовуються у функції не підвищення, а комічного зниження декларованої теми. З цієї причини варваризми здебільшого вживаються з метою пародіювання. Ось як пародіюється в мові одного з героїв роману О. Ізмайлова «Євгеній» (1789 р.) Євгенія Негодяєва пристрасть російських дворянських кіл до надмірного вживання французьких слів — так звана *галломанія*: «Колокольчик фрапирует мои уши. Закоптелые избы, в которых кудахчут куры и ребята, меня не амюзируют»; «Если ты мне истинный друг, сделай милость, перестань плезантировать»; «Вижу, что нельзя экскюзировать мой поступок»; «Так ловок, так авантажен!.. Право, не флагирую нисколько...».

Емоційний ефект від використання в тексті твору варваризмів пов'язаний насамперед з неповною зрозумілістю для пересічного читача їхнього значення, яке затримує на собі увагу і стимулює творчий потенціал людської фантазії. Тенденція до кількісного зростання числа вживаних варваризмів становить одну з характерних рис літератури футуризму, надмірність варваризації мови якого також досить часто слугувала об'єктом дошкульних пародій. Дивіться, наприклад, пародію на варваризовану мову віршів Ігоря Северяніна, яка з'явилася в 1913 році за підписом «Г. Е.» й мала назву: «Переклад Пушкіна на мову егофутуристів»:

Зима! Пейзанин, екстазуя,
Ренувелирует шоссе,
И лошадь, снежность ренифлюя,
Ягуарный делает эссе.
Пропеллером лансируя в'али,
Снегомобиль рекордит дали,
Шофёр рулит; он весь в бандо,
В люнетках, маске и манто.
Гарсонит мальчик в акведуке:
Он усалазил пса на ски,
Мотором ставши от тоски,
Уж отжелировал он руки.
Ему суфрактный амюзман,
Вдали ж фенетрится маман.

Порівняйте з типовим зразком варваристичних віршів самого І. Северяніна:

О, Лилия ликеров, — о, creme de Violette!
Я выпил грёз фиалок фиалковый фиал...
Я приказал немедля подать кабриолет,
И сел на сером клене в атласный интервал
Затянут в чёрный бархат, шофер и мой клевет —

Коснулся рукоятки, и вздрогнувший мотор,
Как жеребец заржавший, пошел во весь простор...

(«Фиалетовый транс»)

Інколи як особливий різновид варваризмів виокремлюють так звану *макаронічну* мову, під якою найчастіше розуміють мову, надзвичайно густо пересипану варваристичними домішками, надмір яких перетворює її у своєрідний жаргон. Макаронічна мова у класичному розумінні — це латина, пересипана вкрапленнями з мов романського походження, насамперед італійської та французької. Перші зразки макаронічної поезії, як свідчить Б. Томашевський, «з'явилися в Італії (макарони — страва італійського походження). Був в Італії поет, тепер забутий, Тіфі делле Одассі, який близько 1490 р. написав такий макаронічний твір, який так і називався „Massaronea”. Він став початком багатьох подібних творів спочатку в Італії, потім це перейшло до Франції, з Франції — в інші країни. Є проте суттєва різниця між російським макаронічним стилем і макаронікою італійською та французькою, тобто романською, а за нею й іншими західними мовами, наприклад німецькою та англійською. Західна макароніка заснована на тому, що офіційною, книжною, науковою мовою в країнах цих мов була латина, але оскільки латина — мова мертва й вивчали її медики та юристи досить погано, то вони, самі того не помічаючи, псували цю латину, домішуючи туди слова своєї мови. Макаронічні поеми пародіювали мову людини, яка погано володіє латиною, але впевнена в тому, що вона нею володіє. В найбільш яскравій формі подібний жаргон змальований в мові паризького студента, виведеного в книжці Рабле про Гаргантюа. Комедія Мольєра „Вдаваний хворий” закінчується буфонадою, побудованою на макаронічному стилі, — урочистому посвяченні в медики, під час якого обов'язкова в таких випадках латина відрізняється тим, що до неї постійно домішується французька мова» [97, 144]. Дивіться зразок макаронічної мови на бурсацький лад з поеми І. Котляревського «Енеїда» — суміш латини з українською, яка досить повно відтворює своєрідний колорит макаронічного стилю:

Еней, к добру з натури склонний,
Сказав послам латинським так:
«Латинус рекс есть невгомонний,
А Турнус пессімус дурак.
Ікваре воювать вам мекум?
Латинуса будь путо цекум,
А вас, сеньйорес, без ума;

Латинусу рад пацем даре,
Пермітто мертвих поховаре,
І злості корам вас нема.

Один єсть Турнус ворог меус,
Сам, ерго, дебет воювать;
Велять так фата, ут Енеус
Вам буде рекс, Аматі зять.
Щоб привести ад фінем беллюм,
Про що всіх сангвіс проливать?
Чи Турнус буде, чи Енеус,
Укажеть глядіус, вель деус,
Латинським сцетпро управлять».

(Частина 6, строфи 84—85)

Підрядковий переклад промови Енея перед латинськими послами, зроблений коментатором поеми О. Ф. Ставицьким, звучить так:

Латин цар єсть невгомонний,
Латина вважаю за сліпого,
А вас, сенатори, без ума;
Латину рад мир дати,
Дозволю мертвих поховати,
І злості на вас нема.

Один єсть Турн ворог мій,
Сам, отже, повинен воювать;
Велить так доля, щоб Еней
Вам був цар, Аматі зять.
Щоб привести до кінця війну,
Ми зробимо з Турном поєдинок,
Про що всім кров проливать?
Чи Турн буде, чи Еней
Латинським скіпетром управлять —
Укажеть меч або бог

[44, 282].

6.2.2.4. Екзотизми

Екзотизмами, або *етнографізмами*, називають слова, що передають характерні назви реалій із життя інших народів і не мають *точних* відповідників у мові, до якої вони потрапляють. Наприклад: аул, мечеть, сакля, курултай, дехканин, духан, полісмен, кюре, леді, лорд тощо. У творах художньої словесності екзотизми використовуються насамперед з метою створити незвичайну, екзотичну атмосферу, яка посилює емоційне враження, а також для передавання етнографічних особливостей тієї місцевості, про яку розповідається. Ось як, наприклад, використовує екзотизми

Л. Костенко: «Танцюй, танцюй, дитино! Життя — страшна корида, // На сотню Мінотаврів — один тореадор»; М. Зеров: «Тільки в далекості є баобаби, секвойї і пальми...». В романі «Євгеній Онегін» О. Пушкін, характеризуючи Тетяну, пише:

Никто б не мог её прекрасной
Назвать, но с головы до ног
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовётся vulgar. Не могу...
Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести;
Оно у нас покамест ново,
И вряд ли быть ему в чести,
Оно б годилось в эпиграмме...

Екзотизм стосовно лексики початку ХІХ століття, пізніше vulgar було засвоєно у вигляді слова «вуглярний».

Постійне вживання екзотизмів — ознака, що найбільшою мірою характеризує мовний стиль творів поетів і прозаїків романтичного напрямку, які, власне, і вводять екзотизми в широкий літературний обіг. Цікавим прикладом використання екзотизмів (стосовно російського читача і особливо — з петербурзького дворянського середовища) українського побуту в російськомовному художньому стилі є повість М. Гоголя «Тарас Бульба». Наводимо характерний уривок: «— Ну ж, пань-братцы, садись всякий, где кому лучше, за стол. Ну, сынки! прежде всего выпьем горелки! — так говорил Бульба. — Боже, благослови! Будьте здоровы, сынки: и ты, Остап, и ты, Андрий! Дай же Боже, чтоб вы на войне всегда были удачливы! Чтобы бусурменов били, и турков бы били, и татарву били бы; когда и ляхи начнут что против веры нашей чинить, то и ляхов бы били! Ну, подставляй свою чарку; что, хороша горелка? А как по-латыни горелка? То-то, сынку, дурни были латинцы: они и не знали, есть ли на свете горелка».

Старослов'янізмами називаються слова, запозичені зі старослов'янської мови, що є найдавнішою формою слов'янського книжного мовлення, запровадженого в ІХ столітті Кирилом та Мефодієм з метою зробити зрозумілими всім слов'янам переклади текстів грецьких книг. Цю мову називають іще давньоболгарською, тому що в основу її був покладений солунський діалект болгарської мови. А оскільки розроблялася вона з метою перекладу книг релігійного змісту, її ще називають церковнослов'янською,

6.2.2.5. Старослов'янізми

а слова, запозичені з неї, — церковнослов'янізмами або слов'янізмами. Основні відмітні ознаки старослов'янізмів, за довідником сучасної української мови, такі:

1. Фонетичні ознаки:

а) Неповноголосні звукосполучення *ра, ла, ре* на місці українських *оро, оло, еле*: град, глава, злато, древо.

б) Звукосполучення *ра-* на початку слова на місці українського *ро-*: раб.

в) Звукосполучення *жд* на місці українського *ж*: вождь, нужда.

г) Літера *щ* замість української *ч*: священник, плащ.

г) Літери *є, ю* на початку слів замість українських *о, у*: єдиний, юний, юродивий, юдоль.

2. Словотворчі ознаки:

а) Суфікси іменників *-знь, -тель, -ство, -иня* (в абстрактних іменниках), *-тва, -тай*: приязнь, учитель, братство, святиня, молитва, глашатай.

б) Суфікси *-ащ, -ущ, -м (ий)* дієприкметникового походження: трудящий, грядущий, відомий, неопалимый.

в) Префікси *воз-, пре-, пред-, со-*: воскреснути, возвістити, премудрий, предтеча, согрішити.

г) Компоненти складних слів *благо-, бого-, добро-, зло-, град-*: благодать, богослов, добродушний, злочин.

3. На старослов'янське походження слова може вказувати його церковно-релігійна семантика: святий, пророк, суета, творець, гріх, господь [107, 166].

В лексичному складі слов'янських мов старослов'янізми посідають особливе становище, з одного боку, співвідносячись за певними ознаками з архаїзмами та варваризмами, але з іншого боку, не збігаючись з ними цілком. З архаїзмами церковнослов'янізми споріднює те, що значна частина їх застаріла й перейшла до пасивного лексичного запасу мови, отримавши синонімічні відповідники з активно діючої лексики. Проте, на відміну від архаїзмів, далеко не всі церковнослов'янізми застаріли чи сприймаються такими. «Архаїзмами, — пише Б. Томашевський, — називаються лише ті слова, в яких особливо відчувається належність до минулого. Архаїзмами є слова, які відмирають, виходять з ужитку, тоді як про слов'янізми в цілому цього не можна сказати. Церковнослов'янізмами називаються слова, запозичені з церковнослов'янської мови, при цьому такі, походження яких усвідомлюється мовцем. В будь-якому випадку, це слова, які мають у літературній мові... синонім» [97, 62]. Не можуть бути ототожненими церковнослов'янізми з варваризмами, хоча формально ті й інші належать до слів іншомовного походження. Якщо

варваризм сприймається як чужомовне вкраплення в національну мову, то слов'янїзм не викликає враження чужомовної стихії, насамперед тому, що слов'янїзми були й залишаються більш-менш зрозумілими всім носіям слов'янських мов. «Взаємодія між давньоруською та церковнослов'янською мовами, — писав Л. Якубинський, — полегшувалася тим, що церковнослов'янська мова, хоча й була мовою чужоземною, завезеною в Київську державу ззовні, але разом з тим була мовою, спорідненою з давньоруською, схожою на неї. Вона була, таким чином, мовою чужою, але не зовсім чужою. З цієї причини в давньоруську мову проникали не лише окремі церковнослов'янські слова, але й граматичні форми... Зрозуміло, що з найдавніших часів ряд церковнослов'янських слів потрапляв у розмову освічених людей; тут ці слова переставали бути церковнослов'янськими, піддавались обрусінню» [116, 273, 274—275]. Міра проникнення та активного функціонування старослов'янїзмів у східнослов'янських мовах була, проте, неоднаковою. Найбільш уживаними слов'янїзми були в російській літературній мові, тоді як на українську мову, в якій з ними успішно конкурували діалектно-просторічні елементи та полонізми, вони справили менш відчутний вплив. У літературі XVIII—XIX століть старослов'янїзми найчастіше використовувалися з метою надання мові урочистого, піднесеного звучання, яке старослов'янїзмам забезпечувало, з одного боку, їхнє церковне, а отже, «високе» в емоційному і смисловому відношенні забарвлення, з іншого боку — архаїзованість їхнього звучання, яка створювала більш-менш різкий контраст між ними та їхніми відповідниками в побутовому мовленні. В. Тредіаковський писав з цього приводу:

Пусть вникнет он в язык славенский наш степенный,

....

Не голос читится там, но сладостнейший глас;

Читают око все, хоть говорят все глаз;

Не лоб там, но чело; не щеки, но ланиты;

Не губы и не рот, уста там багряниты;

Не нынь там и не вал, но ныне и волна;

Священна книга вся сих нежностей полна

[цит. за: 97, 29—30].

А. Кантемір у трактаті з віршознавства (1742 р.) писав: «Наш язык изрядно от славенского занимает отменные слова, чтобы отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога и укрепить тем стихи свои» [цит. за: 97, 85]. Наводимо приклад вживання старослов'янїзмів з метою надання мові урочистого, піднесеного звучання:

Все упованіє мое
На тебе, мій пресвітлий раю,
На милосердіє твоє,
Все упованіє мое
На тебе, мати, возлагаю.

(Т. Шевченко)

У художньому творі старослов'янізми можуть використовуватись із протилежною метою — створення комічного ефекту. В українській літературі одним з перших до старослов'янізмів у цій їх функції звернувся І. Котляревський: «Що ти тут, старосто мій, — тее-то, як його — розглагольствуєш з прищельцем?» (типовий зразок мови чиновника Возного з п'єси «Наталка Полтавка»). Поряд із церковнослов'янізмами інколи виділяють так звані *біблеїзми*: «Особливою стилістичною категорією є церковнослов'янізми в текстах, що імітують стиль Біблії. В цій функції вони називаються *біблеїзмами*. <...> При зверненні до Біблії, яка відома переважно в церковнослов'янському перекладі, в поезії використовувалися церковнослов'янізми. Лексика в таких творах звичайно збігається з передачею певних біблійних образів, особливо тих образних виразів східного походження, які відрізнялися від образної системи європейської поезії. Характерною формою поезії, насиченої біблеїзмами, були так звані „оди духовні“, які представляли собою переробку псалмів» [97, 92]. Наприклад:

Благословен господь мой Бог,
Мою десницу укрепивый
И персты в брани научивый
Сотреть врагов взнесенный рог...
...Вещает ложь язык врагов,
Десница их сильна враждою,
Уста обильны суетою;
Скрывают в сердце злобный ков.
Но я, о Боже, возглашу
Тебе песнь нову повсечасно;
Я в десять струн тебе согласно
Псалмы и песни приношу.

(М. Ломоносов, «Преложение псалма 143»)

Біблеїзми досить часто трапляються у віршах Т. Шевченка, пов'язаних тією чи іншою мірою з біблійною тематикою або образами:

Трудящим людям, всеблагий,
На їх окраденій землі
Свою ти силу ниспошли.

А чистих серцем? Коло їх
Постав ти ангели свої,
Щоб чистоту їх соблюли.

.....

Злоначинающих спини,
У пута кутії не куй,
В склепи глибокі не муруй.

А доброзичдущим рукам
І покажи, і поможи,
Святуо силу ниспошли.

.....

А всім нам вкупі на землі
Єдиномисліє подай
І братолюбіє пошли.

(Т. Шевченко, «Молитва»)

Діалектизми (від грец. *διόλεκτος* — говір, наріччя) — це слова, вживання яких характеризується територіальною обмеженістю і більш-менш різко контрастує з прийнятими в літературній мові нормами. Наприклад: трепета — осика, блават — волошка (південно-західні говори); конопляник — горобець, кловак — дятел (північні говори); баклажан — помідор, калачики — кукурудза (південно-східні говори). Поряд з поняттям діалекту існує поняття говірки. Обидва поняття досить часто вживаються в синонімічному значенні, але інколи їх розділяють: «Діалект звичайно відрізняється від говірки розміром охопленої ним території (говірка може бути поширеною в межах навіть одного села, а діалект може утворювати сукупність однорідних говірок) і характером спільності, яка пов'язує людей, що знаходяться в постійному й безпосередньому мовному контакті (говірка пов'язана лише з поняттям території)» [85, 87]. Діалекти української мови поділяються на три основні групи: північну, південно-східну та південно-західну. За сукупністю мовних ознак розрізняються фонетичні, граматичні та лексичні діалектизми. У довіднику сучасної української мови вони класифікуються за такими ознаками:

Фонетичні діалектизми відрізняються від літературної норми вимовою певних звуків: *кирниця* — криниця, *гилтати* — глитати, *вашко* — важко, *зора, зор'я* — зоря, *дієд* — дід, *куень, куєнь* — кінь.

Граматичні діалектизми різняться від літературної норми оформленням певних граматичних форм: *співаєть* — співає, *буду ходив* — буду ходити, *я му ходити* — ходитиму, *їшиш* — їси, *руков* — рукою.

Лексичні діалектизми поділяються на три групи — *власне лексичні*, *етнографічні* та *семантичні*. *Власне лексичні* — це діалектні синоніми до загальнонародних слів: вуйко — дядько, кибель — відро, кира — сокира, маржина — худоба, шаркан — буря. *Етнографічні* діалектизми — це назви місцевих реалій, що не використовуються на решті національної території: *крисаня* (різновид чоловічого капелюха), *трембіта* (духовий інструмент), *галагани* (вид печива), *каварма* (страва), *ковганка* (вид посуду). *Семантичні* діалектизми — слова, що в діалекті мають значення, відмінне від загально-мовного: *пирोगи* (вареники), *базар* (майдан), *збір* (ярмарок), *врода* (урожай) [107, 137].

Діалектні слова та говірки найчастіше вводяться до тексту твору з метою індивідуалізації й типізації мовлення героїв, їхньої мовленнєвої характеристики, з метою підкреслення мовного колориту зображуваного, належності героя до певного побутового середовища, інколи з метою створення комічного враження тощо. Наприклад: «Мама звелася і поволіклася на постіль. — Семенку, а тепер файно вмийси, і Катруся, і Марія най си вмийють, і побігни в збанок води начерпнути, але не впадь у керницю, не хилейси дуже...» (В. Стефаник, «Кленові листки»).

У XVIII—XIX століттях, тобто в час формування української літературної мови, письменники часто використовували діалектизми без будь-якого спеціального художнього розрахунку, стихійно, як природну для того чи іншого автора форму висловлювання думок, або ж внаслідок недостатньої обізнаності письменника зі встановленими літературними нормами (так звані немотивовані діалектизми). Наприклад: «Чирячка змолоду не раз сиділа у куні, позводила на той світ аж трьох мужиків і усю худобу попереводила на зілля та корінці та на усякі ліки та лічить людей чи від лихоманки, чи від гризі і від заушниць, бо вона змолоду давила зінське щеня; зніма остуду, переполох вилива, злизує від уроків, соняшниці заварює... І чого вона не знала?» (Г. Квітка-Основ'яненко, «Конотопська відьма»). Літературна мова різних націй, зрештою, і постає на окремих етапах історичного розвитку мови внаслідок відбору та закріплення в певній нормативно-граматичній системі ознак одного або кількох діалектів з подальшим розвитком цієї системи, підпорядкованим суспільно- та економічно-значущим комунікативним потребам, які з'являються у процесі історичного становлення нації. За визначенням Б. Томашевського, «літературною мовою називається те нормальне мовлення, яке використовується в писемності й виступає як мова спілкування освіченої частини суспільства. <...> Саме

норми „правильності” та „чистоти” є визначальними для літературної мови. Ці норми обов’язкові. Володіння цими нормами, їх знання та вміння використовувати і складає грамотність. Літературна мова звичайно протиставляється діалектам, тобто місцевим обласним говорам, і так званому просторіччю, тобто такій формі мови, яка є еквівалентом діалекту в мовленні людей, що користуються літературною мовою: водночас з літературною мовою в родинних, фамільярних, інтимних стосунках користуються ще не нормалізованими формами мовлення, не нормалізованою лексикою, не нормалізованими зворотами, які в цілому називаються просторіччям. Літературне мовлення, на відміну від інших форм, таких як просторіччя або діалекти, є нормалізованим мовленням, до того ж ці норми мають особливий характер. Це те, чому навчають у школах. Коли відзначають правильне або неправильне мовлення, то мають на увазі його правильність або неправильність з точки зору... літературної мови» [97, 19]. Важливо усвідомлювати при цьому, що сама протиставленість двох мовних типів — літературного і діалектно-просторічного — не є жорсткою: «Термін „літературна мова” у тому розумінні, в якому він використовується, означає не особливу, самостійну мову, протиставлену загальнонародній, а лише певний прошарок мови, підпорядкований особливим нормам. За своїм характером ці норми сильно відрізняються від тих природних норм, які визначають, наприклад, граматичну систему обласних діалектів. Ми приписуємо нормам літературної мови властивості особливої „правильності” і „обов’язковості”, на відміну від норм, якими керуються діалекти та просторіччя. <...> Лише літературна мова визначається граматичною, сталою, в той час як мови „народні” вважаються продуктом повного свавілля мовців і саме тому змінюються від місцевості до місцевості та з покоління в покоління. Літературна мова є мовою взірцевою, обробленою, такою, що виступає узагальненням увиразнювальних можливостей загальнонародної мови» [96, 326—327].

Українська літературна мова сформулювалася на основі наддніпрянських та східнополтавських діалектів.

Жаргонізмами (франц. jargon, від галло-романського gergone — базікання) називаються слова, вживання яких

обмежене нормами спілкування, прийнятими в певному соціальному середовищі. З цієї причини жаргонізми ще називають соціальними діалектизмами. Жаргонізми — це переважно такі специфічні, емоційно забарвлені назви понять і предметів, які мають нормативні відповідники в

6.2.2.7.

Жаргонізми

літературній мові і, відступаючи від неї, надають процесу спілкування атмосфери невимушеності, іронічності, фамільярності і т. д. До молодіжної жаргонної лексики, наприклад, належать такі слова, як *центровий* (авторитетний), *бабки* (гроші), *прикид* (одяг, манера одягатися), *приколотися* (отримати або створити враження), *злизняти* (щезнути) і т. д.; для жаргону п'яничок типовим є вживання слів: *бухло* (алкоголь), *конина* (коньяк), *бодун* (похмілля) і т. п.

В літературно-художніх творах жаргонізми використовуються переважно з метою створення відповідного описуваному емоційного й соціального колориту, а також з метою мовленнєвої характеристики осіб, про яких ідеться. Наприклад: «Це все було просто до дрібниць: і я, і заспаний ранок, і сивий степ. Я пам'ятаю хороше тільки ранок: заплаканий у росах, молодий і трохи засоромлений сонцем, що смутне купалося у стрижні.

— Ну, ну... вже й цілуватися лізе! Кажу це до сонця, бо воно безцеремонно грається волосинками на моїй нозі, любовно оглядає забрюхану колошу на штанях і сміється з мене крильцями бджіл: „Дізік, дізік..”

— Дізік?! Я починаю сердитись, бо що таке „дізік”? Дізік — страшне для мене слово, бо воно нагадує мені про дійсність — раз, а друге — в нашій революційній термінології це є дезертир, а я, товариші, саме до них і належав!» (Г. Косинка, «В житах»).

6.2.2.8. Професіоналізми

Професіоналізмами (від лат. *professio* — заняття, спеціальність) називаються слова, вживання яких обмежене

вужькоспецифічними потребами представників певної професії. До професіоналізмів звичайно належать назви знарядь виробництва, назви трудових процесів, різні професійні означення загальнономовних понять і т. д. Через обмеженість їх вживання більш-менш вужьким колом людей, а також в силу того, що в більшості випадків професіоналізми є неофіційними розмовними заміниками термінів, їх інколи називають професійними діалектизмами. «На відміну від термінів, професіоналізми не мають строгого наукового визначення, не становлять цілісної системи, можуть мати експресивне забарвлення. Якщо терміни — це, як правило, абстрактні поняття, то професіоналізми — конкретні; вони надзвичайно детально диференціюють ті предмети, дії, якості, що безпосередньо пов'язані зі сферою діяльності відповідної професії» [107, 157]. «Вужькоспеціальні слова ніби деталізують загальнонародний словник. Так, загальні поняття „човен”, „весло”, „сітка” відомі і для людей, не зв'язаних з рибальним промыслом. Але для рибалок ці поняття мають

далеко важливіше значення, і тому в їхньому словнику поряд зі словом „човен” вживаються назви „дуб”, „байдак”, „баркас”, „фелюга” — великі човни; „калабуха”, „тузик” — невеличкі човни тощо; в човні рибалки розрізняють „шкарма” — гнізда, в які вкладаються весла; „строп” — ремінь, яким прив’язують весло до шкарми; „банка” — поперечна дошка, на якій сидять гребці; „чордак” — передня, звужена частина човна; „сволочок” — дерев’яна підставка, на якій тримається передуб. <...> Є кілька десятків рибальських назв для знарядь лову, залежно від їх величини, будови, розміру вічок, призначення тощо. Поряд з назвами „сітка”, „невід”, у рибальському словнику вживаються ще „бродяк”, „волок”, „волочок”, „волокуша”, „галиця”, „дель”, „десятка”, „канка”, „копці”, „кукла”, „лапгаш”, „магула”, „мережа”, „накидка”, „поріж”, „сороковка”, „ставник”, „ставка”, „трандата”, „фартух”» [89, 198—199].

Професіоналізми використовуються в текстах художніх творів з метою мовної характеристики персонажів, реалістичного відтворення мовного колориту різних професійних груп, з метою емоційного увиразнення мовлення і т. д. Наприклад: «Настала ніч. Надворі стало тихо, як у хаті, тільки море лащилось до берега легесенькою хвилею і ледве шелестіло на піску. Отаман став на демені в човні, коло його ніг лежала кодола, скручена кружалом, неначе гадюка, з залізною кішкою на кінці, котра була прив’язана до одного кінця мережі. На березі zostався крилаш, чи помагач отаманів, і більша половина рибалок. <...> Отаман причалив човна до берега, скочив на берег, намочивши ноги, вхопив за кодолу і гукнув голосно:

— Тягніть разом! В кожного забродчика була дерев’яна ляма. Вона обіймала широкою плисковатою дугою стан, а її кінці були стягнуті спереду ремінцями; ремінці застібались дерев’яною цуркою; до ремінців коло пояса були прив’язані ремінні паски з дерев’яними довбишками на кінці. Ці ремінні паски з довбишками на кінці зветься живцями. Забродчики закидали на товсту кодолу свої живці; живці обвивались кругом кодоли, як гадюки, і ніби всисались в неї, мов п’явки, а довбишки не давали їм розкручуватись» (І. Нечуй-Левицький, «Микола Джеря»).

Арготизмами (від франц. argot — **6.2.2.9. Арготизми жаргон**) називаються слова та вирази, вживання яких обмежене специфічною мовою окремих соціальних груп, мало або й зовсім незрозумілою для іншої частини суспільства. За своїми ознаками мова арго зближується з жаргоном, але якщо останній, у принципі, відкритий для загального розуміння, то мова арго — це мова

утаємничена, зрозуміла лише для посвячених, мова, що має спеціальний розрахунок на приховування свого змісту. До арго з давніх часів вдавалися такі соціальні групи, як ремісники, мандрівні крамарі, лірники, жебраки і т. д. У лірників, наприклад, існували такі арготизми, як: *курганити* — грати, *курляти* — варити, *клево* — добре, *мікрій* — малий, *ботень* — борщ. Найбільш поширене арго в середовищі злочинців, з яким і пов'язують його походження: «Арго у власному розумінні слова — це професійний жаргон злодійського світу у Франції. Існування цього жаргону прослідковується за деякими місцями писемних пам'яток французької мови вже в XIII ст., а з XV ст. стосовно арго існують достовірні документальні свідчення. <...> З другої половини XIX ст. відбувається швидке „розсекречування” арго. Його лексика змішується з просторічними шарами лексики, переважно в просторіччі Парижа, і водночас дедалі глибше входить у мову освіченої частини суспільства, а згодом і в літературну норму, потрапляючи в той її пласт, який утворює власне фамільярну мову, *langue familière*. <...> Звідси арго потрапляє в художню літературу» [87, 242—243]. В художній літературі арготизми використовуються переважно з метою мовної характеристики дійових осіб. Наприклад: «Розказував, як він попав раз на вечорниці... А там самі терпелюки¹ та каравони². Покурдав³ я їм, що знав, іду вже з хати, коли якась скелиха⁴ й обзивається: „Чи не дати вам, діду, мукиці?” Оце, думаю, клево⁵! Годі сухмаї кусмарити⁶, хоч ставреників накурляю⁷» (Г. Хоткевич, «Сліпець»; лірницьке арго: ¹парубки; ²дівчата; ³пограв; ⁴сука; ⁵добре; ⁶сухарі гризти; ⁷вареників наварю). «А мазурики между тем в „марушечьем углу”, ожидая каждый очередь, вполголоса меж собой о своих делах разговаривают. Они в этом отношении менее Прова Викулыча церемонятся.

— Что стырил¹? — осведомляется один у другого. — Да что, друг любезный, до нынче все был яман², хоть бросай совсем дело; а сегодня, благодарение господу Богу, клево³ пошло! Зашел этта ко Владимирской. Народу за всенощной тьма-тьмушая — просто, брат, лафа! — Ну и что же ты? маху не дал? — Еще б те маху! Шмеля срубил, да выначил скуржанную лоханку⁴! — самодовольно похваляется мазурик. — Мешок во что кладет веснухи⁵? — спрашивается в то же время в другой группе, на противоположном конце комнаты. — Во что кладут! да гляди, чуть не в гроник⁶! — ропщет темная личность с крайне истомленным и печальным лицом. — Клей⁷ не дешевого стоит; поди-ка, сунься в магазин у немпа купить — колес⁸ в пятьдесят станет.

— А какой клей-то?

— Да канарейка с путиной⁹, как есть целиком веснушные¹⁰. Так он что, пес едакий, мешок-то? Я по чести, как есть, три рыжика правлю¹¹.

— Какими? рыжею Сарою¹²?

— Ну, вестимо, что Сарой, а он, пес, только четыре царя¹³ кладет. А мне ведь тоже хрястать¹⁴ что-нибудь надо! жена тоже ведь, дети... голодно, холодно... <...> В третьем углу — молодой вор... молодецкато повествует о своих ночных похождениях:

— Просто, братцы, страсть! Вечор было совсем-таки влопался¹⁵! Да, спасибо, мазурик со стороны каплюжника¹⁶ дождевиком¹⁷ — тем только й отвертелся! А Гришутка — совсем облопался¹⁸, поминай как звали! Стал было хрять¹⁹ в другую сторону, да лих, вишь ты, не стремил²⁰, опосля как с фараоном²¹ справились; а тут стрела²² подоспела вдогонку — ну и конец! Теперь потеет²³; гляди, к дяде на поруки попадет²⁴, коли хоровод²⁵ не выручит.

— Значит, скуп²⁶ надо? — озабочено спрашивают мазурики, ибо этот вопрос, весьма близко касающийся их сердца и карманных интересов.

— Значит, скуп! Парень, братцы, клёвый, нужный парень! Отначиться²⁷ беспременно надо» (В. Крестовський, «Квартира для Тринки і темних очей»; злодійське арго: ¹украв; ²погано; ³добре; ⁴вийняв гаманець і витягнув табакерку; ⁵баришник, який оцінює золотий годинник; ⁶гріш; ⁷слово, яким позначається будь-яка вкрадена річ; ⁸рубль; ⁹годинник з ланцюжком; ¹⁰золоті; ¹¹червінці прощу; ¹²півімперіал; ¹³срібний рубль; ¹⁴їсти; ¹⁵попався на кражі; ¹⁶поліцейський; ¹⁷камінь; ¹⁸був заарештований і відправлений в тюрму; ¹⁹бігти; ²⁰дивитися, стерегтися; ²¹будочник; ²²патрульний козак; ²³сидить в участку; ²⁴потрапити до в'язниці; ²⁵ватага, злочинна згряя; ²⁶загальна складчина на викуп заарештованого; ²⁷відкупитися).

Спорідненим з арготизацією мови явищем є так звана мовна *тарабарщина*, в основу якої покладена деформація загальноновживаних слів, арготизованих шляхом спеціальних прийомів: «Крім створення власне арготизмів, застосовувалось і зашифрування слів шляхом переставляння чи введення нових складів. Так в арго злодіїв Євбазу (м. Києва) у наголошеному складі приголосні перед голосним замінювались звуком „ш“, а сама група приголосних разом із голосним повторювалась у кінці слова: Шая жишуву шана Євшазіба (Я живу на Євбазі)» [107, 134]. Цікавий приклад використання подібної словесної *тарабарщини* міститься в поемі І. Котляревського «Енеїда» (частина четверта, строфи 1—2):

Борщів як три не поденькуеш,
На моторошні засердчить;
І зараз тяглом закишкуеш,
І в буркоті закендюшить.
Коли ж що напхом з'язикаеш
І в тереб добре зживотаеш,
То на веселі занутрить;
Об лихо вдаром заземлюеш,
І ввесь забуд свій зголодуеш,
І біг до горя зачортить.

Та що абищоти верзлялом,
Не казку кормом солов'ять:
Ось ну, закалиткуй брязкалом,
То радощі заденежать.
Коли давало сп'ятакуеш,
То, може, чуло зновинуеш,
Якщо з тобою спередить:
Куди на плавах човновати,
Як угодити Юнонати
І як Еней замінервить.

Зміст цієї тарабарщини розшифровується приблизно так: «Як три дні без борщу посидиш, // Почне за серце тормозити, // І підтягне живіт до спини, // І в кендюсі забуркотить. // Коли ж що за язик напхаєш, // Живіт як світ натеребиш, // Утроба весело заграє; // Об землю лихом добре вдариш, // Вчорашній голод не згадаєш, // Тоді тобі сам чорт не брат. // Та що там теревені править, // Байки не кормлять солов'я: // Ось ну калиткою трусни, // Брязкалом душу звесели, // Добудь з калитки п'ятака. // Коли п'ятак у руку сунеш, // То, може, новину почувеш: // Куди човни по морю править, // Які Юнона сільця ставить // І як її перехитрить». «Словесна гра, — пише коментатор поеми О. Ставицький, — тут побудована на довільній перестановці складових частин слова і речення: підмет — на місце присудка, додаток — на місце підмета і т. д. За такою „тарабарщиною” — добре знання і чуття рідної мови, її гнучкості, невичерпних словотворчих можливостей <...>. Перед нами словесна еквілібристика, розрахована на те, щоб приголомшити, збити з толку співрозмовника у відповідальний момент розрахунку. Щоб розщедрити Енея, Сівілла обіцяє ще стати йому в пригоді — навчити, яким шляхом плисти, щоб щасливо досягти мети, розповісти, які каверзи готує йому Юнона і як їх уникнути. Еней замість запрошеного п'ятака дає старій „шагів з дванадцять” (шість копійок, шаг — півкопійки). Хитра баба, тут же забувши обіцянки, „ізслизла, мов лихий злизав”» [44, 254].

Просторічними називаються слова та форми мовлення, вживання яких, за висловом Б. Томашевського, «не рекоментується літературними нормами, але які фактично у вільному, інтимному, непублічному мовленні охоче вживаються» [97, 152]. Наприклад: *дверя, звиняйте, урем'я, жисть* і т. д. До просторічних, таким чином, найчастіше відносять спотворені слова, які засвідчують низький рівень мовленнєвої культури — фактичний або ж умовний, тобто уживаний зі спеціальною метою — створення комічного враження, інтимізації процесу спілкування, створення колориту розмовної невимушеності і т. п. Від усіх інших шарів усного не літературного мовлення (діалектизми, жаргонізми, професіоналізми, арготизми) просторічні слова відрізняються тим, що їх уживаність не обмежена ні певною територією, ні формами спілкування, прийнятими в певних соціальних чи професійних групах людей. Емоційний же ефект від уведення таких слів до літературно нормованих текстів пов'язаний переважно з тим різким контрастом, який вони створюють, відступаючи від норми. В художній літературі просторічні форми використовуються здебільшого для мовленнєвої характеристики дійових осіб, а також для створення колориту невимушеності, живої розмовності, дуже часто з метою комічного увиразнення мовлення. Наприклад: «— Сховай собі Бога в кишеню! — зареґотавши, гукнув він (начальник міліції). — Покажи документи! Де твоя посвідка?» (В. Підмогильний); «І це має бути та сама Ганнуся? У штанях, одна колоша вище підкачана за другу, у якійсь дурацькій куртці із ідіотським написом через усю спину — ось яке чупираadlo зробилося з нашої Ганночки. <...> Як мати не соромиться йти поруч такої дочки? Але не раз сама я чула, що не мама дочки, а дочка матері, особливо ж бабки, соромилась. „Ти тільки мовчи... Ти тільки нічого не говори на вулиці, бо мені встид, що ти по-англійському не вмієш”» (Д. Гуменна); порівняйте з просторічно-розмовним колоритом листа Ваньки Жукова «на деревню дедушке»: «... А вчерась мене была выволочка. Хозяин выволок меня за волосья на двор и отчесал шпандирём за то, что я качал ихнего ребятенка в люльке и по нечаянности заснул. А на неделе хозяйка велела мне почистить селёдку, а я начал с хвоста, а она взяла селёдку и ейной мордой начала меня в харю тыкать. Подмастерья надо мной насмежаются, посылают в кабаk за водкой и велят красть у хозяев огурцы, а хозяин бьёт чем попадая. А еды нету никакой. Утром дают хлеба, в обед каши и к вечеру тоже хлеба, а чтоб чаю или шей, — то хозяева сами

трескают. А спать мне велят в сенях, а когда ребяенок ихний плачет, я все не сплю, а качаю люльку» (А. Чехов).

До особливих різновидів просторічних форм належать так звані *сленг* та *вulgаризми*.

Термін «сленг» використовується у двох значеннях. У першому — ним позначають жаргонізми переважно англomовного походження. В другому — такі жаргонні слова та вирази, які перестали бути належністю лише окремих соціальних груп і перейшли до загальноновживаних шарів просторічної лексики. З цієї причини слова сленгового утворення можна назвати інтержаргонізмами, «наприклад, „ажур” у мовленні бухгалтерів означає „на сьогодні”, поза бухгалтерським середовищем — „усе гаразд”; „пасувати” в жаргоні картярів має значення „відмовлятися від гри до наступної роздачі карт”, у ширшому вжитку — „ухилитися від виконання своїх обов’язків”» [72, 103].

Найбільш згублі та лайливі форми просторічних слів та зворотів називаються *вulgаризмами* (від лат. *vulgaris* — звичайний, простий), наприклад: паскуда, стерво, харя і т. д. Ось якою добірною лайкою (лише в перших чотирьох рядках — 13 лайливих слів) закликає Дідона Енея в поемі І. Котляревського «Енеїда»:

«Поганий, мерзкий, скверний, бридкий,
Нікчемний, ланець, кателик!
Гульвіса, пакосний, пресидкий,
Негідний, злодій, еретик!
За кучму сю твою велику
Як дам ляща тобі я в пику,
То тут тебе лизне і чорт!
І очі видеру із лоба
Тобі, диявольська худоба.
Трясешся, мов зимою хорт!

Мандруй до сатани з рогами,
Нехай тобі присниться біс!
З твоїми сучими синами
Щоб враг побрав вас, всіх гульвіс,
Щоб ні горіли, ні боліли,
На чистому щоб поколіли,
Щоб не оставсь ні чоловік;
Щоб доброї не знали долі,
Були щоб з вами злії болі,
Щоб ви шаталися повік».

(Частина перша, строфи 56—57).

Поетизмами називаються слова, **6.2.2.11. Поетизми** уживані майже виключно в мові поетичних творів і дуже рідко за їхніми межами: «Мова є одність. Але пам'ятай, о, поете: як в домі, // В одності мови чіткий поділ на поверхи є. // Поверхи, отже, назвімо: є мова, щоденних взаємин, // Мова науки і є вповні відмінна від них // Мова поезії. Маєш її притаманність плекати...», — писав М. Зеров у вірші «Поетична мова». Художня функція таких слів полягає в тому, що вони посилюють патетику вірша, його піднесений, урочистий пафос або ж, навпаки, пом'якшують та інтимізують його ліричний настрій. Поетичні слова — це здебільшого слова, дібрані шляхом канонізації, тобто закріплення традиціями постійного вживання найбільш уподобаних форм:

1) *Старослов'янізмів*, таких як — десниця, чоло, злото, вуста та інші. Наприклад: «На скронях та пооране чоло» (Є. Маланюк); «До мене схилила чоло» (Є. Плужник); «без сонця до мого чола» (В. Барка); «А смертю роздерті уста!» (Є. Маланюк); «Тим криком, що горить в кривавім стиску уст» (Є. Маланюк); «Безкровними, беззвучними устами» (М. Зеров); «І сухі тривоною уста» (О. Ольжич); «Щоб ти, найміцніший, сперся, // Спочив на моїх устах» (О. Теліга); «Уста людські жагою затремтіли» (А. Малишко);

2) *Індивідуально-авторських неологізмів*, що є свого роду поетичною цитатою, таких як — синь, осяйний, криця, голубінь, блакить, далечінь і т. д. Наприклад: «Слово, чому ти не твердая криця» (Леся Українка); «Як іскра, що рождають криця й кремінь» (Є. Маланюк); «Не хліб і мед слов'янства — криця! кріс!» (Є. Маланюк); «Вони лишилися, як криця» (Є. Маланюк); «Не зірвуться слова, гартовані, як криця» (О. Теліга); «а в очах — морозяна блакить» (О. Ольжич); «А дні пливуть — мелодія в блакить» (Є. Маланюк); «І налились блакиттю вже на нім» (Б.-І. Антонич); «рветься запалить срібний мармур хмар // та блискучу блакить» (В. Барка); «але вже і неба синь безконечна» (В. Стельмах); «й линия її весела синь» (Є. Маланюк);

3) *Народнописених зворотів* — найчастіше прийомів, що утворюють слова ласки, пестоців або, навпаки, зневаги, які набувають свого експресивно-емоційного забарвлення не в кореневому значенні, а завдяки різним суфіксам: човник, тихесенький, дідуган, носище, вовчисько, їстоньки, спатоньки і т. д. Наприклад: «Ой гай, мати, ой гай, мати, // Ой гай зелененький... // Ой поїхав з України // Козак молоденький» (народна пісня); «Йваночку // свічечко // червона калинонько // козацька вродо // ой молюсь за вас // ой росинкою ранньою // неславою солоною// ой барвіночком //

тай втішитися // серденько соборове // не вражее злее» (С. Сапеляк); «З якого ти саду, чудовая роже? // Тебе й морозище зв'ялити не може!» (А. Кримський).

6.2.2.12. *Термінологізм* (лат. Terminus — **Термінологізм** у давньоримській міфології божество меж і кордонів), або *терміном*, за визначенням І. Білодіда, «називається слово або словосполучення, що вживається для точного вираження поняття з якої-небудь галузі знання — науки, техніки, суспільно-політичного життя, мистецтва тощо. Наприклад: молекула, електрон, протон, синус, вітамін, рецептор, блюмінг, віза, монізм, фонема, графема, кліше, література, сульфідін, квінтет, гама, додаткова вартість, питома вага...» [89, 158]. Термін ще можна назвати офіційним, тобто таким, що має статус книжного, професіоналізмом. На відміну від останнього, терміни тяжіють до нейтральності, тобто беземоційності свого значення. Емоційно-експресивний ефект від уведення до тексту твору термінологічних слів найчастіше пов'язаний з більшою або меншою екзотичністю їхнього звучання для вуха пересічного читача або з контрастом, який виникає між ними та узвичаєними словами, що їх оточують. Наприклад: «Напружений, незломно-гордий, // Залізний імператор строф — // Веду ці вірші, як когорти, // В обличчя творчих катастроф... // Важкі та мускулясті стопи // Пруживий одбивають ямб — // Це дійсності, а не утопій // Звучить громовий дифирамб» (Є. Маланюк; суміш віршознавчої термінології з історизмами); «...И не отточишь // Никаких лопат, // Чтоб все пласты поднять вот эти снова, // Где происходит атомный распад // Неуловимых элементов слова» (Л. Мартинов; фізична термінологія).

6.2.2.13. *Канцеляризмами* називають слова та сталі форми словосполучень, вживання яких характерне виключно для норм спілкування, прийнятих офіційно-діловим стилем мовлення. Слово «канцеляризм» стосовно інших стилів мовлення набуває різко негативного забарвлення і звичайно асоціюється не з усією офіційно-діловою лексикою, а з найбільш характерними, свого роду найбільш «бездушними» й «сухими» словосполученнями — кліше, прийнятими в цьому стилі, на зразок: ліжко-місце, людино-година, отоварювання, вжити заходів, довести до відома і т. д. Найчастіше канцеляризмами в тексті художніх творів використовуються з метою створення комічного враження в читачів і мовленнєвої характеристики дійових осіб. Наприклад: «**Степан...** у нас щодня бумаг приносять з по-

шти по мішку... **Микола.** Що ж ви з ними робите? **Степан.** Записуємо у діжурну, а потім у вступающу, списуємо копії. **Микола.** Навіщо ж то? **Степан.** А які є бумаги! Ай, ай, ай! Особливо як заведеться переріканіє: кому діло треба зробити. Тут один другого бриє так... що аж пальці знать!.. Наш секретар пише: „Прошу не вдаватися в ізлішнюю, обременительную, бесполезную і для времені разорительную переписку, ібо 215, 216 і 217 ст. XV тома 11 часті іздання 1857 года навчають, как следует сіє дело направить”. А нам знову отвічають: „Если категорически вникнуть в указание статьи, то оние к делу не относятся, ібо...” чудесно! **Микола.** Ти їх, як молитви, знаєш... **Степан.** Напам'ять заучую...» (І. Карпенко-Карий, «Мартин Боруля»); «Сим довожу до Вашего сведения, что моя пьеса пойдёт в четверг 19 ноября, каковое число прошу зарубить на носу Лилиши с тем, чтобы Лилиша показывала Вам свой нос ежеминутно» (А. Чехов).

Поряд із засобами лексичної синонімії письменники й поети, працюючи над мовленнєвою організацією свого твору, дуже часто вдаються до так званої контекстуальної, тобто нефіксованої словниками, синонімії.

6.2.3. Засоби контекстуально-синонімічного вираження мовлення (тропи)

Контекстуальними синонімами називаються слова та вирази, які позначають предмет, вживаючись при цьому в невластивому для них або, інакше кажучи, непрямому, переносному значенні. Наприклад: лис, змія, лев (стосовно людини), голова (стосовно розумових здібностей людини) і т. д. «Контекстуальні синоніми, — як вказує І. Білодід, — творяться в процесі індивідуального акту мовлення в тому разі, коли мовцеві не вистачає наявних у мові або відомих йому синонімів для передачі тієї чи іншої думки з необхідними для цього змістовими і стильовими та оцінними нюансами; причиною появи контекстуальних синонімів може бути також неможливість з якихось причин — соціальних, побутових, естетичних — назвати якусь реалію її прямою, незауваженою назвою» [90, 127]. Слово, що використовується в невластивому для нього — переносному — значенні, традиційно позначається також терміном «троп» (грец. τροπος — зворот мовлення). Спроможність слова, властивого й узвичаєного для позначення певного предмета, позначати й інші предмети, виступаючи при цьому в ролі контекстуальних синонімів, тропів, до властивих даним предметам слів, пов'язана з явищем так званої полісемії, тобто здатності слова потенційно утримувати, крім основного, лексичного (або ще: первинного, прямого, предмет-

ного), ще й побічні (або ще: вторинні, непрямі, додаткові) значення, наявність яких може виявити себе в конкретно-мовленнєвому контексті. «Слово, внаслідок своєї багатозначності, містить поряд з основним значенням ще декілька смислових відтінків, вторинних значень. Це ті уявлювані ознаки явища, які в нашій свідомості з ним зв'язані, хоча ми й звертаємо увагу, головним чином, на його основну ознаку. Ми можемо вжити слово, виділивши його вторинну ознаку, для характеристики певного явища. Використання вторинної ознаки слова для позначення іншого явища, немовби перенесення його на інше явище, називається переносним значенням слова. Переносне значення слова позначають грецьким терміном „троп”... Троп має дуже важливе значення для мови взагалі. В основі явища тропа лежить співвіднесення двох явищ, з яких одне слугує для пояснення, для розуміння іншого. Зіткнувшись з якимось невідомим нам явищем, ми помічаємо в ньому подібність в якомусь відношенні з іншим, відомим нам явищем, бачимо, що воно чимось його нагадує, подібне до нього за якоюсь ознакою. Невідоме (позначимо його літерою X) чимось нагадує знане нами явище (позначимо його літерою А). Зрозуміло, що X схоже на А не повністю (у цьому випадку вони були б тотожними), а певною своєю стороною, якоюсь ознакою (позначимо цей місток, який ми перекидаємо від невідомого явища до відомого, споріднену ознаку, через а). Внаслідок встановленої подібності невідоме явище до певної міри стає нам зрозумілим, ми отримуємо про нього уявлення. Відбувається це тому, що ми поставили невідоме (X) у зв'язок з відомим (А), переносячи на нього частину А—а. Таким чином, зіставивши обидва явища, ми дійшли якогось висновку, що вбирає в себе елементи як першого, так і другого явища, примножили наше знання про них. Побачивши вперше ножиці, дикуни племені бакаїрі стали називати їх зубами риби піраньї, оскільки гострими зубами цієї риби вони стригли собі волосся. Таким чином троп виступає як використання слова в переносному значенні, тобто виділення вторинних його ознак для характеристики якогось явища» [93, 213—214].

Поети звичайно вдаються до тропів не лише тоді, коли перед ними стоїть завдання описати цілком невідоме явище, а найчастіше тоді, коли відоме явище вони хочуть розкрити в якомусь новому, незвичайному зв'язку з іншими явищами людського буття. У вірші «Мова» М. Рильський пише:

Як парость виноградної лози,
Плекайте мову. Пильно й ненастанно

Полить бур'ян. Чистіша від сльози
Вона хай буде. Вірно і слухняно
Нехай вона щоразу служить вам,
Хоч і живе своїм живим життям.
Прислухайтесь, як океан співає — народ говорить...

Звичайне, на жаль, явище забрудненості (варваризмами, жаргонізмами, немотивованим просторіччям) нашої мови (в даному випадку — X) поет співвідносить з бур'яном (A) за спільною спорідненою ознакою для обох явищ — небажаним, шкідливим впливом, до якого вони призводять (a). Народ далі співвідноситься в Рильського з океаном за спільною ознакою — їхньою величчю.

Появу самого поняття «троп» пов'язують з елліністичною римською риторикою (Філоден, Цицерон, Гермоген та інші). Давньоримський оратор Квінтіліан, наприклад, визначав троп як «вираз, перенесений для прикраси мови з його первинного, природного значення на інше, або, за висловом граматистів, вираз, перенесений з властивого для нього місця на місце, для нього не властиве». Як і засоби лексичної синонімії, тропи, таким чином, асоціювалися з такою словесною формою, яка, по-перше, ухиляється від загальноновживаних і узвичаєних норм мовленнєвого спілкування й тим, по-друге, служить для прикраси мовлення. «Мовлення має два види, — писав у своєму трактаті „Про тропи” ритор Трифон, — мовлення звичайне і троп. Звичайним мовленням є мовлення, яке називає речі, користуючися прямим значенням імен, тоді як троп є мовленням, що відступає від звичайного (значення слів) у певному виразі, прикрашеному більше, ніж це необхідно» [74, 213—214]. Проте вже в античності розуміли, що роль тропів не зводиться виключно до функції мовленнєвої прикраси. Як вказував ще Квінтіліан, вживання слів у переносному розумінні збагачує словесне значення. Використання тропів, подібно до використання засобів лексичної синонімії, порушує автоматизм сприйняття й ще в більшій мірі реалізує ефект словесної несподіванки, який завжди містить у собі розрахунок на те, щоб викликати в читача відповідний, потрібний авторові в даний момент, у даній ситуації настрій, те чи інше переживання. Характер емоції, викликаной тропом, служить для оцінки того явища, яке через нього позначається, деформує нейтральність його смислового значення й веде у бік його підвищення або ж пониження. Наприклад, коли Є. Плужник пише: «Бо що мені та слава галаслива про всі дива за тридев'ять морів, коли я досі і малого дива — землі своєї ще не зрозумів?» — називаючи рідну землю малим дивом, він тим

самим емоційно підвищує її об'єктивну, нейтрально смислово значущість і, навпаки, в оповіданні Т. Осьмачки «Психічна розрядка» прізвище, яке дається героєві, емоційно знижує (з метою глузування) його об'єктивну значущість: «Сокира — це було вуличне прізвище, яке він одержав у Київській грінченківській семінарії, коли він грав на роялі свій твір на випускнім екзамені „Туга за красою“. Тоді після всього підійшов до нього семінарський розбишака Грищенко і, тиснучи йому руку, сказав: „Ну, вже, їй-богу, ні одна українська сокира таких звуків не видавала з себе від часів Сагайдачного!“ І пішло... малеча, учителі, дівчата — всі його стали звати Сокирою».

В сучасній літературознавчій науці, як і в античній риторичі, виділяється велика кількість тропів. До основних, найбільш уживаних можуть бути віднесені такі тропи, як метафора, іронія, гіпербола і літота. До цього ряду приймають також епітет і порівняння, які не всі літературознавці відносять до тропів, хоча, як слушно зауважує Л. Тимофеев, «підстав для подібного обмеження немає: у всіх цих випадках ми маємо справу з основною ознакою тропа — співвідношенням X і A , що утворює нове значення шляхом перенесення властивостей A на X , при цьому A втрачає своє самостійне значення, виступає односторонньою ознакою для характеристики X » [93, 216].

6.2.3.1. Епітет *Epithet* (від грец. ἐπίθετον — додаток) — це слово, що вказує на одну з ознак того предмета, який називається, і має на меті конкретизувати уявлення про нього. В популярній на початку століття «Теорії словесності» О. Шалигіна цей термін визначався так: «Одним з найдійовіших засобів посилення картинності й емоційності мовлення є епітет. Так називається слово або декілька слів, які додаються до звичайної назви предмета, щоб посилити її виразність, підкреслити в предметі одну з його ознак — саме ту, яку в даному випадку важливо висунути на передній план, свого роду привернути до неї особливу увагу читача» [цит. за: 39, 355]. Наприклад: «Здрігнувся чорнокнижник: жовту п'ять // підніс корчіним порухом, але // рука упала. Все кругом завмерло. // Не-рушна і безмовна ждала діва. // Ще мить — і закрутився дикий вихор // навколо гостя темного, а постать // його рідити бистро почала // в свистючім вирі вітровім — і враз // розстала. Вихор зник. Глибока тиша» (М. Зеров). Епітет інакше ще називають образним або поетичним означенням, підкреслюючи в такий спосіб його протиставленість логічному означенню предмета, завдання якого також полягає в тому, щоб конкретизувати уявлення про предмет, про який ідеться.

Проте, на відміну від логічного, поетичне означення не має на меті вказати на такі ознаки предмета, які могли б відокремити його в нашому уявленні від інших, подібних до нього предметів. Наприклад, О. Потебня писав: «Якщо є два Дони, великий і малий (Донець), а мається на увазі лише перший, то епітет „великий”, необхідний для ясності, буде „прозаїчним” (тобто в традиційному слововжитку — логічним означенням). Поетичний епітет не потрібен для точності, він відзначає певні типові, характерні властивості предметів, здійснює не усунення з думки видів, що не містять у собі ознаки, ним виділеної, а заміщення конкретним способом одного з багатьох непевних» [74, 165—166]. Б. Томашевський пояснював протиставленість поетичного і логічного означення на такому прикладі: «Сполучення „сірий вовк” та „сіра кобила” не рівноцінні. Визначення „сірий” стосовно кобили безсумнівно логічне, тому що, кажучи „сіра кобила”, ми відрізняємо дану масть від інших, як, наприклад: булана кобила, ворона кобила і т. д. Визначення „сірий” стосовно вовка (казковий сірий вовк) не виступає як логічне, оскільки не для того кажуть „сірий вовк”, щоб відрізнити його від вовка якоїсь іншої масті. Це взагалі вовк, і слово „сірий” лише підкреслює узвичаєний і типовий колір вовчої шерсті» [97, 196].

Епітет, що підкреслює найхарактернішу ознаку того предмета, про який ідеться, можна назвати *характерологічним* або *пояснювальним*. Епітет інколи не просто виділяє характерну рису предмета, а ще й посилює її. Такі епітети можна назвати *посилювальними*. Наприклад: «вечір стальовий» (М. Рильський), «з неба бризки злоторяні» (Т. Осьмачка), «Прокинеться кривава зрада, // і стисне віроломний ніж» (Є. Маланюк).

Особливу групу становлять так звані *прикрашальні* епітети. «Ці прикрашальні епітети, — писав Б. Томашевський, — з'являються в літературних школах певного напрямку. Прикрашальні епітети не мотивовані в реалістичному стилі, але в романтичному і класичному стилях, що передували йому, прикрашальні епітети були в широкому вжитку. Слово без епітета, один лише іменник вважався „непоетичним”, за винятком порівняно вузького кола слів, де існували поетичні синоніми звичайних слів (наприклад „вуста” при наявності синоніма „рот”). Але взагалі саме по собі слово вважалось недостатньо поетичним, потрібно було його піднести й головним засобом для цього було додання слову епітета. Тому коли говорять: „швидка хвиля”, „державний орел”, то головне завдання тут — надати словам *хвиля*, *орел* поетичного колориту, перевести їх тим самим з розряду слів звичайної

прозаїчної мови в ряд поетичний. <...> У реалістичний період падає взагалі чітке розмежування слів поетичного та непоетичного вжитку (саме слів, а не понять). <...> Ця різниця між поетичним та непоетичним виразом одного й того ж поняття падає, відповідно — падає й потреба піднесення слова до вищого рангу, надання слову якогось особливого забарвлення високого плану» [97, 198].

За ознакою вживаності епітети можуть бути поділені на постійні та контекстуально-авторські. Історично більш ранньою формою епітета є постійний епітет. *Постійним* називається епітет, який традиційно супроводжує означення предмета, закріплюючись за ним постійно в межах певного художнього стилю. Наприклад, у фольклорній поезії, якщо згадується степ, то він майже завжди — широкий, море — синє, вітер — буйний, гай — зелений, орел — сизокрилий і т. д. Постійний епітет відрізняється тим, що виділяє характерну рису не даного, конкретного предмета, того, про який ідеться «саме зараз» і «саме тут», а предмета взагалі, безвідносно до особливостей контексту, у якому про нього згадується. Постійний епітет при цьому вказує на таку характерну рису предмета, яка водночас із-поміж інших його рис здається найбільш сталою, свого роду ідеальною. Явище постійного епітета властиве не лише фольклорній поезії. Стале коло поетичних означень тих чи інших предметів значною мірою притаманне поетам-класицистам і романтикам. Характеризуючи в цьому зв'язку приклади епітетів, які наводить у своїй «Риториці» М. Ломоносов, В. Жирмунський зауважував, що «всі вони належать до традиційних у тогочасній європейській поезії сполучень, при цьому поетичне означення вказує на типову (ідеальну) ознаку поняття, яке визначається... В поезії класичного стилю існувало певне коло традиційних, канонізованих означень, таких, що умовно виділяли типову, ідеальну рису предмета. <...> Аналогічні приклади зустрічаються у великій кількості в англійських поетів XVIII ст. <...> Вони знайомі нам також з російської поезії XVIII і початку XIX ст. <...> Багато із епітетів такого роду мають інтернаціональний характер» [39, 358—359]. Певне коло поетичних, найулюбленіших епітетів може характеризувати не лише той чи інший художній стиль, а й творчість окремо взятих письменників. Поряд з постійними на межі XVIII—XIX століть у широкий вжиток входять *контекстуально-авторські* епітети. Контекстуально-авторським називається епітет, який виділяє не постійну — супровідну, канонізовану в межах літературного або індивідуального стилю ознаку предмета, а таку рису, яка видається характерною в предметі за певних обставин у тому кон-

кретному контексті, в якому про цей предмет згадується. Контекстуально-авторський — це епітет, що є переважною прикметою реалістичного стилю, який вимагає точності, а не виключно поетичності висловлювання, відповідності, реалістичності означуваного в предметі самому означеному предметові, тим конкретним обставинам, у зв'язку з якими даний предмет згадується. Наприклад: «Проса покосено. Спустило тихе поле. // Холодні дні з високою блакиттю. // Не повернуть минулого ніколи: // Воно пройшло і вже здається миттю!» (М. Рильський).

Епітет належить до найуживаніших поетичних прийомів. За відомим висловом О. Веселовського, «історія епітета є історією поетичного стилю в скороченому виданні» [19, 59], оскільки, як коментує В. Жирмунський, «епітет виділяє в певному понятті „суттєву” ознаку, а вибір „суттєвої” ознаки серед „несуттєвих” у свою чергу характеризує поетичне уявлення епохи та письменника» [39, 355]. «Як майстер пензля, — пише М. Рибнікова, — тяжіє до певних фарб та ліній, так художник слова тяжіє до певних епітетів. І ось цими епітетами для читача визначається тоді не стільки світ (творця), скільки сам творець цього світу, поет. Міра суб'єктивності письменника найбільш відчутна, коли аналізуються його епітети» [80, 159].

Порівнянням (лат. *comparatio*) називається словесний вираз, в якому уявлення про зображуваний предмет конкретизується шляхом зіставлення його з іншим предметом, таким, що містить у собі необхідні для конкретизації уявлення ознаки в більш концентрованому вияві. Наприклад, в уривку з вірша В. Стуса: «У цьому полі, синьому, як льон, // де тільки ти — і ні душі навколо, // уздрів і скляк — блукало серед поля // сто тіней. В полі, синьому, як льон» — уявлення про синій колір поля конкретизується шляхом зіставлення його з льоном, в якому ознака синяви виявлена в концентрованішій формі. Порівняння має тричленну будову:

6.2.3.2. Порівняння

1) те, що порівнюється, або «предмет» порівняння (лат. *comparandum*),

2) те, з чим порівнюється, «образ» (лат. *comparatum*),

3) те, на основі чого порівнюється одне з іншим, ознака, за якою відбувається зіставлення (лат. *tertium comparationis*). Наприклад, у порівнянні з вірша М. Костомарова «Брат з сестрою»: «Сія дівка не наймичка, // Пригожая, як панночка, // Молодая, як травиця, // Рум'яная, як зірниця, // Із далекої чужини, // З козацької України...» — «предмет» порівняння — «сія дівка»; образ порівняння — «панночка», «травиця»,

«зірниця»; ознака зіставлення — характерні риси дівчини «пригожа», «молода», «рум'яна».

В системі засобів поетичного увиразнення мовлення порівняння виступає, чи, точніше, психологічно сприймається як форма ускладнення епітета, свого роду розгорнутий епітет. «Проста вказівка на ознаку, що вимагає підкреслення, — пише в цьому зв'язку Б. Томашевський, — не завжди задовольняє вимоги виразності. Аби безпосередніше вплинути на почуття, потрібно більш конкретне уявлення про ознаку, про яку слід нагадати й до якої повертається увага. Тому інколи найменування ознаки супроводжується зіставленням означуваного з предметом або явищем, що має дану ознаку в повній мірі» [97, 204]. Розрізняють такі основні типи порівнянь — просте, поширене, приєднальне, заперечувальне.

1. *Простим* називається порівняння, в якому порівнювані предмети зіставляються за однією або кількома однорідними ознаками, наприклад: «Ніжна, вразлива, немов мімоза, з сумовитими очима...» (О. Кобилянська).

2. *Поширеним* називається порівняння, в якому порівнювані предмети зіставляються одночасно за кількома ознаками, наприклад: «Слів є відмінна природа: одні є скучні і сіряві, // Як придорожні пили; другі, як свіжий пісок // На узбережжях відлюдних, нам радують око і душу; // Мужне гранітне зерно треті нагадують нам; // інші — немов діаманти, що блиском споріднені з сонцем: // Розкіш таємну в душі будить їх радісна гра...» (М. Зеров). До особливого різновиду належить таке поширене порівняння, в якому «образ», тобто те, з чим зіставляється предмет, розгортається в окрему образну картину, яка може становити й самостійний інтерес. Подібні порівняння зустрічаються вже в Гомера. Неперевершеним майстром таких порівнянь вважається М. Гоголь: «Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Всё было залито светом. Чёрные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жёстких рук её, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза её, обсыпают лакомые куски где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда,

они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперёд по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крыльшками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами» («Мертві душі»).

3. Суть *приєднального* порівняння, за визначенням Б. Томашевського, полягає в тому, що «...спочатку подається предмет, а потім, коли вичерпана тема, яка стосується предмета, після сполучникового слова „так” подається образ» [97, 207]. Приєднальна форма порівняння вживана майже виключно в індивідуально-авторській поезії:

Як човен веселий, відчаливши в море,
По синім кришталі за вітром летить
І веслами воду і пінить, і оре,
Лебежою шиєю в хвилях шумить, —
Так дикий арап, поводи відпустивши
Коню вороному, в пустиню біжить.

(Л. Боровиковський)

4. *Заперечувальне* — це порівняння, побудоване не на зіставленні, а на протиставленні предметів. Ця форма порівняння найбільш типова для фольклорної поезії; в індивідуально-авторській поезії вона найчастіше використовується з метою стилізації:

Не китайкою покрились
Козацькі очі,
Не вимили біле личко
Слізоньки дівочі:
Орел вийняв карі очі
На чужому полі,
Біле тіло вовки з'їли, —
Така його доля.

(Т. Шевченко)

Порівняння, подібно до інших засобів художнього уявлення мовлення, не лише конкретизує уявлення про предмет, про який ідеться, а й відображає емоційне ставлення до нього мовця.

Метафорою (грец. *μεταφορά* — **6.2.3.3. Метафора** перенесення) називається слово, значення якого переноситься на найменування іншого предмета, пов'язаного з предметом, на який звичайно вказує це слово, рисами подібності. Наприклад, у рядках вірша Є. Маланюка «Вічне»: «Досі сниться метелиця маю, // Завірюха

херсонських вишень...» — метафорами будуть виступати слова «метелиця» та «завірюха», оскільки в даному контексті вони вживаються не в прямому своєму значенні, коли вказують на ті атмосферні явища, якими супроводжується прихід зими, а в переносному — для підкреслення й посилення того враження, яке справляє *цвітіння* вишень. Рясний, сліпучо-білий цвіт, що так густо осипає вишні в період їх цвітіння, дійсно нагадує снігову кружиль, а ідеально — білий цвіт вишневих пелюсток може асоціюватися з білизнаю снігових крижинок. Порівняйте з іншим прикладом вживання метафори, який наводять у своєму підручнику С. Дорошенко та П. Дудик: «За зовнішньою схожістю слова *борозна* (як довга, рівна заглибина в землі, проведена плугом: „тягнеться вздовж берега чорна смужка першої борозни” — В. Козаченко) було перенесено на повздовжню заглибину у будь-чому, зморшку, складку; пор.: „сльози мимохіть котяться тими борознами, що поорало на виду довголітнє лихо” (М. Коцюбинський)» [36, 128—129]. Метафора, подібно до епітета та порівняння, ставить за мету конкретизувати уявлення про предмет, про який ідеться, шляхом вказівки на певну його ознаку, що висувається на перший план, але, на відміну від епітета й порівняння, метафора вказує на цю ознаку не в прямій формі, не безпосередньо її називаючи, а шляхом заміни її словом, що містить у собі дану ознаку. Тому метафору часто називають прихованим або скороченим (згорнутим) порівнянням, тобто порівнянням, в якому не виокремлюється ознака, за котрою відбувається зіставлення двох предметів (*tertium comparationis*). Естетичний ефект метафори побудований на певній загадковості предмета, про який ідеться, з чим, зокрема, пов'язане широке вживання метафор у жанрі загадки. Механізми естетичної дії метафори Ф. Гарсія Лорка, наприклад, пояснював так: «Для того, щоб вдихнути життя в метафору, потрібно, щоб метафора мала форму та радіус дії, — ядро в центрі та перспективу навколо нього. Це ядро розкривається як квітка, нібито незнайома, але ми швидко впізнаємо її аромат, а в кольоровому сяйві, яке вона випромінює, нам бачиться його ім'я, тобто метафора змальовує нам предмет як квітку, нібито незнайому», ми впізнаємо його не відразу (автоматично ідентифікуючи його в нашій пам'яті), а поступово — у «кольоровому сяйві», яке породжує відчуття подоби. Тим самим метафора немовби оновлює предмет, «демонструє його в незвичному ракурсі» (П. Антокольський).

Метафора — один з найуживаніших тропів. «Метафоричне слово завжди чарівніше і красивіше, ніж слово у прямому значенні», — писав автор київської поезики «Луґа» (1696 р.).

«Матір'ю поезії» назвав її С. Тезаур. Вважається, що першим метафору як спеціальний риторичний прийом використав «батько красномовства», знаменитий афінський оратор Ісократ у творі «Еварог», у Римі в широкий вжиток її вводить Цицерон, який зауважував, що «немає тропа більш квітчастого в окремих словах і такого, який би вносив у мову більше світла, ніж метафора». Арістотель визначав метафору як перенесення імені з одного об'єкта, позначуваного цим іменем, на якийсь інший об'єкт. «Складати гарні метафори, — писав він, — значить помічати подібність». Теоретик літератури Києво-Могилянської академії М. Довгалевський визначав функції метафори як: 1) найменування деяких предметів, які не мають власної назви, 2) підсилення значення сказаного, 3) засобу для досягнення естетичного враження [53, 303]. Дійсно, метафори використовуються не тільки в поезії. Метафора часто вживається й для позначення тих предметів та явищ, для яких ще не підібрано власних найменувань. Так, відкриття нових явищ породило метафори «магнітне поле» та «звукова хвиля», які були утворені шляхом перенесення значення узвичаєних слів «поле» та «хвиля» за ознакою певної подібності на найменування невидимих мікропроцесів. У нашому побуті широкоживані такі метафори, як «ніжка стола», «ручка чайника» і т. д. Подібні метафори називаються стертими, оскільки переносність їхнього значення стала настільки узвичаєною внаслідок їх загальноновживаності, що майже не відчувається. На відміну від інших, поетичні метафори — це метафори, в яких переносність значення сприймається як несподіванка, як новизна, внаслідок чого поетична, індивідуально-авторська метафора набуває ознак контекстуального неологізму.

Залежно від особливостей співвідношення зіставляваних предметів виділяють чотири типи метафор, побудованих на: 1) заміщенні живого живим. Наприклад: «Тривого моя! Катерино! Ходім!» (М. Вінграновський); 2) заміщенні неживого неживим, наприклад: «тріумфальна висота» (І. Калинець); «Слово моє, сило моя, славо, // сльозо моя, гніванню ти мій» (М. Вінграновський); «Зерна роси» (М. Шолохов); 3) заміщенні неживого живим. Даний тип метафори називається *усобленням*, або *прозопопеею* (від грец. πρόσωπον — особа і ποιέω — роблю), або ще *персоніфікацією* (лат. persona — особа і facere — робити). Наприклад: «Реве та стогне Дніпр широкий» (Т. Шевченко); «Цей ліс живий. У нього добрі очі. // Шумлять вітри у нього в голові» (Л. Костенко); 4) заміщення живого неживим. Наприклад: «Дівчатко — клинчатко, злотава струна» (С. Тельнюк).

Можливі й різні форми граматичного вираження мета-

фори. Найчастіше вона виражається дієсловом та його формами або ж прикметником (метафоричний епітет), внаслідок чого, зокрема, метафора, виражена іменником, сприймається дещо свіжіше. Як і епітет та порівняння, метафора не лише конкретизує уявлення про предмет, а й виражає відповідне емоційне ставлення до нього мовця (прозаїка або поета). Як влучно (метафорично) зауважує М. Панов, метафори, як і порівняння, бувають або ж світлі, або взяті з «п'тьми» [67, 14]. «Якщо бажаєш подати що-небудь у гарному світлі, — наголошував ще Арістотель, — слід запозичувати метафору від предмета найкращого в цьому роді речей; якщо ж бажаєш виставити що-небудь у дурному світлі, то слід запозичувати від гірших речей» [65, 32]. Наприклад, метафоричне зіставлення слова та зброї у вірші Лесі Українки «Слово, чому ти не твердая криця...»: «Вигострю, виточу зброю іскристу, // Скільки достане снаги мені й хисту, // Потім її почеплю при стіні // Іншим на втіху, на смуток мені. // Слово, моя ти єдина зброе, // Ми не повинні загинуть обоє! // Може, в руках невідомих братів // Станеш ти кращим мечем на катів» — служить меті емоційного піднесення значущості «слова». Навпаки, через метафоричне зіставлення екіпажа, на якому приїздить до міста героїня поеми Гоголя «Мертві душі» поміщиця Коробочка, з гарбузом, значення першого суттєво знижується й постає в іронічному світлі: «...в отдалённых улицах и закоулках города дребезжал весьма странный экипаж, наводивший недоумение на счёт своего названия. Он не был похож ни на тарантас, ни на коляску, ни на бричку, а был скорее похож на толстощёкий выпуклый арбуз, поставленный на колеса».

6.2.3.4. Метонімія *Метонімія* (грец. μετανομία — перейменування) — це слово, значення якого переноситься на найменування іншого предмета, пов'язаного з властивим для даного слова предметом за своєю природою. Наприклад, такий вислів, як «весь театр аплодував», містить у собі метонімію, виражену словом «театр». Це слово вжите тут не у прямому, а в переносному значенні, оскільки, кажучи так, ми маємо на увазі те, що аплодував не театр, а глядачі, які в ньому знаходилися. При цьому поняття «театр» і «глядачі» перебувають у тісному взаємозв'язку, виступаючи як близькі за самою своєю природою, реально, а не умовно, як це має місце в метафорі.

Метонімія часто ототожнюється з метафорою, або розглядається як її різновид. Арістотель не виокремлював метонімії з метафори. Як окремий троп метонімію вперше використав римський оратор I століття нашої ери Квінти-

ліан. На відміну від метафори, метонімічне зіставлення предметів відбувається не за ознакою їхньої подібності, а за ознакою їхньої суміжності, тобто належності їх до одного кола явищ, до понять одного порядку, пов'язаних часовими, просторовими, причинно-наслідковими та іншими відношеннями. Метонімія широко використовується у віршованому та прозаїчному мовленні як місткий зображувально-виражальний засіб. Розрізняють такі різновиди метонімії:

1) Метонімія місця (в основі — заміщення назви об'єкта вказівкою на місце його знаходження). Наприклад: «Гомоніла Україна» (Т. Шевченко); «Борислав сміється» (І. Франко). Особливий випадок — заміна назви вмістимого вказівкою на предмет, що вміщує його: «Ми випили по кілька чарок, і моя голова з незвички трохи обважніла» (В. Підмогильний).

2) Метонімія часу (в основі — заміщення назви події вказівкою на час, коли вона відбувалася). Наприклад: «Як і колись, так і тепер ти // Не спромоглась на гарний плід» (В. Сосюра; йдеться про історію України).

3) Метонімія засобу (в основі — заміщення назви дії вказівкою на знаряддя, яким вона була здійснена). Наприклад: «Під дзвінкії струни гетьмани встають, // І прадіди в струнах бандури живуть» (Л. Боровиковський).

4) Метонімія належності (в основі — заміщення назви предмета вказівкою на ім'я його творця). Наприклад: «Ти довго Шекспіра перекладав сьогодні» (Є. Маланюк).

5) Метонімія матеріалу (в основі — заміщення предмета вказівкою на матеріал, з якого даний предмет зроблений). Наприклад: «Купив князь пісню Боянову, // возложив йому гривну золоту на шию — // срібні гуслі озолотив, // попліч свого злотокованого стільця // у соболях возсадовив» (І. Калинець).

Синекдохою (грец. *συνεκδοχή*, від **6.2.3.5. Синекдоха** *σύν* — разом і *έκδοχή* — переймання)

називається різновид метонімії, в якій відбувається перенесення значення з цілого на його окрему частку. Наприклад: «З баталії в ліс не ховався. // В татарина коней в полях віднімав» (Л. Боровиковський), де слово «татарин» вжито в значенні «татари».

Синекдоху відносять до різновиду кількісної метонімії. Якщо асоціація, зв'язок предметів при власне метонімічному перенесенні здійснюється через співвідношення якісних ознак, то в синекдосі співвідносяться кількісні ознаки. Як прийом творення словесного образу синекдоха відома з античності. Наприклад, Квінтіліан виокремлював шість її видів. Належну увагу вивченню синекдохи приділяли в Києво-Могилянській академії. Автор київської поезики

«Луга» дає їй таке визначення: «Синекдоха, або догадка — це розуміння однієї речі на основі іншої, між якими існує природній і суттєвий зв'язок» [58, 106]. М. Довгалевський виділяв вісім видів синекдохи.

Найбільш уживаними є такі види синекдохи:

1) Вживання частини замість цілого. Наприклад: «Плаче бідний та зітхає, // Сну не знають його очі» (М. Вороний); «Голова моя козацькая! Бувала ти у землях турецьких» (народна дума).

2) Вживання однини замість множини. Наприклад: «І на оновленій землі // Врага не буде, супостата. // А буде син і буде мати» (Т. Шевченко); «Кругом Січі Запорожця Москаль облягає» (народна пісня про руйнування Січі).

3) Вживання виду замість роду. Наприклад: «Сини Міщевича, Словацького, Шопена, сини Коперніка» (М. Рильський).

Синекдоха, як вважав О. Потєбня, є своєрідною словесною мінімоделлю більш складного предметного образу — типу й типового в змісті цілого художнього твору: «складна синекдоха є поетична типовість», тобто той чи інший типовий образ у художньому творі може бути пояснений через прийом синекдохи: він часткою в одиничній і конкретній картині відтворює ціле і загальне (те, як взагалі буває в житті).

6.2.3.6. Перифраз *Перифразом* (грец. *περίφρασις* — описовий вираз) називається заміна прямого найменування предмета непрямим його означенням, даним у формі описового словесного зворота, що вказує на предмет, виділяючи його побічні ознаки. Як вказував Б. Томашевський: «...перифраз побудований на визначенні предмета замість прямого його найменування» [97, 230]. Наприклад: «Над морем високо, на непорушній скелі, // Квіт чарівний на мертвому стеблі, // горить вогонь, — щоб у морській пустелі // знаходили дорогу кораблі» (Є. Плужник; мається на увазі маяк); «...с длинных усов, напудренных тем неумолимым парикмахером, который без зову является и к красавице, и к уроду и насильно пудрит уже несколько тысяч лет весь род человеческий» (М. Гоголь; *парикмахер* — це час).

Оскільки перифраз, як і метонімія, вказує на суміжні з означуваним поняттям ознаки, його найчастіше розглядають як один із різновидів метонімії, а саме — так званої розгорнутої метонімії, тобто метонімії, в якій найменування предмета не обмежується вказівкою на одну ознаку й передбачає виділення цілого ряду ознак, що виступають прикметами означуваного предмета. «І метонімія, і особливо перифраз, — пише Б. Томашевський, — зустрічалися майже завжди, але типові вони лише для певних

періодів та літературних шкіл. В особливому вжитку вони були в ті періоди, коли жорстко ставилися до відбору слів, коли прості слова вважалися непоетичними. Для того, щоб додати мовленню поетичності, вдавалися до різних непрямих форм словесного означення. Особливо це характерно для періоду пізнього класицизму у XVIII ст. і на початку XIX ст.» [97, 231].

Виразність перифраза полягає в тому, що в його художній структурі завжди має місце елемент певної загадки, яку читачеві необхідно відгадати для того, аби зрозуміти, про що йдеться в перифразі. Не останню роль у художній виразності цього прийому відіграє й елемент словесного прикрашення описуваного предмета. Загадка і прикраса в перифразі повинні, проте, мати свої межі, за якими зміст перифраза без додаткового коментаря може залишитися незрозумілим для читача. Так, один з поетів французького Відродження Жоакен Дю Белле замість «від сходу до заходу» радив писати: «...від тих, хто перші бачать, як червоніє Аврора, до тієї межі, де Фетіда приймає у свої хвилі сина Гіперіона». Порушення міри зрозумілості й відповідності перифраза мовленнєвому контексту гостро критикував О. Пушкін. Разом з тим при дотриманні певної міри перифраз може виступати як засіб художнього увиразнення мови. Зокрема, він дуже часто використовується з метою створення комічного враження (наприклад, у М. Гоголя, який тонко пародіював перифрастичний стиль сентименталістської прози).

Евфемізм (грец. εὐφημισμός — **6.2.3.7. Евфемізм** пом'якшений вираз) називається слово або словесний зворот, що пом'якшує форму вираження висловлюваної думки. Наприклад: «Є серед матеріалів характерний запис, як попервах чухраїнці свою культуру будували. Узялися дуже ретельно... А потім за щось завелись, зразу за голоблі (була в них така зброя, на манір лицарських середньовічних списів), та як ізчепились полемізувати... Полемізували, аж дивляться — у всіх кров тече... Тоді повставали й стогнуть:

— Якби ж знаття, що один одному голови попровалюємо, не бились би!» (О. Вишня).

Евфемізм не обов'язково виступає як троп. Дуже часто евфемістичні заміни досягаються засобами лексичної синонімії, наприклад: затримався — замість спізнився; хто крайній? — замість хто останній? (у черзі); поправився — замість розтовстів і т. д. Як троп, тобто як засіб контекстуальної синонімії, евфемізм найчастіше відносять до виду метонімії, або розгорнутої метонімії, тобто перифраза, що, за висловом В. Домбровського, «описує властиве понят-

тя на те, щоб щось прикрого, неприємного висловити в лагідній формі... Евфемістичні вираження коріняться в словесній забобонності. Тобто боязні вимовляти голосно слова з лихим значенням, щоб не накликати на себе лиха. Так, наш селянин боїться вимовити слово „чорт”, заступаючи його означенням: нечистий...» [35, 60].

Найчастіше евфемізми вводяться до тексту твору з метою створення комічного враження, іноді з цензурних — етичних та ідеологічних міркувань. Цікавим прикладом, що поєднує у собі всі ці моменти, є епіграма О. Пушкіна, присвячена евфемізму:

Иная брань, конечно, неприличность.
Нельзя сказать: какой-то де старик,
Козёл в очках, плюгавый клеветник,
И зол и подл: всё это будет личность.
Но можете печатать, например,
Что господин парнасский старOVER,
(В своих статьях) бессмыслицы оратор,
Отменно вял, отменно скучноват,
Тяжеловат и даже глуповат,
Тут не лицо, а только литератор.

Не менш цікавий приклад, запозичений із книги В. Тарле «Наполеон», а саме — послідовної евфемістичної заміни форми виразу, наводиться в підручнику «Основи теорії літератури» Л. Тимофеева: «Розповідаючи про наближення Наполеона до Парижа в період 100 днів, урядова та близька до урядових сфер преса від крайньої самовпевненості перейшла до повного падіння духу й неприхованого жаху. Типовою для цієї поведінки є в ці дні жорстка послідовність епітетів, які прикладалися до Наполеона в міру його поступового просування з півдня на північ. Перше повідомлення: „Корсиканське чудовисько висадилося в бухті Хуан”. Друге повідомлення: „Людожер іде до Грасса”. Третє повідомлення: „Узурпатор увійшов до Гренобля”. Четверте повідомлення: „Бонапарт зайняв Леон”. П'яте повідомлення: „Наполеон наближається до Фонтенбло”. Шосте повідомлення: „Його імператорська величність очікується у вірному йому Парижі”. Уся ця літературна гама вмістилася в одних і тих же газетах, при одній і тій же редакції впродовж кількох днів» [93, 222].

6.2.3.8. **Антономазія**

Антономазією (грец. *ἀντονομασία*, від *ἀντονομαζω* — називаю по-іншому) називається різновид метонімії, побудованої на вживанні власного імені замість загального. Сутність антономазії ґрунтується на тому, що «власне ім'я,

найчастіше ім'я особи, що вирізняється якоюсь характерною ознакою або сталою належністю до певного явища, стає прикметою цієї ознаки або цього явища. Багато міфологізмів, літературних персонажів, історичних діячів стали традиційними: Цицерон — „красномовна людина”, Плюшкін — „скупий”, Марс — „війна” і т. д. Більшість власних імен, що використовуються в загальному значенні, передають одночасно й емоційну оцінку» [9, 40]. Наприклад: «Ось і не треба газетних фраз! // — Біль є постійно біль! — // Мовчки зросте десь новий Тарас // Серед кривавих піль!» (Є. Плужник); «Ми переходили всі кола — // О, жоден дант того не бачив!» (Є. Маланюк); «Мы все глядим в Наполеоны» (О. Пушкін).

Антономазія — троп, відомий ще з античності. В одній з поетик Києво-Могилянської академії «Луґа» його, наприклад, визначали так: «Антономазія, або заміна назви — це вживання власного імені замість загального... які мають між собою певну подібність характерів або особливостей» [58, 108]. В. Домбровський писав про антономазію як про троп, в основі якого лежить «описання імення якоїсь особи загальнозвісною прикметою, або названня її іншим іменням, взятим від міста або краю, звідки вона походить, або по-батькові і т. д. Дуже часто служить антономазія для оминання монотонного повторювання одного імення. Так, наприклад, Гомер називає часто Агамемнона і Менелая разом — Атридами, Ахіла — Пелідом, самого Гомера називали в старину Меонідом» [35, 59].

В українській літературі, як і в ці- **6.2.3.9. Асоціонім** лому у світовій, досить часто зустрічаються тропи, утворені шляхом переходу загальної назви у власну (онімізації апелювативів). Незвичність графічного зображення апелювативної лексики з великої літери посилює чуттєво-образне сприймання літературного твору, спонукає читача до роздумів, пошуків художньої істини. Персоніфікацію загальних моральних понять в алегоричних образах Доброчинності, Заздрості, Розуму, Пам'яті, Волі, Перемоги, Тріумфу можна знайти вже в перекладних повістях давньої української літератури, проповідях, полемічних творах, шкільній драмі. Особливо часто до цього тропу звертаються письменники ХХ століття: Орел, Тризубець, Серп і Молот, Сонячні Кларнети (П. Тичина); Кострубата блакить (Г. Михайличенко); Любов, Страждання (Є. Плужник); Кафедра Злиднів, Університет Ікри (І. Драч); Людина, Червоний Спас (Б. Олійник).

В. Галич лише у творчості О. Гончара налічила 60 випадків уживання подібних тропів (Подвиг і Сумнів, Образ

Людської Ріки, Світло, Високе Відродження, Мати Чиясь, Держава Наруги і Зла — «Циклон»; Мадонна, Художник, Наростаюче, Верховний Коментатор — «Твоя зоря»; Титан Праці, Трудар — «Собор»; Дуга Великого Круга, Дуга Мало-го Круга — «Тронка»; Мис Доброї Надії — «Щоб світився вогник»), які надають художнім образам публіцистичного звучання, у зв'язку з животрепетними проблемами сьогодення, співзвучності зі світовими подіями. Дослідниця назвала такий троп асоціонімом (лат. *associatio* — з'єдную, зв'язую і грец. *ὄνομα* — ім'я). «Цей термін підкреслює головне у тропі: здатність графічно виділеної семантики посилено викликати в уяві читача поєднання різних асоціацій, пов'язаних зі значенням мотивуючого апелювання, контекстом твору, добою тощо, які лежать в основі формування образу великого філософського узагальнення» [22, 19—23]. Серед асоціонімів виділяються три великі групи: асоціоніми-алегорії (Мати Чиясь, Художник, Титан); асоціоніми-символи (Океан, Світло); асоціоніми-референції (Велика Армія, Героїня).

6.2.3.10. Іронія *Іронією* (грец. *εἰρωνεία* — на-смішка) називається слово або словесний зворот, що набувають змісту, прямо протилежного їхньому буквальному значенню. Наприклад, у фейлетоні О. Вишні «Чухраїнці» таким виступає слово «лорди», котре стосовно нації чухраїнців, про яку тут ідеться, звучить явною насмішкою: «Чухраїнців було чимало: щось понад тридцять мільйонів, — хоч здебільша вони й самі не знали, хто вони такі суть...

Як запитають було їх:

— Якої ви, лорди, нації?

Вони, почухавшись, відповідають:

— Та хто й зна... Живемо в Шенгеріївці. Православні».

Іронічна інтонація виявляє себе в контексті, більш-менш близькому сусідстві з іншими висловлюваннями автора, загальний тон яких дає змогу вловити в кожному окремо-му випадку невиявлену прямо іронічну інтонацію. Іронія звичайно вказує на відношення мовця до зображуваного й може мати багато смислових відтінків. Інколи для позначення слів, що мають протилежний буквальному зміст, використовують термін «антифразис». Наприклад, «цей Крез» (стосовно бідняка). *Антифразис* — найпоширеніший різновид іронії як тропа. Рідше трапляються вирази, що мають форму так званого *астейзма*, тобто схвалення у вигляді осуду. Наприклад, у А. Чехова: «Собачонка нічого себе... Сердится, шельма... цуцьк етакий...»

Найчастіше іронія використовується з метою створення комічного враження.

Гіперболою (грец. ὑπερβολή — **6.2.3.11. Гіпербола** перебільшення) називається словесний зворот, в якому ознаки описуваного предмета подаються в надмірно перебільшеному вигляді з метою привернути до них особливу увагу читача. О. Потебня писав, що «гіпербола є наслідком якогось сп'яніння в почуттях, що перешкоджає бачити речі в їхніх звичайних розмірах». Наприклад: «Давно, давно вже Київ панував. // Його церкви аж хмари зачіпали» (А. Метлинський); «Так ніхто не кохав. Через тисячі літ // Лиш приходить подібне кохання» (В. Сосюра); «Консул... имел такие страшные карманы в своих шароварах, что мог поместить туда всю лавку заезавшейся торговли» (М. Гоголь); «Шаровары шириною в Чёрное море» (М. Гоголь).

В основі гіперболи завжди лежить елемент певної абсурдності, різкого протиставлення здоровому глузду або суспільному досвіду. Гіпербола завжди привертає до себе увагу, виступає як несподіванка, яка з великою силою руйнує автоматизм читацького сприйняття.

Літотою (грец. λιτότης — простота) **6.2.3.12. Літота** називається словесний зворот, в якому ознаки описуваного предмета подаються з надмірним їх применшуванням. Наприклад: «О принесіть як не надію, // То крихту рідної землі: // Я притулю до уст її // І так застигну, так зомлію» (О. Олесь); «Такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить» (М. Гоголь). Літота виступає як троп, протилежний гіперболі.

Синтаксичні засоби увиразнення мовлення складає група так званих *стилістичних фігур* мовлення, тобто своєрідних відмітних форм синтаксичного впорядкування фрази: «стилістичні фігури — це особливі побудови, що відхиляються від звичайного синтаксичного типу й дають оригінальну форму для образного вираження думок і почувань людини» [90, 357].

6.2.4. Синтаксичні засоби увиразнення мовлення (стилістичні фігури)

Термін «фігура» (лат. figura — обрис, зовнішній вигляд) уперше з'явився в античній риторичі, куди був перенесений з мистецтва танцю. Згідно з античною традицією вперше термін «фігура» використовується в Анаксимена з Лампсака (IV ст. до н. е.). Біля витоків вчення про фігури

стоїть також один з основоположників риторики Горгій (V — IV ст. до н. е.). Докладне вчення про фігури та розгорнуту їх класифікацію можна знайти вже у творах авторів I століття до нашої ери — I століття нашої ери — Діонісія Галікарнського, Цецилія, Псевдо-Лонгіна.

Узагальненням тих визначень, які давали фігурі в античності, може слугувати тлумачення знаменитого давньоримського ритора Квінтіліана: «Фігура в точному розумінні слова визначається як свідоме відхилення в думці або в мовленні від звичайної та простої форми... Таким чином, будемо вважати фігурою оновлення форми мови за допомогою певного мистецтва».

Синтаксичні звороти, що нагадують за своєю формою стилістичні фігури, досить часто вживаються й у повсякденному, побутовому мовленні, проте там їх використання пояснюється або наслідком випадкового збігу слів, або ж прагненням уникнути одноманітності словесно-синтаксичної форми вираження думок. Стилiстичні фігури художнього мовлення, по-перше, завжди є наслідком свідомого вибору, спеціального розрахунку письменника з метою вплинути на свого читача, і, по-друге, можуть виконувати різноманітні, не пов'язані виключно з комунікативною, художні функції, зокрема, індивідуалізації та типізації мовлення, виділення окремих слів та частин фрази, особливо важливих у смислового відношенні, композиційну, функцію емоційного увиразнення і т. д.

За характером відступу від узвичаєних синтаксичних норм побудови фрази всі наявні стилістичні фігури мовлення можуть бути поділені на три типи:

I) Фігури, пов'язані з відхиленням від певних логікограматичних норм оформлення фрази: інверсія, анаколуп, еліпсис, асиндетон (або безсполучниковість).

II) Фігури, пов'язані з відхиленням від певних логічно-смилових норм оформлення фрази. В межах даного типу можна виділити три групи фігур: повтору, зіставлення та протиставлення слів та більших або менших мовних величин.

1. *Фігури повтору*. Серед повторів розрізняються прості та композиційні повтори. Простим називається підсилювально-смиловий повтор, який не має структурно-організувального значення, тобто повтор, не суттєвий у композиційному (але не в загальносмиловому) відношенні. В залежності від того, які саме смислові величини повторюються, прості повтори поділяються на звукові, словесні, фразові.

а) *Звуковими* називаються повтори однакових або одно-

типних звуків у суміжних словах або фразах тексту (переважно поетичного). Повтор приголосних звуків називається *алітерацією*; повтор голосних звуків називається *асонаansom*; повтор звуків наприкінці віршових рядків або їхніх складових частин називається *римою*.

б) *Словесними* називаються повтори слів — найчастіше в межах словосполучень, одного або кількох суміжних речень, рідше — в більш широких межах. Повтор однакових слів називається *прямим* повтором. Прямими можуть бути повтори як повнозначних (простий прямий повтор), так і службових (*полісиндетон*, або багатосполучниковість) слів. Повтори однотипних слів називаються видозмінюваним повтором (*плеоназм*; *тавтологія*).

в) *Фразовими* називаються повтори суміжних частин (як правило, окремих, коротких речень) фрази. Найчастіше такий повтор набирає вигляду так званого *синтаксичного паралелізму*.

Вже синтаксичний паралелізм може виконувати композиційну функцію. На відміну від простих, *композиційні* повтори не обмежуються підсилювально-сисловою функцією і виконують композиційне завдання, виступаючи, зокрема, сигналом початку та кінця певних фразових одиниць. Найбільш яскравою композиційна функція повтору виявляє себе у віршових текстах, де повтором зв'язуються (інколи й у жорстко визначеному порядку) й виділяються окремі рядки вірша й більші, ніж рядок, одиниці композиційного поділу вірша — строфи. Менш яскраво композиційне значення повтору виявляє себе у прозі (*анафора*, *епіфора*, *анепіфора*, або кільце, *епанафора*, або стик).

2. *Фігури зіставлення*. Ці фігури близькі за своїми ознаками та функціями до фігур видозмінюваного повтору. Подібно до останніх, вони постають на основі такого накопичення слів, яке видається зайвим, немотивованим нормами та вимогами логічного викладу, таким, що відволікає і ускладнює сприймання його фактологічної сутності. До фігур зіставлення належать *ампліфікація*, *градація*, *парономазія*.

3. *Фігури протиставлення*. Ці фігури, на відміну від фігур зіставлення, ґрунтуються не на однорідності (сислової близькості) зіставляваних слів, а на більш-менш різкій їх різнорідності (сислового контрасті), яка підкреслюється й посилюється контекстом їх зіставлення. До фігур протиставлення належать *антитеза* та *оксюморон*.

III. Фігури, пов'язані з відхиленням від певних комунікативно-логічних норм оформлення фрази, — так звані *риторичні фігури*: *звертання*, *запитання*, *заперечення*, *оклику*.

6.2.4.1. Інверсія *Інверсія* (лат. *inversio* — перевертання, переміщення) — стилістична фігура, побудована на порушенні того порядку слів у реченні, який здається нормованим, звичайним. Українська, як і інші східнослов'янські мови, належить до мов з вільним порядком слів у реченнях, проте певна їх синтаксична послідовність, унаслідок своєї узвичаєності, а також через її підпорядкованість логіці розгортання висловлюваної думки здається більш природною, тоді як зміна такої послідовності психологічно сприймається як відступ від певної сталої норми. Логічна послідовність розгортання думки регулює, зокрема, порядок головних членів речення, які складають свого роду синтаксичний кістяк висловлюваної думки. Нормальна логічна послідовність розгортання думки передбачає її рух від уже відомого (тобто того, про що вже говорилося, або такого, що подається як наперед відоме) до невідомого, того, що, власне, повідомляється про це «вже відоме» і фіксує в ньому якісь зміни. Оскільки «вже відоме» в реченні звичайно виражається через підмет (суб'єкт думки), а «невідоме», нове через присудок (предикат думки), то природним або, як ще кажуть, *прямим* буде порядок слів, за яким присудок розміщуватиметься за підметом, а інверсованим буде їх *зворотний* порядок: присудок перед підметом. Наприклад, один з віршів В. Стуса починається таким реченням: «Гойдається вечора зламана віть, // мов костур сліпого, що тичеться в простір // осінньої невіді». Ця фраза сприймається як інверсована через те, що спочатку в ній подається предикат дії, граматично виражений присудком «гойдається» (тим новим, що повідомляється про суб'єкт дії), а вже потім називається сам суб'єкт дії, граматично виражений підметом «віть». Нормативно-логічному порядку розгортання думки тут мала б відповідати інша послідовність слів, а саме: Зламана віть вечора гойдається, мов костур сліпого, що тичеться в простір осінньої невіді.

Якщо синтаксичний порядок головних членів речення регулюється нормами логічної послідовності розгортання висловлюваної думки, то порядок другорядних членів речення в кожній національній мові встановлюється історично усталеними в ній нормами синтаксичної побудови словесних конструкцій. Зокрема, для української мови природнішим буде розміщення додатків (1) та обставин (2), виражених іменниками, в позиції — після слова, до якого вони відносяться, а означень (3) та прислівникових обставин (4) в позиції — перед словом, до якого вони відносяться. Зворотний порядок їх

розміщення, звичайно, сприймається як інверсований. Наприклад:

1. «Зелена гілка в лузі на вербі // Від доторку твого зів'яне» (Д. Павличко), замість: Зелена гілка в лузі на вербі зів'яне від твого доторку.

2. «Так ніхто не кохав. Через тисячі літ // Лиш приходить подібне кохання» (В. Сосюра), замість: Ніхто не кохав так. Подібне кохання приходить лише через тисячі літ.

3. «Ця любов, наче овочі цінні. // Дозрілі, пізні» (Б. Рубчак), замість: Ця любов наче цінні, дозрілі, пізні овочі.

4. «Простелю тобі, раю, // Притулюсь собі скраю» (І. Драч), замість: Простелю тобі, раю, скраю собі притулюсь.

Інверсія індивідуалізує й емоційно увиразнює мовлення. Але основна її функція полягає не в цьому. Синтаксично інверсований порядок членів речення служить передусім меті виділення окремих, найвагоміших у контексті даного висловлювання слів. Інверсоване слово за рахунок того, що потрапляє в незвичну для нього синтаксичну позицію, мимоволі привертає й затримує на собі більше уваги. Особливо яскраво ця функція інверсії виявляє себе у випадку, коли інверсоване слово не просто змінює свою узвичаєну синтаксичну позицію, але при цьому ще й відділяється від члена речення, якому воно підпорядковане, іншими словами, — коли граматично зв'язані слова, інверсуючись, розводяться в межах речення, а інколи й суміжних речень. Наприклад: «Хвилі байдуже бігли на берег — не наздоганяли, не підгнали одна одну, тихі й покірні, зморено засипали на теплім піску» (Ю. Мушкетик), замість: Тихі й покірні хвилі байдуже бігли на берег — не наздоганяли, не підганяли одна одну, зморено засинали на теплім піску.

Інверсоване слово, яке виділяється вже саме по собі, звичайно ще й тяжіє до винесення його в позицію початку або кінця такої фрази, що вимовляється на одному диханні (це приблизно 7—8 складів), тобто в інтонаційно сильні й більш відчутні місця фрази. З особливою очевидністю ця тенденція виявляє себе у віршових текстах, рядки яких якраз і відповідають, у принципі, таким фразовим побудовам. Кінець кожного рядка є відчутнішим завдяки тому, що на нього припадає сильний фразовий наголос, відчутність початку наступного рядка створює сильна (так звана константна) пауза, якою він відділяється від попереднього рядка. Відчутності окремих слів сприяють тут і так звані цезурні паузи, які ділять навпіл довгі рядки й перед якими дещо сповільнюється мовлення. Наприклад, у наведеному вище уривку з вірша В. Сосюри (підкреслені слова, які тут виділяються, значок // позначає цезуру):

Так ніхто не кохав. // Через тисячі літ
лиш приходить подібне кохання.

Інверсованість слів «так», «тисячі літ», «кохання» підкріплюється їхньою інтонаційно сильною позицією — початку або кінця віршового рядка, а відчутність слів «не кохав» посилюється за рахунок цезурної паузи, яка на мить перериває мовлення.

У реальних мовленнєвих текстах інверсія може набувати дуже складних форм, коли, наприклад, інверсується відразу декілька членів речення, граматичні форми підмета й присудка не збігаються з логічними формами і т. д.

6.2.4.2. Анаколуф *Анаколуф* (від грец. ἀνακόλουθον — неправильність, непослідовність) — це стилістична фігура, побудована з порушенням граматичної узгодженості між словами, членами речення. Наприклад: «На сто колін, перед стома богами // Я падаю: прийди мені, прийди!» (І. Драч) — замість: Прийди до мене.

Анаколуф підкреслює відтінки емоцій того, хто говорить, свідчить про його внутрішній стан (найчастіше — схвильованості), слугує засобом створення комічного враження, інтонацій живої розмовності тощо.

6.2.4.3. Еліпсис *Еліпсис* (грец. ἔλλειψις — пропуск, нестача) — це стилістична фігура, побудована шляхом пропуску слова або кількох слів. Наприклад:

Зостались ви, пісні старії,
Щоб старину згадати нам,
Старим — літа їх молодії.

(О. Корсун)

В останньому рядку тут опущено слово «згадати».

Еліпсис може посилювати динамічність фрази, напруженість зміни дії, підкреслювати лаконізм, ліричну схвильованість, розмовні інтонації. Еліпсис часто трапляється в прислів'ях і приказках. Фігура еліпса може лежати в основі цілого художнього твору або значної його частини, як, наприклад, у новелі М. Черемшини «Парубоцька слава», де увага читача інтригується тим, що ім'я персонажа довго не називається:

Такий, гей ясінь, високий та кучерявий.

А бгачкий, гей жереповий прут,

Лице, гей зарькою мальоване, на бачках обертається,
під шовковим вусом замикається, як братчиків цвіт.

Бровами плете дрібні віночки над голубим морем.

Як моргне, то днинка сміється.

Як гляне, то душа потопає.

Як заговорить, то сріблом розкидає...

Асиндетон (грец. ἀσύνδετον — **6.2.4.4. Асиндетон** незв'язане), або *безсполучниково-вість*, — це стилістична фігура, яка полягає у пропуску сполучників, що зв'язують окремі слова й частини фраз. Наприклад: «Ліс, вогонь, кобзар, козаки, ціла картина десь ніби чарами зникла» (І. Нечуй-Левицький).

Безсполучниковість посилює виразність мовлення, акцентує в ньому динамічний аспект, служить для виділення окремих слів:

Пружнаста віхола — прудка підпора крилам.
Боріння. Зрив. Упертий рев стрибка...
Вигук. Вихлоп. Спазм. Виття.

(М. Бажан)

Полісиндетон (грец. πολυσύνδετον, від πολύς — численний і σύνδετον — зв'язок), або *багатосполучниково-вість*, — це стилістична фігура, яка полягає в накопиченні сполучників, що зв'язують окремі слова та частини фрази. Наприклад: «Над ялицями лютилась буря, і трясла ними, і гнула їх, і робила їх тим кріпшими» (О. Кобилянська); «...й на личку змарнів, і волю стратив, і ходив засмучений та задуманий» (Ю. Федькович).

6.2.4.5. Полісиндетон

Багатосполучниковість використовується як засіб, який уповільнює мовлення, служить для виділення значущих слів, надає мові урочистості, оскільки часто асоціюється або й стилізується під багатосполучникові синтаксичні конструкції біблійних текстів. Фігура багатосполучниковості може оформлятися, по-перше, різними сполучниками (не лише «і»), наприклад: «А Дунай річка-мати, А не дай нам погибати» (народна пісня); «Ой доки ж ми та стоятимем, // Зелену траву та топтатимем // Червоними та чобітками, // Золотими підківками» (П. Чубинський). Інколи використовується комбінована форма багатосполучниковості, побудована на поєднанні різних сполучників. По-друге, фігура багатосполучниковості може оформлятися не лише сполучниками як такими, а й іншими службовими словами, що отримують у контексті сполучникову функцію:

Ні їсться, ні п'ється і серце не б'ється,
І очі не бачать, не чуть голови,
Неначе немає, ніби неживий...

(Т. Шевченко)

6.2.4.6. Плеоназм *Плеоназм* (грец. πλεονασμός — надмірність) — це стилістична фігура, що ґрунтується на синонімічному повторі попереднього слова: ждати — чекати, пам'ятай, не забувай, тишком-нишком і т. д. Плеонастичний повтор не мотивований логічно і вживається як засіб стилістичного увиразнення мовлення. Найчастіше вживаний у народнопоетичній творчості: «Під ним кониченько, // Під ним вороненький // Сильно дужий» (народна пісня). Трапляється й у літературній поезії:

Серед мороку, бурі-негоди
Цілу ніч буде човен блукати.

(*Леся Українка*)

6.2.4.7. Тавтологія *Тавтологія* (від грец. ταὐτό — те саме і λόγος — слово) — це стилістична фігура, що ґрунтується на однокореневому повторі попереднього слова: диво дивне, темниця темна, тьма-тьмуща і т. д. Як і плеоназм, тавтологія немотивована логічно і вводиться в текст зі стилістичних міркувань. Найтиповішим уживання цієї фігури є для народнопоетичної творчості, проте досить часто вона трапляється й у літературній поезії: «У чужую сторононьку, // Да на чужу чужиноньку» (народна пісня);

Прощаннячко, прощай. Ця місячна соната.
Прощаннячко, прости... Який скорботний сніг.
Прощаннячко. Щока... Щока. І краплі м'яти.
І сіра пелена на перламутрі сліз...

(*С. Сапеляк*)

**6.2.4.8.
Синтаксичний
паралелізм**

Паралелізм (грец. παράλληλος — той, що йде поруч) *синтаксичний* — це стилістична фігура, яка ґрунтується на однотипній синтаксичній побудові двох або більше суміжних мовних одиниць, переважно рядків поетичного тексту, що породжує відчуття їхньої симетрії. Наприклад:

Зашуміла дібровонька, листом зашуміла,
Затужила дівчинонька, серцем затужила.

(*М. Шашкевич*)

Найчастіше паралелізм, симетрія в синтаксичній побудові суміжних поетичних рядків супроводжується образним зіставленням виражених у них думок — так званим образно-психологічним паралелізмом: між життям природи і фрагментами людського життя (див. докладніше в розділі «Символ»).

Паралелізм відомий з давніх-давен. Найбільше він уживаний у народній поезії. Значного поширення набуває в романтичній поезії на початку XIX століття, часто як стилізація фольклорних мотивів. Паралелізм може складати композиційну основу ліричного віршового твору.

Анафора (від грец. ἀναφορά — винасення нагору, повторення) — стилістична фігура, яка утворюється повтором слів або словосполучень на початку суміжних мовних одиниць. Наприклад:

Тобі одній, намріяна царівно,
Тобі одній дзвенять мої пісні,
Тобі одній в моєму храмі дивно
Пливуть молитви і горять огні.

(*М. Рильський*)

Найчастіше анафора зустрічається у віршових текстах, рідше в прозаїчних. Прозаїчна анафора зв'язує звичайно початки суміжних речень, наприклад: «Небо, гей на морі піна. А з тої піни дрібна роса паде на ліси, на гори. А з того неба Купало любовіть по землі сіє... А де то та любовіть упаде, там білий вогонь з землі виростає, а за тим білим вогнем темна хмарка тінь розстелює. Бо любовіть одне крило біле, а друге темне має» (М. Черемшина). Дуже рідко анафоричний повтор пов'язує не суміжні, а розведені в тексті мовні одиниці, наприклад початки всіх чотирнадцяти розділів повісті «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка: «Смутний та невеселий сидів собі на лавці, у новій світлиці... конотопський пан сотник Микита Уласович Забрьоха» (розділ I); «Смутно і невесело було раз уранці у славному сотенному містечкові Конотопі» (розділ IV); «Смутна і невесела сиділа на призьбі біля своєї хати панночка Йосипівна Олена, хорунжівна» (розділ VII) і т. д. Прозаїчна анафора найчастіше підсилює та емоційно увиразнює зміст того, про що розповідається, хоча, як, зокрема, в останньому випадку може виконувати й композиційну функцію, якою звичайно відмічений анафоричний повтор у віршових текстах, де анафора слугує додатковим (поряд з константною паузою) сигналом закінчення попереднього рядка й початку наступного. Не так вже й рідко анафоричний повтор може витримуватися протягом усього віршового твору (звичайно невеличкого за обсягом).

6.2.4.10. Епіфора *Епіфора* (грец. *ἐπιφορά* — перенесення, повторення) — стилістична фігура, протилежна анафорі, яка утворюється повтором окремих слів або словосполучень на кінці суміжних мовних одиниць. Наприклад:

Будемо вічно в труді рости,
З серця землі підіймать пласти,
Чорного золота давні пласти.

(Я. Шпорта)

Набагато рідше епіфора зустрічається в прозі: «Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» (М. Гоголь). Інколи епіфора, як і анафора, може поширюватися на весь віршовий твір.

6.2.4.11. Анепіфора *Анепіфорою* (грец. *ἀνεπιφορά*), або *просаподосісом* (грец. *προσαποδοσις* — буквально надлишок), або *кільце*,

називається стилістична фігура, яка зв'язує повтором окремих слів чи словосполучень початок і кінець суміжних мовних одиниць (абзац, строфа) або й однієї одиниці (речення чи віршовий рядок). Пояснюючи назву цієї фігури, В. Домбровський, зокрема, писав: «Повторення початкового слова або фрази на кінці того самого речення, вірша, строфи або цілої п'єси, через що дана гадка або ж ряд гадок, що творять логічну цілість, отримує певного роду заокруглення; звідси й назва тієї фігури» [35, 72]. Наприклад:

Любіть Україну, як сонце, любіть,
як вітер, і трави, і води...

(В. Сосюра)

Усміхнулась Катерина,
Тяжко усміхнулась.

(Т. Шевченко)

Кільце часто використовується з композиційною метою, відзначаючи початок і кінець строфи. У цьому випадку говорять про кільце строфи:

У цьому полі, синьому, як льон,
де тільки ти — і ні душі навколо,
уздрів і скляк — блукало серед поля
сто тіней. В полі, синьому, як льон.

(В. Стус)

Епанафорою (від грец. ἐπιαναφορή), або *анадиплосисом* (від грец. ἀναδίπλωσις — удвоєння), або *стиком*, називається стилістична фігура, яка зв'язує повтором окремого слова або словосполучення кінець попередньої мовної одиниці з початком наступної. Наприклад:

6.2.4.12.
Епанафора

Чому стилетом був мій стилос.
І стилосом бував стилет.

(Є. Маланюк)

Крім стику, тут ще й кільце.

Стик можна розглядати як подвоєння епіфори та анафори, звідси його й називають епанафорою, або епанострофою. Зішлемося на В. Домбровського: «Повторення якогось слова або фрази з кінця одного вірша на початок слідуєчого називається епанострофою. Такі повторення звичайні в старовинних народних піснях, як наприклад в колядках, щедрівках, гагілках та інших, в яких творять об'єднуючий віршовий елемент, що ніби звена одного ланцюга в'яжуть в одну цілість поодинокі гадки пісні, наприклад:

Нема в короля такого коня —
У мого коня золота грива.
Золота грива, срібні копита,
Срібні копита, шовковий хвостик,
Шовковий хвостик, очі тернові,
Очі тернові, вушка листові...

(Народна колядка)» [35, 70].

Дана стилістична фігура найчастіше 3-поміж інших фігур (за винятком хіба що анафори) трапляється у фольклорі. Стик часто називають *підхопленням* — через те, що кожен новий рядок немовби підхоплює, посилює і розгортає зміст попереднього рядка. Зрідка, переважно як композиційний прийом, стик застосовується в прозі. Цікавий зразок міститься у відомому романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита», двадцять четверта глава якого закінчується так: «...и сколько угодно, хотя бы до самого рассвета, могла Маргарита шелестеть листьями тетрадей, разглядывать их и целовать, и перечитывать снова: — Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма», — а двадцять п'ята починається словами: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли всякие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна...» і т. д.

6.2.4.13.
Ампліфікація

Ампліфікація (лат. *amplifikatio* — поширення, збільшення) — стилістична фігура, яка полягає в підкреслено відчутному накопиченні в межах суміжних висловлювань (як правило, одного, двох-трьох речень або коротенького абзацу) однотипних мовних одиниць. «Кожна з цих одиниць має самостійне значення, а всі разом, функціонуючи у взаємодії, вони підкреслюють, експресивно посилюють висловлену думку. Відповідно до стилістичної настанови нагромаджується певна кількість таких одиниць з дотриманням, звичайно, міри своєрідної „норми”, яка забезпечує належний художній ефект. Нагромадження ампліфікованих елементів без почуття міри може мати зворотній ефект, порушити стилістичну фігуру. Негативний ефект дає й ампліфікація, позбавлена цілеспрямованості та належного осмислення. Нагромадження засобів, що творять фігуру, повинно бути підпорядковане конкретному стилістичному завданню. У майстрів українського слова ця стилістична фігура твориться та використовується з тонким художнім тактом» [90, 364].

Ампліфікуються звичайно, нагромаджуючись в обмеженому контексті, слова та мовні звороти, що виражають синонімічні поняття, або ж слова однотипних частин мови. Обидві форми ампліфікації можуть виступати як нарізно, так і разом, утворюючи своєрідні комбіновані поєднання. Прикладом ампліфікації смислової одиниці, що виражає одну частину мови, може слугувати уривок із повісті О. Кобилянської «Земля», де в межах трьох суміжних речень кількісно накопичується займенникова форма: «Ось **той** блідий хлопець, **те** змарніле, виголодніле тіло, з **тим** дитинячо дрібним личком — се був **його** самотній син. А **той** самотній **його** **син** був братоубійник. **Він**, батько, знав про се. А як і про се **ніхто** не знав, **він** знав про се. І воно так буде до кінця життя **його**, до останнього віддишу **його**». Порівняйте з ампліфікацією слів, що виражають контекстуально-синонімічні поняття, оформлювані за допомогою однотипних мовних засобів:

Сі круглії вежі й високії мури —
Страшні та суворі, непевні, понурі,
І скрізь у тих мурах стрільниці-бійниці,
При вежах тих сумні «темнії темниці».

(*Леся Українка*)

Градація (лат. *gradatio* — поступове підсилення) — це стилістична фігура, утворена зіставленням певних мовних одиниць у послідовності поступового наростання чи спадання їхнього смислового або емоційного значення. Градація, в якій суміжне розташування мовних одиниць веде до наростання виявленої смислової ознаки, називається *висхідною*. Наприклад: «Цвіти над нами веселково // Як мир, як щастя, як любов»; «Дай, серце, волю нетерплячим крилам, // Затріпочи, розвійся і полинь!» (М. Рильський). Градація, в якій послідовність суміжно розташованих мовних одиниць веде до спадання виявленої смислової ознаки, називається *спадною*. Наприклад: «На майдані пил спадає, // Замовкає річ... Вечір. Ніч» (П. Тичина); «І лиш попереду червоний вогник, // Мов поклик, блимав, танув і мовчав...» (С. Тельнюк).

Парономазія (грец. *παρονομασία* — біля і *ὀνομασία* — називаю) — це стилістична фігура, утворена зіставленням слів, різних за значенням, але подібних за звучанням. Наприклад: «Раділи радієм, плутоново плодились, // А ми світили вами, аж посліпли... // І в судний день чорнобильський збудились...» (М. Влад).

6.2.4.15. Парономазія

Найчастіше парономазія використовується у віршових творах, з причини того, що вони більшою мірою, ніж проза, орієнтовані на звукову відчутність слова, на вияв звукової значущості художнього мовлення. У прозі парономазія найчастіше використовується для створення каламбурів, наприклад: «Як у вас тяглова сила, що-небудь тягає? — Тягає!.. Оце два дні у степ вивозила курей» (О. Ковінька, «Розмова по телефону»).

Досить часто і у віршових текстах парономазія виступає як засіб творення комічного враження. У зв'язку з цим О. Пономарів пише: «Стилістичні властивості паронімічного зближення слів часто використовуються при створенні епіграм, пародій, шаржів. Для прикладу можна навести одну з пародій Юрія Івакіна, навіяну творами Івана Драча:

Біля **персів** вона тримала зоряного сина („Ніж у сонці”)
 Чистих **персів** торкатись не дасть („Балада про дівочі перса”)
 Та **персів** проклятих два рідні вулкани („Божевільна балада”)
 Торка її холодні полум'яні **перса** („Калина”)
 Вітер **перса** мої пестить („Жінка і море”)

Іван Драч „Персальна балада”

І невідь звідки падають ці сни...
Лечу на крилах **персів**
в країну **персів**,
в державу **персів**, в князівство **персів**,
у **Персію**, сказати б.
Шукаю серед **персів** свій босий слід і не знаходжу.
На сполох б'ю у дзвони **персів**:
„Постаньте, **персів** бранці —
протуберанці!”
Із **персів** смутку **спиваю** оскому пісні.
Співаю „Баладу про острів **Антораж**”...
І гей! На **абордаж** беру галери **персів** —
Де **перса персонал** і **персонаж** (за борт цей
екіпаж!).
Тримаюся за стопи **персів**, за грона **персів**,
за вулкани **персів**, за бетатрони **персів**,
за їх ракетодроми,
Як той **Персей** за Андромеду,
І мегатонни **персів** вибухають —
віршем» .

[72, 55—56].

6.2.4.16. Антитеза *Антитеза* (грец. ἀντίθεσις — проти-
ставлення) — це стилістична фігура,
яка утворюється зіставленням слів або словосполучень,
протилежних за своїм змістом. Наприклад: «Думав, доля
зустрінеється — спіткалося горе» (Т. Шевченко).

Антитеза часто зустрічається в прислів'ях та приказках,
афоризмах: «Ситий голодного не розуміє», «Багатство дме,
а бідність вдвоє гне». Антитеза використовується для опи-
сів, характеристики предметів, часто іронічної або сатирич-
ної. Наприклад:

Всякий, хто вище, то нижчого гне, —
Дужий безсильного давить і жме,
Бідний багатого певний слуга,
Корчиться, гнеться пред ним, як дуга.

(І. Котляревський)

Порівняйте: «Іван Іванович худошав и високого роста;
Іван Никифорович немного ниже, но зато распространяется
в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку
хвостом вниз; голова у Ивана Никифоровича — на редьку
хвостом вверх... Иван Иванович боязливого характера. У
Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких ши-
роких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы
поместить весь двор с амбарами и строениями» (М. Гоголь).

Оксюморон, або *оксиморон* (грец. ὀξύμωρον — нісенітниця), — це стилістична фігура, що полягає у зведенні слів або словосполучень, значення яких взаємовиключає одне одного, створюючи ефект смислового парадоксу. Наприклад: «На нашій — не своїй землі» (Т. Шевченко); «довго тягтиметься мить» (Є. Плужник); «холодний окріп нарзану» (М. Лермонтов).

6.2.4.17. Оксюморон

Оксюморон дуже виразний стилістичний прийом: використовуючи мінімум мовленневих засобів, він характеризує складність, внутрішню суперечність описуваного предмета або явища:

Ні, я хочу крізь сльози сміятись,
Серед лиха співати пісні,
Без надії таки сподіватись,
Жити хочу! Геть думи сумні!

(*Леся Українка*)

Риторичними фігурами (грец. ρητορικῆ — риторика, наука про ораторське мистецтво) називаються фігури мовлення, побудовані на словесних зворотах, що мають умовно-діалогічний характер.

6.2.4.18. Риторичні фігури

Риторичні фігури постають внаслідок порушення комунікативно-логічних норм висловлювання, оскільки ті діалогічні інтонації, які вони вносять у процес мовлення, не розраховані на реальну відповідь або практичну дію, як це має місце в «живому», побутовому спілкуванні, коли діалог слугує передусім потребам обміну інформацією, такому звертанню до співрозмовника, яке передбачає відповідь або спонукає його до конкретних учинків. Діалогічність риторичних і словесних зворотів цілком умовна і слугує у творах художньої літератури меті індивідуалізації та емоційного вираження мовлення, привертання особливої уваги до певних аспектів зображуваного явища, в окремих випадках використовується з композиційною метою. Серед риторичних фігур виділяють фігури звертання, запитання, заперечення, оклику.

Риторичним називається *звертання*, яке не має на меті дійсного контакту з особою, предметом або явищем, до якого звертаються, і служить лише для того, щоб привернути до нього увагу читача й висловити ставлення мовця. Наприклад:

Україно моя! Чисті хвилі ланів,
Променисті міста, голуби́нь легкокрила!
Україно! Сьогодні звірів-ворогів
Ти грудьми вогняними зустріла.

(*М. Рильський*)

Риторичне звертання частіше застосовується у віршових, аніж у прозаїчних текстах, де воно, крім усього іншого, досить часто оформлює, «вводить» тему твору.

Риторичне *питання* — це питання, яке ставиться не з метою отримання відповіді, а з метою афористичного узагальнення загальновідомої або очевидної думки. Наприклад:

Кати знушаються над нами,
А правда наша п'яна спить.
Коли вона прокинеться?
Коли одпочити
Ляжеш, Боже утомлений?

(Т. Шевченко)

Інколи поставлене автором запитання мотивує подальше розгортання художнього викладу, яке розкриває ті чи інші, пов'язані з запитанням, смислові аспекти.

Риторичне *заперечення* — це заперечення, що має форму відповіді на вірогідне припущення, думку уявного співрозмовника. Наприклад:

Ні, друже мій, не та родина!
Сучасна пісня — не перина...

(І. Франко)

Риторичний *оклик* — це вислів, що має підкреслено-емоційний характер і вводить переважно з метою затримати або посилити увагу на якомусь з аспектів зображуваного. Наприклад:

О, що за туга розум мій опала!
Яка крізь серце потекла Каяла,
Що за чуття на серце налягло!

(М. Зеров)

7. КОМПОЗИЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

7.1. Визначення композиції

Композицією (лат. compositio — складання, поєднання) називається форма побудови художнього твору, яка знаходить свій вияв у смислосначущому співвідношенні окремо взятих його частин. Незважаючи на те, що питання, які стосуються побудови художнього твору, з давніх-давен були

предметом уваги теоретиків мистецтва, поняття композиції і по сьогоднішній день залишається одним з найменш досліджених у системі знань, пов'язаних з розумінням природи й закономірностей мистецьких явищ. Вже Арістотель у своїй славнозвісній «Поетиці» звернув увагу на важливість композиції як засобу впорядкованої побудови художнього цілого. Композицію Платон та Арістотель уявляли насамперед як гармонію співвідношення між цілим і його частинами. Гармонія, як коментує ці уявлення один із сучасних дослідників, «немовби охоплювала і стягувала ціле своїми скрепами шляхом ритмічного, симетричного і т. д. поділу його на фрагменти, що відсилали один до другого, другий — до третього й у зворотньому порядку» [31, 93]. Цікаво те, що, за спостереженням О. Лосєва, «в „Одісеї“ „гармонія“ використовується в найконкретнішому значенні: „скрепи“, „цвяхи“. Одісей, який буде корабель, збиває його цвяхами та гармоніями, тобто скрепами» [цит. за: 31, 93]. Визначаючи композицію як гармонійне розміщення матеріалу, рівновагу всіх частин, що складають художнє ціле твору, класики античної естетики виходили також із розуміння її як мистецтва відбору й поєднання окремих епізодів твору, логічного обґрунтування їхньої смислової єдності, при усуненні немотивованих цілим подробиць, власне, з того, що александрійський філолог III століття до нашої ери Арістарх Самофракійський називав «економічним розміщенням матеріалу». Українські літературознавці XX століття визначають композицію твору як його «вибудову, розподіл окремих частин, їх порядок, їхній взаємозв'язок, злагодженість між собою, або розміщення їх протилежно одна до одної; гармонійну будову всього твору або навмисне чи ненавмисне безладдя, в якому подано зміст твору, тощо» [106, 25]; як «структуру, зумовлену змістом, побудову літературного твору, розміщення і співвідношення всіх його складових частин, порядок розгортання подій і розстановку персонажів» [49, 117].

В системі літературно-художнього твору, яка складається із сукупності засобів художнього оформлення певного ідейного змісту, композиція співвідноситься з одним із рівнів форми твору. Проте серед інших рівнів, що оформлюють і виражають зміст твору, а саме — відносно рівня предметної зображувальності й рівня словесної зображувальності, композиція посідає особливе місце. На відміну від останніх, вона не виступає як засіб безпосереднього зображення, тобто як та конкретна форма, словесна чи предметна, в якій постає перед читачем уявлення про зображуване. Простіше кажучи, композиція не може *безпосередньо*

змалювати описувану людину або явище. Вона робить це не прямо, а *опосередковано*, тим, що взаємозв'язує, взаємоспіввідносить немовби окремо діючі елементи словесного й предметного зображення, усі ті окремі деталі, сукупність яких, розміщена в певній послідовності, власне, і є тим, що ми називаємо формою зображення. «Письменник, — як слушно зауважує Л. Тимофєєв, — так поєднує між собою явища, що вони, взаємодіючи, доповнюють одне одного, утворюють одне ціле» [93, 159]. Роль композиції в системі зображувальних форм художнього твору, як зауважує В. Халізєв, полягає в тому, що «композиційні прийоми та засоби доповнюють і поглиблюють зміст зображуваного письменником. У сукупності ж вони додають творові завершеності й цілісності. Композиція немовби довершує літературно-художню форму» [17, 157]. Неважко переконатися в тому, що будь-яке явище дійсності, розкладене на свої складові елементи, не постає як суцільне безладдя, хаотичне нагромодження різнорідних частин, взаємодія яких не підпорядковується певному поєднуючому їх цілому. Більша чи менша міра системності, організованості характеризує, таким чином, будь-яке явище природного чи суспільного світу. Проте, якщо ми спробуємо, наприклад, проаналізувати цю міру організованості, взявши для порівняння побудову, скажімо, нашого побутового повсякденного мовлення (нехай це буде одна з тих історій, які ми часто переповідаємо своїм друзям або знайомим, чи відповідь на екзамені невпевненого у своїх знаннях студента) та мовлення художнього (досить взяти навіть якийсь коротенький віршовий або прозовий твір), ми швидко переконаємося в тому, що міра організованості останнього набагато вища. Впадає в око, що побудова наших практичних промов, як-то кажуть, зліплених та імпровізованих під тему випадкової розмови, як правило, містить у собі багато зайвого, несуттєвого, вирізняється слабкою смисловою зв'язаністю в окремих смислових частинах, незумовленістю подальшого попереднім і т. д. Навпаки, побудова художнього твору, внаслідок вже хоча б того, що він не є результатом повної випадковості, що за ним стоїть ретельна і копітка праця, — вирізняється в більшості випадків чіткою організацією, вираженістю та продуманістю в цілому й у всіх його частинах, розміщення яких упорядковується таким чином, що вони діють не за типом ізольованого, «крапкового» враження, а, поєднуючись у певну систему, взаємодоповнюючи й розкриваючи одна одну. Композиційна впорядкованість складових елементів твору, її смисловий масштаб та міра завершеності можуть бути різними. Неперевершеним взірцем її може слугувати

всесвітньо відома поема Данте «Божественна комедія». Як коментує Б. Кржевський, у своїй композиційній побудові «Божественна комедія» розпадається на три частини — кантики: «Пекло», «Чистилище» та «Рай», кожна з яких складається з тридцяти трьох пісень, що в загальній сумі в поєднанні зі вступною піснею дає число 100. Кожна частина має поділ на дев'ять розділів плюс додатковий десятий; вся поема написана трирядковими строфами (терцинами), і кожна частина її закінчується словом «зірки» («stelle»), яке знаменно звучить у кожній зі складових частин цілого. Символіка «ідеальних чисел» — «три», «дев'ять» і «десять»... прямим чином визначила весь розподіл поеми і особливо рельєфно відбилася в локалізації центральної для особистої мети Данте сцени — видінні Беатріче в тридцятій пісні «Чистилища». Поет не лише приурочив його до тридцятої пісні (число, що ділиться на три та десять), він помістив слова Беатріче в середину пісні (з 73-го вірша; усього в пісні 145 віршів); якщо враховувати при цьому, що до цього місця в поемі — 63 пісні, а після неї — ще 36, причому ці числа складаються з цифр 3 й 6, так що сума в обох випадках дає 9, то неперевершена композиційна обдарованість Данте вражає ще більше [32, 12].

Вже сама міра гармонійності й чіткості композиційної форми художнього твору може слугувати джерелом емоційного впливу на читача, оскільки чітка симетрія форм справляє позитивне емоційне враження й породжує в більшості людей відчуття краси. Функція композиції, проте, не вичерпується створенням бездоганної та довершеної гармонії між цілим і його частинами. Основне художнє призначення композиції полягає в тому, щоб підпорядкувати співвіднесеність, взаємозв'язок усіх складових елементів зображення у творі меті послідовного, якомога повнішого і глибшого розкриття його змісту, створення в читача *відповідного* авторському задумові емоційного враження. Композиція — це свого роду той смисловий дороговказ, та організаційна та спрямовуюча творчий потенціал наших уявлень та емоцій сила, яка, за умови належної до неї уваги, дає змогу краще і повніше орієнтуватися в змістовій глибині твору.

7.2. Типи композиційної організації художнього твору

Композиційна організація того чи іншого художнього твору може вбирати в себе і «розміщення персонажів (їх „систему“), й зіставлення сюжетних епізодів, і порядок

повідомлення про хід подій, і зміну прийомів оповіді, і взаємоспіввіднесеність деталей зображуваного, і співвідношення глав, абзаців, строф і окремих словесних зворотів» [17, 157]. Індивідуальні особливості композиційної побудови конкретних художніх творів великою мірою залежать від їхньої родової та жанрової належності, а у віршових текстах ще й від типу строфічної організації, за умови її наявності у творі. В кінцевому підсумку специфіку композиційної організації художнього твору визначає форма художньої реалізації покладеного в його основу конфлікту, оскільки, як справедливо вказує М. Храпченко, «структурну основу творів становить конфлікт в його певному художньому виразі» [104, 21]. Це, зокрема, означає, що відображений у художньому творі конфлікт виступає як той центральний його вузловий «нерв», який зумовлює, по-перше, як змістову систему твору (тобто увесь той комплекс ідей, переживань та оцінок, що реалізуються у творі), так, по-друге, і систему засобів його художнього вираження (тобто тих зображувальних прийомів — словесних, предметно-образних, композиційних, — які ми відносимо до форми твору). Отже, структурну основу композиційної організації художнього твору, її рушійну силу також становить конфлікт, на зображенні якого, власне, і будується, «тримається» твір як цілісна смислова побудова. У свою чергу, як слушно зауважує Л. Тимофеев, сам цей конфлікт, відображений у творі, «може виражатися в діях, у поведінці людини, в її вчинках, у подіях, які з нею відбуваються, але в багатьох випадках відображення конфлікту не потребує звернення до системи подій, духовний світ людини може бути і суперечливим, і складним, але не виявляти себе при цьому в тій чи іншій подієвій формі. Відповідно в композиції художнього твору маємо дві основні форми: подієву — сюжет і неподієву, несюжетну, як це насамперед можна побачити на прикладі лірики. Композиція, таким чином, може бути організованою і сюжетно, й несюжетно» [93, 161]. Відповідно до прийнятої тут термінологічної системи точніше буде визначити ці два типи композиційної побудови твору як подієвий та описовий.

1) *Подієвий* тип композиційної організації художнього твору у своєму «чистому» вигляді охоплює більшість епічних і переважну більшість драматичних творів. Основним чинником оформлення змісту в даних родових модифікаціях літературного твору виступає сюжет, а оскільки його форма набирає тут вигляду зображення певної події, яка зв'язує відношенням до неї і участю (прямою чи опосередкованою) в ній усю сукупність образів твору і до якої привертається основна увага читача (його естетичні очіку-

вання та сподівання), то композиція епічних і драматичних творів виявляє себе в тій чи іншій — часово-просторовій і причинно-наслідковій — формі розміщення та емоційного і смислозначущого співвідношення окремих, відносно завершених відрізків описуваної події, сюжетних епізодів. Подієвий тип композиційної організації в конкретних художніх творах може набирати найрізноманітніших форм, індивідуалізована суть яких, у кінцевому підсумку, умовно може бути зведена до трьох форм: хронологічної, ретроспективної та вільної або ж монтажною. Суть *хронологічної* форми подієвої композиції твору, за визначенням В. Лесика, «полягає в тому, що події... йдуть одна за одною в хронологічному порядку — так, як вони відбувалися в житті. Між окремими діями або картинками можуть бути часові відстані, але немає порушення природної послідовності в часі: те, що раніше відбувалося в житті, й у творі подається раніше, а не після наступних подій. Отже, тут немає довільного переміщення подій, немає порушення прямого руху часу» [47, 61]. В даній композиційній формі події немовби розгортаються по прямій лінії, в якій кожен подальший епізод, відрізок дії зумовлений чітким причинно-наслідковим зв'язком з попередніми сюжетними сценами. Суть *ретроспективної* форми подієвої композиції полягає в тому, що письменник, komponуючи події, зв'язуючи в певному смисловому сполученні сюжетні епізоди, відступає від їхньої хронологічної послідовності, подає їх перед читачем не в тому порядку, в якому вони відбувалися в житті. Про події, які, скажімо, передували якомусь вчинку зображуваного героя й мотивували його, письменник може нам розповісти після того, як буде здійснений цей самий вчинок. Ретроспективна форма композиції характеризується тим, що лінійна послідовність викладу подій перебивається спогадами героїв про своє минуле або віднесенням назад у часі авторської розповіді з метою ознайомлення читача з передісторією того, про що у творі безпосередньо йдеться. *Вільна* або *монтажна* форма подієвої композиції найчастіше буває пов'язаною із значним або повним порушенням часово-просторових і причинно-наслідкових зв'язків між описуваними подіями. Порядок подій та принципи їх групування в даній композиційній формі не підпорядковані цілком ні часовим відносинам, ні їх логічній взаємозумовленості, зв'язаність між окремими епізодами сюжетної дії тут скоріше асоціативно-емоційна, аніж логічно-смілова. Монтажна форма композиційної побудови твору використовується не часто і в основному характеризує літературу ХХ століття.

До особливого різновиду подієвого типу композиційної

організації художнього твору слід віднести таку її побудову, яку умовно можна назвати *подієво-розповідною*. Даний композиційний різновид властивий деяким епічним і переважній більшості ліро-епічних творів. Оскільки предмет зображення в епосі може становити не лише певна, об'єктивована від автора життєва подія, що відбувається немовби сама собою, а й, власне, сам процес розповіді про неї, то, відповідно, можлива композиційна побудова, в якій на перший план висувається не сама подія, а та форма, спосіб, у який про неї розповідають. Таку композиційну побудову можна назвати *подієво-розповідною*. Суть її визначає те, що описувана у творі подія подається з різних (у світоглядному відношенні) точок зору, представлених різними суб'єктами розповіді (автором, розповідачем, оповідачем, героями-персонажами), від особи яких поперемінно ведеться розповідь. Така розповідна структура також має певний порядок, співвідношення окремих її елементів виступає як смислове. Побудова розповіді при цьому може бути певним чином композиційно співвіднесена з формою побудови події, про яку йдеться в цій розповіді. Подієво-розповідна форма композиційної побудови творів, особливо творів ліро-епічних, у великій мірі зближується з наступним — описовим типом композиційної організації.

2) *Описовий* тип композиційної організації художнього твору охоплює в основному ліричні твори, які в переважній своїй більшості характеризуються відсутністю чітко окресленої і зв'язно-розгорнутої події. Оскільки на перший план у таких творах висувається переживання ліричного героя або персонажа, який змальовується у творі, то саме меті його зображення й підпорядковується композиція творів лірики. Як пише В. Лесик, «основу побудови ліричного твору становить не система чи розвиток подій..., а організація ліричних компонентів — емоцій і вражень, послідовність викладу думок, порядок переходу від одного враження до іншого, від одного почуттєвого образу до іншого» [47, 35]. Даний композиційний тип виявляє себе у формі розповіді, що набирає вигляд опису думок, вражень, почуттів, окремих картин, навіяних роздумами та переживаннями особи, від якої ведеться розповідь. Сукупність зв'язків між окремими елементами цього опису й формує описовий тип композиційної організації художнього твору. Композиційна побудова ліричних творів спирається на взаємоспіввіднесеність, упорядкованість прийомів мовленевої організації тексту, зокрема — синтаксичної (стилістичні фігури), фонетичної (звукові повтори), ритмічної (специфіка метро-ритмічної та строфічної будови вірша). Відповідність

між предметно-зображуваним і формами його мовленевого вираження у віршових творах може бути дуже значною, у випадках, наприклад, коли вірш розбитий на однотипні строфи, зв'язані словесними повторами на початку або кінці строфічних груп (різновиди паралелізму — анафора, епіфора і т. д.) та однотипністю синтаксичної побудови суміжних віршових рядків.

Дана систематизація типів композиційної побудови не заперечує й наявності в конкретних творах різних змішаних типів композиційних структур, форма побудови яких може ускладнюватися (і увиразнюватися таким чином) домінантною, підкресленою значущістю одного чи кількох чинників композиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. Москва, 1981.
2. Андреев А. П. Место искусства в познании мира. Москва, 1980.
3. Античные риторика. Москва, 1978.
4. Аристотель и античная литература. Москва, 1978.
5. Арнаудов М. Психология литературного творчества. Москва, 1980.
6. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры // Res philologica. Филологические исследования. Памяти академика Г. В. Степанова. Москва; Ленинград, 1990.
7. Асеев Н. Родословная поэзии. Москва, 1990.
8. Атарова К. Н., Лескис Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4.
9. Бахмутова Е. А. Выразительные средства русского языка. Казань, 1967.
10. Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. Москва, 1964.
11. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. // Полное собрание сочинений. Москва, 1956. Т. 10.
12. Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. Київ, 1966. Т. 3.
13. Бондарев Ю. Хранители ценностей. Москва, 1987.

14. *Бонецкая Н. К.* «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст-1985. Литературно-теоретические исследования. Москва, 1986.
15. *Булаховський Л. А.* Виникнення і розвиток літературних мов // Мовознавство. 1947. Т. IV—V.
16. *Бунин И. А.* Собрание сочинений: В 4 т. Москва, 1988. Т. 1.
17. Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. Москва, 1976.
18. Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под ред. П. А. Николаева. Москва, 1988.
19. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Москва, 1980.
20. *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. Москва, 1991.
21. *Воробьёва О. П.* Реализация фактора адресата в художественном тексте в аспекте лингвокультурной традиции // Филологические науки. 1992. № 1.
22. *Галич В. М.* Антропонімія Олесья Гончара: природа, еволюція, стилістика // Автореферат на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. Київ, 1993.
23. *Гегель Г. В.* Эстетика: В 4 т. Москва, 1968—1971.
24. *Гете И. В.* Об искусстве. Москва, 1975.
25. *Гинзбург Л.* О лирике. Москва; Ленинград, 1964.
26. *Гинзбург Л.* О старом и новом. Москва, 1982.
27. *Головенченко Ф. М.* Введение в литературоведение. Москва, 1964.
28. *Горский И. К.* Исторический роман Сенкевича. Москва, 1966.
29. *Грушевський М.* Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. Київ, 1993. Т. 1.
30. *Гуторов А. М.* Литературный персонаж и проблемы его анализа // Принципы анализа литературного произведения. Москва, 1984.
31. *Давыдов Ю.* Диалектика произведения искусства // Вопросы литературы. 1972. № 5.
32. *Данте А.* Новая жизнь. Божественная комедия. Москва, 1967.
33. *Довгалецький М.* Поетика (Сад Поетичний). Київ, 1973.
34. *Долгополов Л.* Личность писателя, герой

- литературы и литературный процесс // Вопросы литературы. 1974. № 2.
35. *Домбровский В.* Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Мюнхен, 1993.
 36. *Дорошенко С. І., Дудик П. С.* Вступ до мовознавства. Київ, 1974.
 37. *Дремов А.* Художественный образ. Москва, 1961.
 38. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. Санкт-Петербург, 1995.
 39. *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977.
 40. *Єфремов С.* Історія українського письменства. Київ, 1995.
 41. *Каган М. С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ленинград, 1971.
 42. *Ковалёв В. П.* Выразительные средства художественной речи. Киев, 1985.
 43. *Комарова А. П.* Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Ленинград, 1989.
 44. *Котляревський І.* Енеїда. Київ, 1989.
 45. *Кошелев В. А.* Гумилев и «Северянщина». Две «маски» // Русская литература. 1993. № 1.
 46. *Лепкий Б.* Про життя і твори Тараса Шевченка. Київ, 1994.
 47. *Лесик В. В.* Композиція художнього твору. Київ, 1972.
 48. *Лесик В. В.* Про вивчення ідейно-тематичного змісту літературних творів // Українська мова і література в школі. 1976. № 12.
 49. *Лесин В. М., Пулинець О. С.* Словник літературознавчих термінів. Київ, 1965.
 50. *Левитан Л. С., Цилевич Л. М.* Основы изучения сюжета. Рига, 1990.
 51. *Левитан Л. С., Цилевич Л. М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990.
 52. *Литвинов В.* В начале был читатель // Литературная учёба. 1987. № 3.
 53. Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987.
 54. *Лосев А. Ф.* Символ и художественное творчество // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1971. Т. 30. № 1.
 55. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Москва, 1978.
 56. *Лотман Ю. М.* О разграничении лингвист-

- тического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. 1963. № 5.
57. *Мани Ю. М.* Автор и повествование // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 1.
 58. *Маслюк В. П.* Латинимовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. Київ, 1983.
 59. *Маяковский В.* Собрание сочинений: В 12 т. Москва, 1978. Т. 11.
 60. *Мелетинский Е. М.* Возникновение и ранние формы искусства слова // История всемирной литературы: В 9 т. Москва, 1983. Т. 1.
 61. *Мешкова Л. А.* Авторская позиция в современной прозе (Теоретический аспект) // Филологические науки. 1988. № 3.
 62. *Мирний Панас.* Твори: В 3 т. Київ, 1976.
 63. *Набоков В.* Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4.
 64. *Николаев Д.* Границы гротеска // Вопросы литературы. 1968. № 4.
 65. Об ораторском искусстве. Москва, 1973.
 66. *Овсяннико-Куликовский Д. И.* Литературно-критические работы: В 2 т. Москва, 1989. Т. 1.
 67. *Панов М. В.* Ритм и метр в русской поэзии. Статья вторая. Словесный ярус // Поэтика и стилистика. 1988—1990. Москва, 1991.
 68. *Паперный З.* О художественном образе. Москва, 1961.
 69. *Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. Москва, 1982.
 70. *Петровский М.* Что отпирает «Золотой ключик»? // Вопросы литературы. 1979. № 4.
 71. *Петросов К. Г.* Теоретические и историко-литературные аспекты изучения проблемы лирического героя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1989. Т. 40. № 1.
 72. *Пономарів О. Д.* Стилiстика сучасної української мови. Київ, 1992.
 73. *Поспелов Г. Н.* Целостно-системное понимание литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения. Москва, 1984.
 74. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. Москва, 1990.

75. Поэт и слово. Опыт словаря. Москва, 1973.
76. Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века. Хрестоматия. Москва, 1988.
77. *Прозоров В. В.* Художественный текст и читательское восприятие (К теории вопроса) // Филологические науки. 1978. № 1.
78. *Нушкин А. С.* Об искусстве: В 2 т. Москва, 1990.
79. *Ревякин А. И.* Проблемы преподавания литературы. Москва, 1972.
80. *Рыбникова М. А.* Избранные труды. Москва, 1985.
81. *Сидоренко Г. К.* Як читати і розуміти художній твір. Київ, 1988.
82. Словарь античности. Москва, 1992.
83. Словарь литературоведческих терминов // Под ред. *Л. И. Тимофеева* и *С. В. Тураева*. Москва, 1974.
84. *Соловьёв В. С.* Философия искусства и литературная критика. Москва, 1991.
85. Справочник лингвистических терминов. Москва, 1972.
86. *Степанов Г. В.* Язык. Литература. Поэтика. Москва, 1988.
87. *Степанов Ю. С.* Французская стилистика. Москва, 1965.
88. *Степун Ф. А.* Литературно-критические статьи // Русская литература. 1989. № 3.
89. Сучасна українська літературна мова: Лексика і фразеологія // За загальною ред. акад. *І. К. Білодіда*. Київ, 1973.
90. Сучасна українська літературна мова: Стилистика // За загальною ред. акад. *І. К. Білодіда*. Київ, 1973.
91. Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении: Образ, метод, характер. Москва, 1962.
92. Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. Москва, 1965.
93. *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. Москва, 1976.
94. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 т. Москва, 1983. Т. 15.
95. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Москва; Ленинград, 1927.
96. *Томашевский Б. В.* Пушкин: Работы разных лет. Москва, 1990.

97. *Томашевский Б. В.* Стилистика. Ленинград, 1983.
98. *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Москва; Ленинград, 1959.
99. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. Москва, 1993.
100. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977.
101. Український радянський енциклопедичний словник: В 3 т. Київ, 1986. Т. 1.
102. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. Київ, 1976—1984.
103. *Хлебников В.* Творения. Москва, 1986.
104. *Храпченко М. Б.* Типологическое изучение литературы и его принципы // Проблемы типологии русского реализма. Москва, 1969.
105. *Чернец Л. В.* Персонаж // Русская словесность. 1993. № 4.
106. *Чижевський Д.* Історія української літератури. Тернопіль, 1994.
107. *Шевченко Л. Ю., Різун В. В., Лисенко Ю. В.* Сучасна українська мова: Довідник. Київ, 1993.
108. *Шекспір В.* Твори: В 6 т. Київ, 1986.
109. *Шкловский В.* Гамбургский счёт. Москва, 1990.
110. *Шмелёв Д. Н.* Современный русский язык: Лексика. Москва, 1977.
111. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. Москва, 1989.
112. Энциклопедический словарь юного литературоведа. Москва, 1988.
113. *Эсалнек А. Я.* Внутрижанровая типология и пути её изучения. Москва, 1988.
114. Эстетика: Словарь. Москва, 1989.
115. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. Москва, 1987.
116. *Якубинский Л. П.* История древнерусского языка. Москва, 1953.

РОДИ Й ЖАНРИ ЛІТЕРАТУРИ

1. ЗАГАЛЬНЕ ПОНЯТТЯ ПРО РОДИ ТА ЖАНРИ

Предметом ретельної уваги дослідників уже понад два тисячоліття є проблема літературних родів і жанрів. Якщо з першою її частиною все є більш-менш зрозумілим: переважна більшість науковців погоджується з тим, що існує три літературних роди — епос, лірика та драма, то відносно другої — маємо різні, досить суперечливі точки зору. Поряд з поняттям «жанр» уживається ще й поняття «вид». Досить зазначити також, що як у підручниках, так і в солідних теоретичних працях терміном «жанр» нерідко позначають рід («ліричний жанр»), вид («жанр повісті») і різновид («епічна драма»). А втім, у перекладі з французької жанр — це є рід і вид. Отож, спершу треба визначитися з термінологією. Більш логічною видається триступенева родо-жанрова класифікація: рід — жанр — жанровий різновид.

Рід — це спосіб вираження художнього змісту або, як конкретизує це визначення В. Халізов, — сукупність «принципів формальної організації творів, що визначаються властивостями як предмета зображення, так і художнього мовлення» [56, 9].

Жанр — це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується. Саме

визначення жанру настроює читача на певний зміст. У такому розумінні жанрами є епопея, роман, новела, поема, медитація, ода, трагедія, водевіль тощо.

Частина жанрів поділяється на *жанрові різновиди*. За змістовим принципом, наприклад, роман ділиться на такі жанрові різновиди: історичний, філософський, політичний, родинно-побутовий і т. д. Поема може бути героїчною, сатиричною, бурлескною; трагедія — міфологічною, історичною, романтичною.

Окремі жанри, переважно ліричні (оди, гімни, ліричні портрети), жанрових різновидів не мають.

Кожна доба в розвитку літератури має свої найбільш поширені жанри. Щоб розібратися в сучасній класифікації родів і жанрів, варто звернутися до історії їх вивчення.

2. 3 історії вивчення родів і жанрів літератури

Теорія літературних родів і жанрів, хоча їй присвячено чимало наукових праць, досі не має достатньо чітких наукових дефініцій. Окремі дослідники навіть стверджують, що роди літератури, становлячи центральну проблему поетики, разом з тим чинять стійкий опір будь-якій смисловій інтерпретації [62, 3]. Витоки подібного підходу до класифікації родів і жанрів літератури криються в сивій давнині. Уже в давньогрецькій естетиці склалися умови для розгляду епосу, лірики та драми як способів вираження художнього змісту. Зокрема, Платонові належить ідея покласти в основу поділу на роди форму вираження авторської свідомості. На його думку, в ліриці «поет говорить від себе і не прагне змінити напрямок наших думок так, ніби крім нього говорить ще хтось» [4, 78—79].

Драма, відповідно до уявлень Платона, розглядалася як протилежність ліриці, оскільки носіями авторської свідомості в ній є самі герої, а не письменник.

Епос розглядався античним філософом як змішаний рід, що має ознаки як лірики, так і драми.

Платонівські ідеї знайшли свій подальший розвиток в естетиці Арістотеля, який вважав кожен із трьох літературних родів окремим «способом наслідування». «Наслідувати в одному й тому ж і одному й тому ж можна, розповідаючи про події, як про щось відокремлене від себе, як це робить Гомер (мова про епос), або ж так, що той, хто наслідує, залишається сам собою, не змінюючи свого обличчя (лірика), або репрезентуючи всіх зображуваних осіб як діючих і діяльних (драма)» [7, 648]. При цьому Арі-

стотель пропонував ураховувати три моменти — «різні зображувальні засоби», «різні предмети» та «спосіб зображення» [7, 648].

Під предметом зображення мислитель античності розумів необхідність відтворювати постаті людей: або кращих, і для цього він рекомендував трагедію, або смішних, нікчемних, що краще робити в комедії, оскільки «комедія намагається показати людей гіршими, а трагедія — кращими від сучасників» [7, 650].

До зображувальних засобів Арістотель відносив мелодію, ритм, розмір, слово.

Говорячи про особливості зображення в кожному з трьох літературних родів, Арістотель наголошував, що в основі епосу лежить розповідь про події, навколишня дійсність відтворюється в об'єктивній формі. У драмі герої зображені безпосередньо в дії, лірика відбиває внутрішній світ героя.

У середньовіччі питання про поділ поезії на роди майже не розглядалося. Повернення до поглядів Платона та Арістотеля пов'язане з добою Відродження. Зокрема, в трактаті А. С. Мінтуріно «De Poeta» (1559 р.) словесне мистецтво поділялося на епос, меліку (тобто лірику) та сценічну поезію (тобто драму).

Теоретик класицизму француз Н. Буало у написаному віршами трактаті «Поетичне мистецтво» (1674 р.) розглядав теорію родів і жанрів з позицій раціоналізму. На його думку, кожен літературний жанр повинен мати незмінні формальні ознаки. Саме в естетиці Н. Буало утвердилася думка про нерівноправність різних жанрів: одні з них (трагедія, поема) він відніс до високих, інші (комедія, байка, роман) — до низьких. Кожен з жанрів, означений сталим змістом. У трагедії чи поемі зазвичай розглядається доля народу чи держави, а буденні інтереси простолюдина, його приватне життя може бути предметом комедії чи роману. Героями високих жанрів можуть виступати вінценосні особи, високопоставлені сановники, полководці. У низьких жанрах повинні бути представники так званого третього стану.

В епоху Просвітництва ідеї мислителів античності знайшли свій подальший розвиток у працях Г. Е. Лессінґа і Д. Дідро. Зокрема в дослідженнях Д. Дідро «Прекрасне», «Парадокс про актора», «Про драматичну поезію», «Побічний син» він рішуче виступив проти догматичних постулатів естетики класицизму. В його працях уперше з'явилися роздуми про нові жанри драми — «серйозну драму» і «серйозну комедію». Середній між комедією та трагедією жанр — власне драма — отримав право на самостійне існування.

Лессінґ у трактаті «Лаокоон, або Про межі живопису

і поезії» (1766 р.) розрізняв поезію і живопис, у нарисах «Гамбурзька драматургія» (1767—1769 рр.) він порушив питання про жанри драматичного мистецтва.

Дещо пізніше з'явилася й інша традиція поділу поезії на роди та жанри як типи художнього змісту. Пріоритет у такому підході до літератури дослідники віддають А. Шлегелю. Розмежовуючи епос і драму, німецький учений віддав перевагу певній духовній суті, а не формальним рисам цих літературних родів. У рецензії на твір Гете «Герман і Доротей» А. Шлегель зазначає: «Різниця між епічним і драматичним родами... мусить... лежати дещо глибше, ніж у зовнішній формі... та й до того ж зовсім немає рації виводити вищі закономірності цих родів літератури з понять оповіді та діалогу» [39, 124].

Аналогічні підходи характерні й для Ф. В. Шеллінга. Відкидаючи формальні ознаки, пов'язані зі специфікою слівесного мистецтва, він шукав родо-жанрові параметри поезії у сфері філософії, співвідносячи лірику з категоріями безкінечності та духом свободи, епос — із чистою необхідністю, вбачаючи в драмі їх синтез як боротьбу свободи та необхідності. Роди літератури в розумінні Шеллінга — це філософсько-естетичні субстанції, яким притаманне універсально-художнє значення.

Подібна точка зору знайшла подальшу еволюцію в естетиці Гегеля. Для розрізнення родів літератури він користувався категоріями гносеології. Стосовно епосу такою категорією виступає об'єкт, лірики — суб'єкт. У драмі відбувається синтез цих понять. Виходячи з цього, Гегель вважав, що кожному роду літератури притаманним є специфічний предмет. Для епосу — це буття в його цілісності й домінування подій над волею окремих індивідів. Для лірики — душевна схвильованість, переживання; цілеспрямованість, вольова активність людини — для драми.

Відзначимо також, що гегелівська родова концепція мала, крім А. Шлегеля та Ф. В. Шеллінга, свого попередника в особі Ріхтера (Жана Поля), чия праця «Підготовча школа естетики» (1804 р.) у багатьох моментах була предтечею автора «Лекцій з естетики».

Праці Шеллінга та Гегеля ніби вилучили з літературознавства категорію роду й перенесли її до сфери філософії. В результаті змістилися акценти з типології форми на типологію змісту. Свобода і необхідність як філософські поняття у Шеллінга, суб'єкт і об'єкт у Гегеля витіснили платонівське та аристотелівське бачення родів літератури як типів організації словесно-художніх творів.

Критично підійшов до таких ідей В. Белінський, хоч і

йому імпонували думки Гегеля. Протиставляючи епопею та драму, де в першій панують події над героями, а в другій — герої над подіями, В. Белінський у праці «Поділ поезії на роди і види» переконливо довів, що літературна практика часто не відповідає теоретичним постулатам і між формою та змістом бувають суттєві протиріччя. Зокрема, кінцівка «Тараса Бульби» М. Гоголя, на його думку, являє «чудовий приклад епічного твору, пройнятого драматичним елементом» [12, II, 20], і, навпаки, закінчення шекспірівського «Гамлета» має епічний характер. Твір В. Скотта «Ламмермурська наречена» він назвав трагедією, що набрала форми роману.

Починаючи з В. Белінського, виразно стали проглядатися два підходи до розмежування епосу, лірики та драми. Одні дослідники продовжували дотримуватися поглядів Шеллінга та Гегеля, звертаючись до літературних родів як до певних типів змісту. Ця тенденція неодмінно вела до догматизму, який у наш час стали долати ідеями про загальне змішування літературних родів у ХХ столітті. Деякі літературознавці, відчуваючи тенденцію до нівелювання епічного, ліричного та драматичного начал в окремому творі, навіть твердили, що поділ поезії на роди є неперспективним і непотрібним, оскільки в літературознавстві цілком можна без цього обійтися. Такий підхід характеризує праці Б. Кроче.

К. Фосслер вважав, що поділ літератури на роди не є предметом її теорії, цим повинні займатися соціологи та психологи. І дійсно, суміжні дисципліни також приділили належну увагу даному питанню. У психології епос, лірика та драма стали зіставлятися з явищами спогадів, уявлень. У лінгвістиці — з першою, другою та третьою особою. Й. Кляйнер співвідносить роди з часом (минулим, теперішнім і майбутнім).

Показовою в даному аспекті є монографія Е. Штайгера «Основні поняття поетики». Дослідник явно перебільшив роль змістово-психологічних компонентів родів літератури, недооцінивши художньо-мовні. Він радив досліджувати ліричне, епічне та драматичне ізольовано від лірики, епосу та драми як родових форм мистецтва. Аналізуючи природу ліричного, епічного та драматичного, Е. Штайгер оперує поняттями психології. На його думку, ліричне цілком співвідносне зі спогадами, епічне — з уявленнями, а драматичне — з напруженістю. Форма вираження ліричного, епічного чи драматичного змісту для Е. Штайгера є моментом несуттєвим і випадковим. Подібні позиції знаходять свій розвиток і в праці В. Рут-

ковські. До того ж він, крім трьох відомих літературних родів, пропонує ввести й четвертий — артистичний [63, 9].

Недовіра до категорії літературного роду проглядається й у розвідках ряду інших учених. Так, відомий український літературознавець радянської доби О. Білецький розглядав кожен із трьох родів літератури не інакше, як абстракцію. Він же один час пропонував взагалі вилучити з теорії літератури проблему родових форм: «Чи не доцільніше було б перемістити їхнє (літературних родів) існування в інший аспект, говорити не про епос, як рід поезії з такими-то, належними лише йому формальними ознаками, а про епічне, ліричне, драматичне ставлення даного поета чи даного твору до світу, який вони пізнають у даний момент? Для античних літератур терміни епос, лірика, драма ще не були абстракціями. Вони позначали особливі, зовнішні способи передачі твору слухацькій аудиторії. Перейшовши в книгу, поезія відмовилася від цих способів передачі й поступово... вони перетворювались на все більшу фікцію. Чи доцільно й далі продовжувати наукове буття цих фікцій?» [11, 342].

Не дивно, що такі оцінки зустріли серйозні заперечення. Адже наявність ліро-епічних творів чи взаємопроникнення родів літератури зовсім не засвідчують той факт, що літературних родів у природі зовсім немає. Вони існують і мають досить помітні відмінності між собою.

У літературі ХХ століття значно ускладнилися і збагатилися форми художньої творчості, що в свою чергу примусило науковців час від часу піддавати ревізії традиційно усталені уявлення про три основні літературні роди. Зокрема, Ю. Боров запропонував поряд з епосом, лірикою та драмою як самостійні роди літератури розглядати ще й сатиру, гумор і патетику [15, 105—106].

В інші крайнощі впав В. Днепров, який поряд із трьома відомими родами поставив ще й роман як певний «синтетичний» рід [24, 499—515]. К. Гамбургер вважає за потрібне виділити в самостійний рід оповідні твори, написані від першої особи, у яких виразно домінує автобіографічне начало [62, 221—233]. Недостатньо обґрунтовану спробу ускладнити поділ на роди здійснив і М. Каган, який у книзі «Морфологія мистецтва» запропонував додати ще три нових роди, які виникли в результаті контактів літератури з кіномистецтвом, телемистецтвом і радіомистецтвом [29, 403]. До речі, намагання ускладнити поділ поезії на роди здійснювалося в давні часи, про що свідчать спроби Цицерона виділити чотири роди (епічний, комічний, трагічний, ліричний), Горація — шість (героїчний, ліричний, елегійний, буколічний, комічний, трагічний).

Історичний розвиток категорії літературного роду переконливо доводить, що прогнозувати в найближчому майбутньому появу якихось нових родів літератури є безпідставним, оскільки, як засвідчив В. Халізов, «описи й роздуми, будучи вільними від мовної експресії, від медитативного начала (хай прихованого) навряд чи коли-небудь можуть дати скільки-небудь сильний стимул літературно-художній творчості [55, 37]. Реально розвиватися й надалі можуть лише епос, лірика та драма, відомі ще з часів стародавньої Греції.

Складнішою видається ситуація в розвитку жанрів. Історія світової літератури переконливо доводить, що жанри народжуються, живуть і, досягши певної вершини, відмирають. У добу класицизму передові рубежі посідали трагедія, сатирична комедія, ода, героїчна поема. Просвітительський реалізм висунув на передній план міщанську драму, роман виховання та побутовий роман. У сентименталізмі домінували сімейний і подорожній романи, дорожні нотатки, щоденники, листи, інтимна лірика. Доба романтизму віддала перевагу романтичній поемі, історичному романові, баладі. Реалізм відкрив шлях до психологічного роману, епопеї, повісті, ліро-епічних жанрів — поеми, байки, мікродових утворень — мемуарів, художньої біографії. Сам же термін «жанр» — досить молодий. Його ми не знаходимо не лише у Платона чи Арістотеля, не користуються ним ні Лессінг, ні Гегель, ні І. Франко, ні Леся Українка. С. Крижанівський вважає, що цей термін «скоріш за все... ввели у вжиток представники ОПОЯЗу, оскільки в роботах Б. Томашевського, В. Жирмунського, В. Шкловського термін „жанр” вживається вже на початку 20-х років» [35, 147].

Найцікавішими нам видаються підходи до жанру в естетиці Гегеля та І. Франка, хоча вони й не вживали саме цей термін. Л. Чернець зазначає, що в «огляді Гегелем провідних жанрів світової літератури яскраво проявився історизм його мислення. Жанри розглядаються перш за все як художня проекція певної стадії розвитку суспільства» [57, 29]. Якщо для поділу на роди Гегель користується різним співвідношенням об'єкта й суб'єкта, то в жанровій теорії він застосовує інші поняття — субстанціальне та суб'єктивне. Кожний з трьох родів літератури може виражати як субстанціальний, так і суб'єктивний зміст. Субстанціальне для Гегеля — це справжній, розумний зміст мистецтва. Це не чісь індивідуальне бажання, а ідеї, що мають загальний інтерес. Суб'єктивне є протилежним субстанціальному.

Продуманою є жанрова концепція І. Франка. Досліджуючи явища світової культури, він зазначив, що протягом віків поетичні форми не залишалися сталими, отож він

запропонував відмовитися від оперування сталими на всі віки ознаками для визначення того чи іншого жанру. «Те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т. ін., — повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору або вираз поглядів на творчість в однім якимсь моменті історичнім, і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів» [53, XXX, 216].

І. Франко вважав за необхідне підходити до вивчення жанрів з конкретно-історичних позицій. Він же дав блискучі зразки застосування своєї методології стосовно розвитку роману у світовій літературі та обґрунтування появи психологічної новели наприкінці XIX століття. Близькі Франковим позиції обстоювала й Леся Українка, подавши блискучий аналіз розвитку європейської драми протягом віків [51, 224—252].

У літературознавстві XX століття склалася відносно усталена в межах кожного з літературних родів жанрова система, про яку варто поговорити детальніше.

3. ЕПІЧНИЙ РІД ЛІТЕРАТУРИ

3.1. Генезис і родові ознаки епосу

Епос (грец. *ἔπος* — слово, мова, розповідь) — один із трьох родів літератури, відмінний за своїми ознаками, від лірики та драми.

Типологія епосу та його жанрів була розроблена Арістотелем, Лессінгом, Шеллінгом, Гегелем, Франком. Головне в їхніх працях — епос розкриває об'єктивну картину навколишньої дійсності. В його основі лежить подія. Кожний епічний твір передає певний випадок або цілу історію життя героя чи героїв. Це не значить, що людські настрої, емоції чи переживання випадають з поля зору письменника. Вони визначають поведінку героїв, спрямовують логіку розвитку людських характерів. Автор епічного твору веде ретельний аналіз дійсності, з'ясовуючи причини та наслідки кожного кроку героїв, подаючи життя у його природному саморусі. Епос використовує в повному обсязі весь можливий арсенал зображувальних засобів (вчинки героїв, портрети, прямі характеристики, діалоги, монологи, полілоги, пейзажі, жести, міміку, інтер'єри, умовність тощо).

Первісно епос розглядався як твори про подвиги леген-

дарних і міфічних героїв, незвичайні пригоди й подорожі. Витоки такого розуміння епосу лежать в усній народній творчості різних народів. Найдавнішими епічними жанрами були міф, казка, легенда, сказання (шумерські перекази про Гільгамеша, карело-фінські руни, перекази корінних мешканців Північної Америки про Гайавату). Пізніше виник так званий класичний епос — епопеї Давньої Індії та Греції («Махабхарата», «Рамаєна», «Іліада» та «Одіссея» Гомера). Ще пізніше розвинувся героїчний епос інших народів: ірландські саги, німецька «Пісня про Нібелунгів», киргизький «Манас», калмицький «Джангар».

Одним із джерел героїчного народного епосу українців є «Слово о полку Ігоревім» — пам'ятка літератури доби Київської Русі. Інші жанри героїчного епосу українського народу — думи та історичні пісні — з'явилися орієнтовно в середині XV століття. Вони уславлювали високий громадянський обов'язок козаків, їх мужність і вірність Батьківщині в умовах боротьби з поневолювачами («Козак Голота», «Самійло Кішка», «Маруся Богуславка», «Втеча трьох братів з Азова», «Перемога під Корсунем»).

Генезис героїчного епосу одним з перших О. Веселовський, а за ним і інші вчені виводили з первинного синкретизму обрядової дії, в якій неподільно були злиті ембріональні форми багатьох видів мистецтв, а також і майбутніх родів літератури. Початок відокремлення родових літературних форм з первинного синкретизму О. Веселовський пов'язував, по-перше, з ускладненням словесної партії хору, коли слово перестало бути простим засобом підтримання ритму й набуло цілком самостійного значення; по-друге, з відокремленням від загального хору одного зі співаків, який став усвідомлюватись як провідний виконавець, заспівувач (грец. «корифей» — тобто глава хору). Як пише У. Горський, стисло коментуючи теорію генезису епосу за Веселовським, «з посиленням інтересу до пісні із зв'язним текстом, хор стає для неї незручним, гальмує її розвиток. Це призводить до появи всередині хору заспівувача-соліста, корифея, який потрапляє, за словами Веселовського, „у центр дії, веде головну партію, керує іншими виконавцями. Йому належить пісня-оповідь, речитатив; хор мовчки, через міміку передає її зміст, або підтримує корифея повторюваним ліричним приспівом, вступає з ним у діалог...” Коли ця словесна частина дії посилиться і до неї з'явиться окремий інтерес, заспівувач винесе її із хору. У новій ролі співака він співатиме й за себе, й за хор, сповідатиме і відтворюватиме зображуване в міміці <...> О. Веселовський називає цю формальну

організацію ліро-епічною. Епічну частину становить у ній розповідь про певну подію, а ліричне враження створюють повтори віршів, рефрени, повернення до одних і тих же положень, які то прискорюють, то гальмують дію <...> За змістом такі пісні могли бути легендарно-міфологічними, а в тих народів, які втягувалися в боротьбу й під її впливом приходили до усвідомлення своєї племінної єдності, в них оспівувалися перемоги або ж сум з приводу поразок. Майже одночасно з появою ліро-епічних пісень починається їх циклізація, спочатку природна. Про одну й ту ж подію або подвиг героя складається не одна, а кілька пісень. У подальших поколіннях вони вже не могли, проте, викликати колишніх жагучих ефектів радості та горя, їх емоційно-ліричне напруження спадало, стиралися з пам'яті й подробиці далекого минулого. Переходячи з роду в рід, від однієї народності до іншої, такі пісні привертали до себе увагу переважно своїм об'єктивним змістом. З'явилася потреба упорядкувати задля цього оповідну частину: з пісень виводилися ліричні відступи, перебиви в послідовному розгортанні і т. д. Пісня вирівнювалася й узагальнювалася за змістом. В ній утримувалася лише схематична частина оповіді, її загальні мотиви й характерні риси героя. Початок такого узагальнення Веселовський пояснює стихійною, механічною роботою народного сказання. Усе інше, спираючись на нього, довершували співаки. Співак відрізнявся від заспівувача тим, що від нього вимагали не лише особливого хисту, а й знань та професійної виучки. Складаючи вірші на честь вождів та витязів, оспівуючи події дня, співак пам'ятав як пісні предків, так і знав родовід свого героя, і це знання вносило в його репертуар принцип генеалогічної циклізації пісень, за якої героїчні образи поставали в нескінченному ланцюжку, підводячи до узагальнення ідеалу героїзму. Пісня про ідеальний героїзм автоматично перетворювалась у зразок для прославлення подвигів витязів усе нових поколінь.<...> Ми на ґрунті епіки, носіями якої стають родові та дружинні співаки на зразок грецьких аедів. Вони продовжують подальше перетворення традиційної поезії, у процесі якого на зміну генеалогічній циклізації приходять художня — зіспіви пісень. При зіспіві багатьох пісень хронологія сама собою порушувалася задля того, щоб наново мотивувати поєднання різночасових подій за одним внутрішнім планом. Так з'являється епіка — той поетичний рід, в якому разом з відмиранням первісної непосредності завмерли емоції і основний інтерес привернув до себе об'єктивний зміст» [1, 245—247]. Становлення епосу як літературного роду, за новішими літера-

турознавчими дослідженнями, не вичерпується тим шляхом, з якого свого часу постала героїчна епіка. Паралельно епос торував собі шлях і через форму усних переказів як побутового, так і легендарного характеру, тобто чисто розповідних, прозаїчних, а не віршово-пісенних форм поетичного мовлення, до яких належать вищезгадані жанри — міф, казка, легенда і т. д.

3.2. Система епічних жанрів

Сучасний літературний епос має досить розвинену ієрархію жанрів. Класифікація жанрів, співвідносних з епічним родом літератури, може ґрунтуватися на різних принципах їх розподілу: за часом виникнення, особливостями мовної організації (прозаїчної чи віршової) і т. д. Найчастіше епічні жанри групують за ознакою обсягу їхньої тематики, тобто більшої чи меншої повноти охоплення дійсності. Залежно від масштабів зображення подій і доль розрізняють три групи епічних жанрів. До великих жанрів належать епопея (іноді роман-епопея) і роман, до середніх — повість, малі жанри репрезентують новела, оповідання, есе, нарис, фейлетон, памфлет, міф, легенда, притча, казка.

Кожна літературна епоха позначається на розвитку жанрів. Межі між ними є досить рухливими, кожен літературний твір вносить щось своє в жанрову еволюцію.

Епопея, або героїчна чи епічна (на відміну від пізнішої романтичної чи ліро-епічної) поема (грец. *ἐποποιία* від *ἔπος* — слово, оповідь і *ποιέω* — творю), — значний за обсягом монументальний твір епічного змісту, в якому широко і всебічно відтворено епохальний перелом у житті цілого народу (часом багатьох народів), відображені події, що мають вирішальне значення для багатьох поколінь.

Епопея виникає із фольклору як відображення духу та поглядів широких народних мас на найважливіші історичні події минулого, як колективна пам'ять народу, втілена в монументальній естетичній формі. Легендарні перекази, пісні творилися протягом століть безіменними поетами, що складали їх у цикли, поєднані спільною історичною тематикою, єдиним «великим епічним стилем», який, за словами Гегеля, «полягає у тому, що здається, ніби творіння продовжує складатися само собою і виступає самостійно, немовби не маючи за собою автора». До таких епопей належать староіндійська «Махабхарата», скандинавська

«Едда», германська «Пісня про Нібелунгів», шумерський епос про Гільгамеша та інші. Пізніше всенародний, колективний тип героїчної епопеї поступається місцем індивідуальній, авторській його формі, перші зразки якої — поеми «Іліада» та «Одіссея» — явив Гомер. Національним героїчним епосом (епопеєю) давніх римлян стала поема Вергілія «Енеїда», слов'ян — «Слово о полку Ігоревім». Епоха передвідродження та Відродження ознаменувалася появою низки схожих за типом поем «Звільнений Єрусалим» Т. Тассо, «Лузіада» Л. ді Камоенса, «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, які, втім, програвали класичним жанровим типам епопеї, наслідуючи її форму, але не сягаючи її суті.

Формальні та змістові ознаки жанру епопеї здавна були предметом теоретичних узагальнень дослідників літератури.

Велику увагу вивченню феномена епічної поеми приділяли філологи Києво-Могилянської академії. Одна із київських поетик 1685 року визначала її як «наслідування в гекзаметрах видатного діяння славних людей, а іноді в змішаних віршах, без танцю, з метою викликати любов і прагнення добродетелі». Ф. Прокопович ототожнював поняття «епічна поезія» з поняттям «епопея»; під якою він розумів «вимисел або наслідування, виражене у віршовій або прозовій мові», предметом епопеї Прокопович вважав «подвиги царів, вождів і скорботні війни».

Високу оцінку жанрові епопеї вже в ХІХ столітті давали дослідники, що перебували на позиціях романтичного світосприйняття. У своїй «Навчальній книзі словесності для російського юнацтва» М. Гоголь так, наприклад, визначає цей жанр: «Найвеличніше, найповніше і найрізномісніше з усіх творінь драматично-оповідних є епопея. Вона вибирає в герої завжди особу значну, яка була б у зв'язках, відношеннях і стосунках з великою кількістю людей, подій і явищ, навколо якої неодмінно мали поставати вся тогочасна епоха і увесь той час, протягом якого вона жила. Епопея обіймає не вибрані риси, а всю ту епоху, в якій діяв герой зі складом думок, вірувань і навіть знань, що їх набуло на той час людство. Увесь світ на неосяжну далечінь висвітлюється навколо самого героя, і не лише окремі особи, але й увесь народ, а частіше — багато народів, увійшовши в епопею, оживають на мить і постають перед читачем у вигляді точнісінько такому, на який лише натякає історія... увесь згаслий прадавній світ постає... в такому осяянні, освітлений таким сонцем, як ніби і не згасав узагалі, щоб бути збереженим навіки живим у пам'яті усього людства» [21, 381—382].

Чіткі ознаки жанрової специфіки епопеї окреслені вже

у ХХ столітті відомим російським дослідником М. Бахтіним, який синтезував досвід багатьох своїх попередників: «...епопея як конкретний жанр характеризується трьома конститутивними рисами: 1) предметом епопеї виступає національне епічне минуле, «абсолютно минуле», за висловами Гете та Шіллера; 2) джерелом епопеї слугує національне сказання (а не особистий досвід і мотивований ним вільний вимисел); 3) епічний світ віддалений від сучасності, тобто від часу його оспівувача (автора і його слухачів), абсолютною епічною дистанцією. <...> Світ епопеї, — конкретизує ці положення М. Бахтін, — національне героїчне минуле, світ „початків” і „вершин” національної історії, світ батьків і родозачинателів, світ „перших” та „кращих”. Справа не в тому, що це минуле служить змістом епопеї. Віднесеність зображуваного світу в минуле, належність його до минулого — ... формальна ознака епопеї як жанру. Епопея ніколи не була поемою про сучасність (перетворившись лише для нащадків у поему про минуле). Епопея як відомий певний жанр з самого початку була поемою про минуле..., а авторська настанова (тобто настанова промовця епічного слова) є настановою людини, що говорить про недосяжне для неї минуле, благоговійна настанова нащадка. Епічне слово за своїм стилем, тоном, характером образності принципово несумісне зі словом сучасника про сучасника, звернутим до сучасників („Онегин, добрый мой приятель, родился на берегах Невы, где, может быть, родились вы, или блистали, мой читатель...”). І співак, і слухач... знаходяться в одному часі і на однаковому ціннісному (ієрархічному) рівні, але зображуваний світ героїв знаходиться зовсім на іншому, в недосяжному ціннісно-часовому рівні, відокремленому епічною дистанцією. Посередником між ними є національне сказання. Зображувати подію на одному ціннісно-часовому рівні з самим собою і з своїми сучасниками (а отже, й на основі особистого досвіду та вимислу) — означає зробити радикальний переворот, переступити з епічного світу в романний» [10, 401].

Сучасна епопея суттєво відрізняється від епопеї античності. Вона з'являється в ХІХ столітті й розвивається в літературі нинішнього століття як вияв глибокого осмислення письменником долі окремої людини, взятої в контексті розвитку цілого народу в героїчні та трагічні моменти його історії («Війна і мир» Л. Толстого, «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, «Жан-Крістоф» Р. Роллана, «Тихий Дон» М. Шолохова). Українська література досі не має зразків, які повністю відповідали б усім особливостям цього жанру. Окремі дослідники називали епопеєю «Прапоронос-

ці» О. Гончара, цикл творів М. Стельмаха («На нашій землі», «Великі перелого», «Кров людська — не водиця», «Велика рідня»), «Сестри Річинські» І. Вільде, «Волинь» У. Самчука. Однак ретельний аналіз згаданих творів свідчить, що тут ми маємо справу з романом, як головним, домінуючим жанром сучасного епічного роду літератури.

3.2.2. Роман *Роман* (франц. roman, нім. Roman, англ. novel) — великий епічний жанр,

в основі якого лежить зображення приватного життя людини в нерозривному зв'язку із суспільним розвитком.

Як жанровий термін поняття «роман» вперше використав у XVI столітті англійський дослідник літератури Джордж Патенхем у праці «Мистецтво англійської поезії» (1589 р.). Еволюція значення самого слова «роман» така. Спочатку словом «роман» називали будь-які віршові твори, написані романською*, а не латинською мовою. Повсюдного поширення це словосполучення отримало після появи в XIII столітті двох «Романів про Розу» (автори першого Гійом де Лорріс та Жан де Мень; автор другого — Жан Ренар), написаних старофранцузькою мовою. Згодом романами починають називати прозаїчні твори зі специфічною тематикою. Так, вже в XVII столітті французький дослідник П'єр-Даніель Юе давав роману таке визначення: «Це вигадані любовні історії, мистецьки викладені прозою для задоволення та повчання читачів» [38, 412]**.

Жанровими ознаками роману є розгалуженість фабульних ліній сюжету, детальне розкриття життєвих доль багатьох героїв протягом тривалого часу, іноді всього життя. Герої зображуються в суспільних взаєминах і побуті, наодинці із собою, зі своїми проблемами та переживаннями, розкривається їх психологія та настрої. У романі орга-

* До романських мов належать французька, італійська, іспанська, португальська та деякі інші мови.

** Порівняйте, як простежує генезис романної форми В. Домбровський: «...Звичайно вважають роман розкладом поетичного змісту в прозі... Саме ймення „роман“ з'являється в середні віки: називано так оповідання про фантастичні, чудесні пригоди лицарські, зложені невіршовою, простонародною мовою, яка для відрізнення від латини, мови церкви й духовного письменства (*lingua latina*), називалась романською (*lingua romana*). Ті оповідання з'являються спершу у Франції, де творять продовження давніх лицарських поем «*Chanson de gestes*» (*шансон де жєст* — пісні про бувальщину), тобто старофранцузького епосу, в якому на першому місці стоїть знаменита „Пісня про Роланда“, а далі... цикли середньовічних переказів і легенд про Артура, святого Грааля й лицарів „Круглого стола“. У своїх печатках ті твори обмежують до переповідання прозою епічних сюжетів лицарських поем, але вже зі значною приміссю фантастичних і легендарних мотивів...» [25, 68].

нічно переплітаються різні види організації мови — монологи, діалоги та полілоги, різного роду авторські відступи та характеристики. Часом кілька романів автор пов'язує вєди-но фабулою, спільними персонажами й загальним худож-нім задумом. Так народжуються цикли романів («Ругон-Маккари» Е. Золя — 20 творів), тетралогії («Сучасна історія» А. Франса — 4 твори), трилогії («Дитинство», «Отроцтво», «Юність» Л. Толстого — 3 твори) та ділогії («Таврія», «Пере-коп» О. Гончара — 2 твори).

За ідейно-художнім змістом романи поділяються на такі жанрові різновиди: соціальні, філософські, родинно-побуто-ві, пригодницькі, сатиричні, авантюрні тощо. Однак такий поділ не завжди буде коректним з точки зору теорії, оскільки один і той же твір може бути одночасно і соціальним, і філософським, і історичним, і пригодницьким. В такому разі треба враховувати, яка риса домінує у творі.

Роман має багату творчу історію. Його коріння сягає доби пізнього еллінізму. За словами авторитетного дослідника античності С. Радцига, роман був «останнім оригінальним набутком грецької літератури», тобто найпізнішим жанровим нововведенням. У II—VI століттях нашої ери були створені романи «Ефіопіка» Геліодора, «Левніппа і Клітофант» Ахілла Татія, «Дафніс і Хлоя» Лонга, «Золотий осел» Апулея. Найдавніший з відомих на сьогодні романів — це фрагменти «Роману про Ніна», в якому розповідається про кохання засновника асирійської держави Ніна і Семіраміди. А найдовершенішим у художньому відношенні вважають ро-ман «Сатирикон» латинського письменника Петронія. Антич-на поетика твори, які пізніше назвуть романами, називала драмами, точніше — розповідними драмами.

Перші грецькі романи мали авантюрний характер або були любовними. Їхні герої зустрічали на своєму шляху нездоланні перешкоди, зокрема насильне розлучення, напади розбійників, продаж у рабство, тільки після серії різних пригод наставала щаслива розв'язка. Власне, це були твори, в центрі яких знаходилися не історичні події, як в «Іліаді» чи «Одіссеї» Гомера, а приватні долі звичайних людей.

Перемога християнської релігії дала поштовх до появи християнських романів, в основі яких були життєписи 12 апостолів. У середні віки вельми поширюються лицарські романи. Особливу популярність здобув романний цикл про короля Артура та лицарів «Круглого стола». Головними героями таких творів були легендарні лицарі, які долали у своєму житті найрізноманітніші перешкоди в ім'я прекрас-ної дами. Своєрідною пародією на лицарський роман став твір іспанського письменника XVII століття Р. Сервантеса

«Дон Кіхот». Середні віки дали також низку романів про кохання («Трістан і Ізольда», «Окассен і Ніколет»), романи про борців за християнську віру (про Варлаама та Йосафата).

У романах, написаних у добу Відродження, з'являються елементи реалістичного відображення дійсності («Гаргантюа і Пантагрюель» Рабле). Життя в них починає осмислюватися крізь призму людських інтересів, і вже не випадкова подія, а розум, воля та знання героя приносять йому успіх у житті. Сюжет дедалі більш пов'язується з соціально-історичними умовами життя. Герої романів доби Ренесансу вже не пасивні до тих ударів, що їм завдає доля, як це спостерігалось в давньогрецькому романі, а відстоюють у боротьбі з ворожими силами свої гуманістичні ідеали.

У західноєвропейській літературі XVIII століття набуває особливої популярності авантюрний роман («Жіль Блаз» Лесажа), роман виховання («Вільгельм Мейстер» Гете), психологічний роман («Памела» Річардсона). У цих творах з'являється дедалі більше елементів соціального критицизму, розвінчання моральних засад суспільства, в якому жили герої. Все це готує появу в XIX столітті реалістичного роману, найвизначніші зразки якого належать Стендалю, Бальзаку, Діккенсу, Теккерею, Флоберу, Золя, Достоевському, Толстому. Їхня творчість була важливим кроком уперед у глибині соціального й психологічного аналізу, гострій критиці несправедливого суспільства, показі життєвих доль звичайних людей. Найбільшої глибини та досконалості роман набув у XX столітті, його досягнення пов'язані з іменами Т. Манна, У. Фолкнера, Р. Роллана, А. Франса, Я. Івашкевича, Г. Гарсія Маркеса, Е. Гемінгвея, Л. Леонова, Ч. Айтматова.

Одночасно поширилися модерністські пошуки в галузі романістики, пов'язані з творчістю Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки, Р. Музіля, Кобо Абе. У другій половині XX століття з'являється теорія та практика так званого «нового роману», або антироману. Наталі Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор проголосили можливість традиційного роману вичерпаними, а натомість здійснили спробу написати безфабульний і безгеройний роман.

Український роман зароджується в XIX столітті. Перші твори цього жанру російською мовою були написані Г. Квіткою-Основ'яненком («Пан Халявський») та Є. Гребінкою («Чайковський»). Пізніше низку романів російською мовою створили Марко Вовчок («Записки причетника», «Жива душа»), П. Куліш («Михайло Чарнішенко», «Олексій Однорог»). Останньому належить і перший україномовний твір цього жанру — «Чорна рада» (1857 р.). Згодом побачили світ романи І. Нечуя-Левицького «Хмари», «Понад Чорним

морем», Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» та «Повія», І. Франка «Борислав сміється».

У ХХ столітті значно розширюються обрії українського роману. Цілу серію романів пише В. Винниченко («Заповіт батьків», «Записки Кирпатого Мефістофеля», «Хочу!», «Божки», «Чесність з собою», «Рівновага»). Пізніше з'являються його твори романного жанру «Сонячна машина», «Поклади золота», «Слово за тобою, Сталіне», «Нова заповідь», «Вічний імператив», «Лепрозорій».

Талановитими романістами виявили себе А. Головка («Бур'ян»), В. Чередниченко («За плугом»), Ю. Яновський («Чотири шаблі», «Вершники»), З. Тулуб («Людолови»), Я. Качура («Ольга»), П. Капельгородський («Артезіан»), В. Підмогильний («Місто»), С. Скляренко («Святослав», «Володимир») та інші. Значний внесок у розвиток українського роману в літературі останніх десятиліть належить О. Гончару, В. Земляку, Григорію Тютюннику, П. Загребельному, В. Дрозду, І. Чендею.

В сучасній українській прозі роман представлений кількома жанровими різновидами. За змістом — це може бути *історичний* роман («Похорон богів» І. Білика, «Роксолана» П. Загребельного), *соціально-психологічний* роман («Вир» Г. Тютюнника, «Собор» О. Гончара), *фантастичний* роман («Серце Всесвіту», «Чаша Амріти» О. Бердника), *сатиричний* роман («Аристократ з Вапнярки», «Претенденти на папаху» О. Черногуза), *воєнно-патріотичний* роман («Дикий мед» Л. Первомайського, «Прапорonosці» О. Гончара), *біографічний* роман («Шрами на скалі» Р. Іваничука, «Прелюди Гоголя», «Осії Гоголя» Г. Колісника), *мемуарний* роман («Третя Рота» В. Сосюри) тощо. За формою оповіді — роман в *новелах* («Тронка» О. Гончара), *роман-хроніка* («Хроніка міста Ярополя» Ю. Щербака), *химерний* роман («Позичений чоловік» Є. Гуцала), *роман-сповідь* («Я, Богдан» П. Загребельного).

Теоретичне дослідження роману починається в ХІХ столітті. Шеллінг вважав, що романістові підкоряються всі сторони довколишньої дійсності, різні прояви людської натури, відтворення як трагічного, так і комічного, з тією умовою, «щоб сам поет залишався не зачепленим ні тим, ні іншим» [58, 382—383]. У художньому творі, на думку Шеллінга, дійові особи відіграють роль символів. Дон-Кіхот і Санчо Панса Сервантеса відображають не реальні образи людей, що населяли Іспанію в ХVІ столітті, а лише певні символи, що втілюють одвічні типи людських характерів — ідеалістичний і реалістичний.

Для Гегеля роман стоїть ближче до конкретного су-

спільного життя. Він вважає, що роман — це «сучасна буржуазна епопея», у якій «виступає багатство і розмаїтість інтересів, станів, характерів, життєвих відносин, широке тло цілісного світу» [20, III, 474].

Роман виник під час кризового етапу суспільства, а тому його герой перебуває у конфлікті з суспільством. Гегель вважає роман кінцем розвитку суспільства. Думки Гегеля розвинув В. Белінський, який також вбачав генетичний зв'язок між романом і давньою епопеєю: «Епопеєю нашого часу є роман. Роман вбирає в себе всі родові та суттєві ознаки епосу, з тією лише різницею, що в романі панують інші елементи й інший колорит. Тут уже не міфічні розміри героїчного життя, не колосальні постаті героїв, тут не діють боги: проте тут ідеалізуються і підводяться під загальний тип явища повсякденного прозаїчного життя» [12, II, 38].

Певний внесок у теорію роману зробив І. Франко. Зміни, які відбувалися в межах цього жанру, дослідник пов'язував із суспільним і культурно-історичним процесом, який давав письменникові нові теми, нове ідейне спрямування. У працях, присвячених західноєвропейському романові, І. Франко доводив, що жанрова специфіка його зумовлюється тим, що реалістичний підхід до життя наштовхує художника «на шлях суспільно-психологічних дослідів» [53, XXVIII, 160]. Сучасники І. Франка не раз ставили питання про майбутнє роману: він має «або виродитись, або повторюватись», на що Франко відповів: «Нам здається, що ні».

У літературознавстві радянської доби склалося кілька точок зору на роман. «Епосом нового часу» назвав його В. Кожин [50, 47—172]. На його думку, уже з XVIII століття роман «стає провідною літературною формою й ніби підкоряє собі всю епічну творчість» [50, 130]. Пізніше цей дослідник висловиться ще чіткіше: «В новій літературі романне начало взагалі підкоряє собі всі жанри» [34, V, 814].

Ще далі в цьому напрямі пішов В. Дніпров, який, абсолютизуючи жанрові риси роману ХХ століття, дійшов висновку, що ми маємо справу з особливим родом літератури, котра синтезує в собі епос, лірику і драму. «В романі старі поетичні роди більше не існують як такі, вони дані, якщо скористатися виразом фізиків, у „стані зв'язаності”». Розглядаючи поетичні сили роману в їх роздільності, ми зруйнували б ту структуру, яку бажаємо пізнати. Поетична сфера роману у своєму роді тривимірна — вона складається не лише з епічного, але також із драматичного та ліричного вимірів. Ми не знаходимо в сучасному романі епічного самого по собі, не „упакованого” в певну систему відношень з іншими поетичними початками, сама реальність у романі —

це вже не епічна, а якась більш динамічна, що рухається в багатьох площинах, реальність» [24, 496].

Не будемо наводити аргументів, які доводять суперечливість підходів В. Днепров, котрий виходив з родової теорії роману, про це чимало свого часу писали провідні літературознавці, звернемо увагу лише на одну деталь: дослідник вбачав у романі провідну форму світової літератури, яка сповнена безмежних потенційних можливостей у пізнанні життя. Під впливом модерністських настроїв у зарубіжному літературознавстві 60—70-х років часто звучали пророцтва неминучої загибелі роману, але вони не справдилися, про що свідчать численні виступи в дискусії з цього приводу на сторінках «Вопросов литературы». «Пророцтва не виправдалися, — заявив югославський учений Г. Мартинович, — роман зберігся, маючи людські долі на дедалі ширшому суспільному та історичному тлі». «Відвертих ліквідаторів роману сьогодні лишилося не так уже й багато, — стверджувала Т. Могильова, — а якщо вони і є, то висловлюють свої думки в більш обережній формі. Роман існує — тут уже нічого не поробиш» [42, 172].

Повість — епічний твір середньої жанрової форми. Частіше за все говорять про її проміжне становище між романом і оповіданням, нечіткість і розмитість жанрових меж. Дійсно, повість має чимало спільного як з романом, так і з оповіданням. У ній розкривається людська доля, взаємини героя з навколишньою дійсністю. Відмінності скоріше мають кількісні, а не якісні параметри.

3.2.3. Повість

Якщо в оповіданні найчастіше в центрі якийсь один епізод, одна подія, то в повісті, як і в романі, можуть змальовуватися декілька подій, об'єднаних, як правило, навколо одного центрального персонажа. На відміну від роману, як вважає В. Кожинов, для якого також характерна багатоподієвість, але і яскраво виражена спрямованість «до драматичності, замкнутості та цілісності дії, сюжету», повість «не має напруженого та завершеного сюжетного вузла», в ній часто відсутня «єдність наскрізної дії», а тому «типова», «чиста» форма повісті — це скоріше твори біографічного характеру, різні художні хроніки (див., наприклад, повість О. Кобилянської «Царівна», написану у формі щоденника, історико-біографічну повість С. Васильченка «В бур'янах», трилогію Л. Толстого та інші). Суттєвою відмінною жанру повісті є її потенційна ліричність: «Із всіх прозаїчних жанрів повість найближча до лірики. Цей жанр пов'язаний з роздумами, інколи цілком відкритими, прямими, авторськими. Ці роздуми автор об'єктивує — він їх виражає

як голос своєї епохи» [цит. за: 36, 3]. Звичайно автори віршованих повістей, власне — поем, виносять дефініцію «повість» у жанровий підзаголовок твору (див., наприклад, «Мідний вершник» О. Пушкіна — петербурзька повість, «Демон» М. Лермонтова — «східна повість» і т. д.). Подібну тісну співвіднесеність прозаїчних та віршових жанрів В. Домбровський свого часу обґрунтував теорією розкладу поетичного змісту в прозі. На його думку, подібно до того, як роман у процесі історичного розвитку літератури прийшов на зміну героїчній епопеї, так у свою чергу повість замінила поему [25, 63].

В літературі Київської Русі повістями називали або літописи («Повість минулих літ»), або житія святих («Повість про Акіра Премудрого»), або воїнські повісті («Історія Іудейської війни» Йосифа Флавія). Співвіднесеність повістєвої форми з розповідями про діяння реальних та легендарних осіб, викладом хроніки історичних подій якнайкраще відповідає етимології самого слова «Повість» — це, власне, «по-вість» (де префікс *по* — вказує на віднесеність у минулий час, а *вість* — значить повідомлення, розповідь, тобто — вість про минуле, розповідь про те, що колись відбулося). В такому жанровому розумінні повість повинна була відрізнити всі об'єктивно-розповідні твори (ті, які мали внутрішню авторську настанову на достовірне, об'єктивно-історичне висвітлення фактів життя) від творів, орієнтованих на вимисел. Майже до кінця XVIII століття жанр повісті, який весь цей час плідно розвивається, не використовується в значенні терміна. Свої жанрові, власне літературно-художні, риси повість отримує з розвитком поняття вимислу в літературі, коли документальності її змісту була протиставлена вигадана фабула. В 1832 році Н. Кошанський давав таке визначення жанру: «Повісті бувають: істинні та вимислені. До істинних належать історичні та реальні. До вимислених: моральні, почуттєві і т. п.».

У сучасному розумінні повість існує з першої половини XIX століття («Маруся», «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка). Подальша жанрова еволюція повісті пов'язана з творчістю Марка Вовчка («Інститутка»), Т. Шевченка («Художник», «Музикант»). Майстрами цього жанру виявили себе І. Нечуй-Левицький («Микола Джеря»), Б. Грінченко («Серед темної ночі», «Під тихими вербами»), І. Франко («Захар Беркут»), М. Коцюбинський («Fata morgana»), О. Кобилянська («Земля»). У літературі 20—30-х років XX століття провідне місце посідали повісті М. Хвильового («Санаторійна зона»), В. Підмогильного («Третя революція»), П. Панча («Голубі ешелони»).

В сучасній літературі важливе місце повість посідає у творчості О. Гончара, Г. Тютюнника, Б. Харчука, В. Шевчука, Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Яворівського. Як і роман, вона може мати жанрові різновиди: історична, соціально-побутова, політична, пригодницька, фантастична.

Новела (італ. novella — новина, від лат. novellus — новітній) — малий епічний жанр художньої літератури, іноді новелу ототожнюють з оповіданням. Однак, маючи чимало спільного, новела суттєво відмінна від оповідання. Особливо помітною ця різниця виявилася уже в новелі епохи Відродження, коли зародився цей жанр (Т. Гуардаті, Ф. Сакатті, П. Брачолліні, М. Банделло, Дж. Боккаччо). Новелі цієї доби була притаманна динамічна інтрига та гостра несподівана розв'язка. В основі сюжету лежав анекдот.

Хоча зародження новели як самобутнього жанру з чітко окресленим колом відмітних художніх ознак пов'язується з епохою Відродження, генезис цієї художньої форми, як вважають багато дослідників, сягає більш ранніх часів.

Новела як коротке розважальне оповідання про реальні або правдоподібні події, виникла в Греції, як гадають, ще в догомерівську епоху, внаслідок впливу літературної традиції Сходу, де цей жанр був у широкому вжитку. Перші оповіді новелістичного характеру передавались усно й лише пізніше ввійшли в літературні твори в «амплуа» підпорядкованих розважальним або дидактичним цілям вкраплень, чи відступів від сюжету. Такі епізоди, наприклад, використовує вже Геродот (оповідь про Аріона, про кільце Полікрата тощо), Петроній Арбітр (новела про Матрону Ефеську), Апулей, Федр та інші. Як окремий жанр короткого оповідання, переважно еротичного змісту, новела вельми поширилася в епоху еллінізму (найбільш відомі «Мілетські оповіді»). Остаточне жанрове становлення новели відбувається в Італії доби Відродження («Декамерон» Боккаччо), де за новелою і закріплюється жанрове визначення її як оповіді «анекдотичного» побутового змісту. Через Італію новела проникає в інші літератури Європи, однак розуміння жанру в кожній з них набуває національно-самобутнього характеру. У Франції цей жанр (la nouvelle), окрім традиційного для італійського жанрового «контексту» змісту, використовується для визначення взагалі відносно коротких прозаїчних творів (приблизний обсяг оповідання або короткої повісті), в Англії новелами (novels) стануть називати реалістичні побутові романи і т. п. У слов'янській літературі жанр новели, в основному боккаччівського зразка, проникає порівняно пізно, лише в ХІХ столітті (хоча

окремі твори з ознаками новели мали місце й раніше), а свій розквіт переживає на початку ХХ століття.

Предмет зображення новелістичного жанру по-різному оцінювався його дослідниками, що пояснюється рухомістю жанрових ознак, за якими в різні епохи той чи інший твір відносили до певного жанрового типу. На початку ХІХ століття Гете визначав новелу як невеликий твір, в основі якого лежить розповідь «про нечувану подію». У творчості романтиків (Гофман — «Золотий горщик», «Крихітка Цахес») новела заявила про себе як про жанр, героєм якого стала духовно щедра особистість, що живе у ворожому для неї світі.

З розвитком реалізму в новелі спостерігається поглиблення психологізму (Г. де Мопассан, А. Чехов, Е. Гемінгвей, А. Моравія, Т. Манн). К. Фролова вважає, що сучасна «новела будується не те, що на одному епізоді, а на одній миті, в якій виражається парадоксальність явища буття» [54, 140]. Як приклад вона наводить новелу В. Стефаника «Новина», де в одній трагічній миті, коли батько позбавляє життя власну дитину, щоб не дати їй померти з голоду й самому не бачити її мук, виявляє любов до нещасної дівчини.

Оскільки для новели характерна парадоксальність, у ній завжди має місце сатиричний чи комічний пафос, іноді він набирає драматичного, а то й трагічного відтінку. Кінцівка новели є непередбачуваною. В цьому жанрі значно більшої художньої сили набуває поетичне слово.

З точки зору слов'янської жанрової типології новела, як за кількісним обсягом, так і за обсягом тематики, коливається в межах оповідання — повість, що як уже говорилося, часто призводить до їх ототожнення. Специфічна жанрова риса новели — чітка окресленість фабули, яка робить сюжет новели гостроподійним. З оповіданням та повістю новелу споріднюють такі жанрові ознаки, як одноподійність, одноконфліктність, настанова на достовірність відтвореного матеріалу життя.

Майстрами новели в українській літературі виявили себе М. Коцюбинський, В. Стефаник, якого навіть називали «українським Мопассаном», Л. Мартович, Г. Косинка, М. Хвильовий, Ю. Яновський, О. Гончар, П. Загребельний, Григорій Тютюнник, В. Шевчук, Є. Гуцало. Блискучими новелістами в російській літературі вважаються І. Бабель, М. Зоценко, А. Платонов, Ю. Казаков. Вершину сучасної світової новели справедливо пов'язують з іменами В. Фолкнера, Ж.-П. Сартра, Ф. Кафки, Дж. Джойса, Х. Борхеса.

Оповідання — невеликий за розміром епічний жанр художньої літератури. «Обсяг життя», який може бути

3.2.5. Оповідання

«схоплений» жанром оповідання, практично не обмежений, але найбільш традиційні риси естетичної вибірковості оповідання «тяжіють» до зображення, в основу якого покладений певний випадок із життя або яка-небудь акцентована особливість людського характеру: «Під оповіданням в сучасному літературознавстві розуміють епічний твір, оснований на зображенні однієї події із життя героя. Одноподійність вважається головною ознакою жанру оповідання» [40, 138]. Одноподійність як риса, що суттєво визначає жанрову суть оповідання, зумовлює специфіку його ідейно-тематичного змісту (однопроблемність, «одночуттєвість» душевного настрою тощо) та сюжетної побудови (для оповідання, як правило, характерна одна сюжетна конфліктна ситуація, перевага сюжетного начала над фабульним, тобто переважний інтерес не до самої події, як такої, а до способу її художнього зображення). Своєрідна «пам'ять жанру» про своє походження в оповіданні — настанова на достовірність, істинність (тобто підкреслювання того, що описуваний факт не плід фантазії, а дійсно мав місце в житті оповідача) — може також визначати і специфіку художньої структури оповідання, його розповідного кістяка, що ведеться часто від першої особи: «Я докопався до жанрового визначення „оповідання” у 20—50-ті роки XIX століття, — писав Ю. Тинянов у листі до В. Шкловського в 1927 році. — „Оповіданням”... називається жанр, в якому обов'язково був оповідач» [цит. за: 28, 71]. Оповідання спочатку велося від особи автора або героя-оповідача і являло собою недіалогізований переказ. Ця жанрова складова не зникає повністю з розвитком та еволюцією жанру оповідання після становлення його в літературній традиції, а набуває особливості (до речі, дуже поширеної) художньої форми «оповідання в оповіданні», в якому автор вводить до фабули свого оповідання особливого героя-оповідача, від особи якого організовується розповідь про певний випадок, який мав місце у його (оповідача) житті, що створює ілюзію більш безпосереднього, «живого» переказу, це немовби підвищує «авторитет» оповідача як очевидця або учасника подій, про які йдеться. Традиційність такої художньої структури оповідання виходить з його потенційного нахилу до майже документальної, фіксованої точності в характері зображення, що пояснюється загальною комунікативною спрямованістю жанру — його прагненням винести на «суд» читачів (слухачів) певний проблемний аспект, ситуацію з життя, яка потребує етичної оцінки її останніми.

Своєрідність жанрової форми оповідання (особливо на ґрунті східнослов'янської художньої словесності) не в останню чергу пояснюється особливостями його літературного генезису, в якому оповідання постає як форма, що поступово відмежується від жанру новели. «... Дехто з літературознавців, — зауважує з цього приводу О. Білецький, — терміни «новела», «оповідання» розглядає як однозначні. Зближення цих понять є закономірним. Хоча вони і не тотожні, проте дуже близькі між собою: в основі і новели і оповідання лежить один, рідше кілька епізодів з життя людини, сюжет відзначається простотою, коло дійових осіб обмежене, воно може бути зведене до однієї особи. І все ж, на відміну від новели, в оповіданні зображується більш повсякденне життя, типові побутові взаємини між людьми. В російській і українській літературах оповідання успішно розвивається в час утвердження „натуральної школи”. Воно спочатку називалося терміном „повість”, що прикладався і до середньої й малої епічної форми. <...> Термін „оповідання” в українську літературу чи не вперше ввела Марко Вовчок, яка видала свої твори під назвою „Народні оповідання” (1857). Оповіданням стали називати невеликий епічний твір, в якому змальовуються окремі епізоди з життя людей, а розповідь ведеться в причинно-часовій послідовності і в порівнянні з новелою більш докладно. В оповіданні значну увагу приділяють зображенню подій та обставин, різним описам, чого новела не терпить. Так, оповідання „Народолобець” П. Мирного, „Дорогою ціною” М. Коцюбинського, „Мужицька смерть” Л. Мартовича характеризуються відтворенням значних подій, широким використанням побутових деталей, посиленою увагою до об'єктивної розповіді. Тому вони більше наближаються до маленьких повістей, ніж до новел. Наявність зовнішнього ланцюга вчинків, більш повільний у порівнянні з новелою розвиток дії — характерна риса оповідання» [14, 11].

Жанр оповідання в цілому, найбільш традиційний для слов'янських літератур, де він набув значного поширення і має чимало жанрових різновидів, що характеризують специфіку його проблематики (соціально-побутове, соціально-політичне, соціально-психологічне і т. д.), естетичної спрямованості (сатиричне, комічне, трагічне і т. д.), розповідної структури (різне співвідношення, власне епічного, розповідного і привнесеного до нього ліричного, авторського тощо).

Майстрами оповідного жанру виявили себе Марко Вовчок, О. Стороженко, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, Б. Грінченко, А. Тесленко, В. Винниченко, І. Тургенєв,

Л. Толстой, Ф. Достоевський, А. Чехов у літературній класиці, М. Хвильовий, А. Головка, Г. Косинка, І. Сенченко, О. Гончар, Є. Гуцало, В. Дрозд, Ю. Мушкетик, І. Бунін, А. Купрін, М. Булгаков — у літературі ХХ століття.

Есе (франц. *essai* — спроба, на- черк) — це жанр, який лежить на стику художньої та публіцистичної (часом науково-популяризаторської) творчості. Його появу пов'язують з діяльністю М. Монтеня, який 1580 року написав працю, що мала назву «*Essai*» (на східнослов'янському ґрунті цю назву звичайно перекладають як «опыты» (рос.) — в значенні «спроба», «підкреслено вільне тлумачення життєвих понять»). В такому ж дусі пояснював сутність свого твору і сам М. Монтень: «Я вільно викладаю свою думку про всі предмети, навіть ті, що виходять за межі розуміння і кругозору. Висловлюю її не задля того, аби дати поняття про речі, а для того, щоб дати поняття про мої переконання» [цит. за: 52, II, 162]. Визначальні риси есе — це, як правило, незначний обсяг, конкретна тема, дана в підкреслено вільному, суб'єктивному її тлумаченні, вільна композиція, парадоксальна манера мислення і т. д. «Предмет есе, — пише М. Епштейн, — ...служить приводом для розгортання думки, яка, описуючи повне коло, повертається до самої себе, тобто до автора... „О” надає всьому жанрові певної необов'язковості й незавершеності — тут думки, за висловом Монтеня, рухаються „не в потилицю одна іншій”, вони бачать одна іншу „краєм ока” <...> Те, що „я” в есе завжди уникає визначеності й не подається прямо як предмет оповіді, відрізняє цей жанр від таких... також орієнтованих на саморозкриття жанрів, як автобіографія, щоденник, сповідь. Ці жанри мають суттєві відмінності: автобіографія розкриває „я” в аспекті минулого; щоденник — у процесі його становлення, в сучасності; сповідь — у напрямку майбутнього... Елементи всіх трьох жанрів можуть бути наявними і в есе, але своєрідність цього останнього полягає в тому, що „я” тут постає не як суцільна, безперервна цілком конкретизована в оповіді тема, а як обриви в оповіді: „я” настільки відрізняється від самого себе, що взагалі може виступати як „не я”, як „будь що на світі”, — його присутність виявляється „за кадром”, у примхливій зміні точок зору, в раптових скачках від предмета до предмета. „Перша особа” тут інколи і взагалі відсутня: „я” не виступає як тема, подібна всім іншим, воно не може бути „схоплене” як ціле саме тому, що саме все охоплює і привертає до себе» [60, 338—339]. На Заході есе сприймають як свого роду аристократичний жанр. У західній літературі існував навіть

3.2.6. Есе

специфічний «жанровий образ» есе, про який, зокрема, згадує Є. Журбіна: «Для есе типовою є кабінетна форма опрацювання будь-яких загальних питань, кабінетна начитаність і філософське узагальнення, що зростає на цьому ґрунті... Ці ознаки жанру, здається, досить сталі і зберігаються в західній літературі до часів О'Генрі. Так, характеризуючи героїню одного зі своїх оповідань, талановиту, провінційну есеїстку, О'Генрі зауважує: «Вона виховувалася вдома, і її знання світу ґрунтувалося на умовиводах та інтуїції. З подібних людей і складається малочисельна, але дорогоцінна й рідка порода есеїстів» [27, 29].

Визначними есеїстами в літературі ХХ століття показали себе Б. Шоу, Дж. Голсуорсі, А. Франс, Р. Роллан, Г. Манн, Ж.-П. Сартр, А. Камю, А. Моруа. В українській літературі до цього жанру зверталися Ю. Смолич, О. Гончар, І. Муратов, С. Голованівський, Д. Павличко, П. Загребельний, І. Драч. Блискучими зразками жанру есе можна вважати позначені рисами яскравої особистісності твори російських авторів «Опале листя» В. Розанова та «Прогулянки з Пушкіним» А. Терца (А. Синявського).

3.2.7. Нарис *Нарис* — малий художньо-публіцистичний жанр, у якому автор зображує дійсні події та факти. Найчастіше нариси присвячуються відтворенню сучасних подій чи зображенню людей, яких особисто знав письменник.

Специфічне художнє завдання нарисової епічної форми, як вважають, полягає в тому, «щоб демонструвати й пояснювати якісь особливо важливі або нові, раніше невідомі явища. Нарис завжди знаходиться на передньому краї літератури, дає змогу швидко відкликатися на нові теми та проблеми» [61, 198]. При цьому, на відміну від «чисто» художніх жанрів епосу, в яких художньо-образний елемент перебуває в органічній єдності з ідейно-публіцистичним елементом, тісно злитий і врівноважений з ним, у нарисовій формі «ідейне на першому місці, а фантазія на другому, так що в ньому „думка піднесена над фактом” (М. Шагінян). <...> ...У нарисі головна думка, ідея, тенденція, соціальна проблема, що підіймаються, чітко підкреслені, даються більшою чи меншою мірою відкрито. Якщо в романі, повісті, оповіданні оголеність думки часто сприймається як недолік, то в нарисі ця ж риса — немовби естетичний закон» [27, 26].

Нарис зародився в Англії ХVІІІ століття. Перші нариси друкувалися в сатиричних журналах. Нерідко траплялося, що відомі письменники розпочинали свою літературну діяльність із нарисів (Ч. Діккенс, О. де Бальзак,

І. Тургенев). У класичній українській прозі нариси писали І. Нечуй-Левицький («На Дніпрі»), Панас Мирний («Подорожжя од Полтави до Гадячого»), М. Коцюбинський («На крилах пісні»). В сучасній українській літературі до жанру нарису зверталися М. Хвильовий, В. Минко, В. Кучер, Д. Ткач, В. Дрозд.

Нарисову форму в західній літературі часто ототожують із жанром есе, точніше не диференціюють ці типи творів на окремі жанри.

Фейлетон (франц. feuilleton, від feuil- 3.2.8. **Фейлетон** le — лист, аркуш) — невеликий за обсягом твір художньо-публіцистичного характеру, написаний на злободенну тему, що розкривається в гумористичному плані.

Походження фейлетону пов'язують із французькою газетою «Journal des Debats» («Журналь де Деба»), в один з номерів якої її редактор Бертен Старший 28 січня 1800 року вклав додаткові листки, які згодом почали друкуватися в нижній частині газетного аркуша («підвалі» газети) і, підведені жирною рисою, могли відрізатися. Ці відрізнi листки й дістали назву feuilleton, тобто аркуш. Через тиждень після появи фейлетонної колонки в «Журналь де Деба» був поміщений перший фейлетон абата Жоффруа (поданий у формі театральної рецензії), здобувши своєму авторові славу першого фейлетоніста. Загальновідомим у Європі фейлетон став завдяки творчості блискучого продовжувача справи абата Жоффруа, фейлетоніста Жюля Жанета. І. Панаєв, наприклад, характеризував тогочасний французький фейлетон як «живі, легкі, дотепні, блискучі балачки, в яких, між іншим, помітна велика начитаність і різнобічність знання» [цит. за: 27, 252]. До східнослов'янських літератур фейлетон (французького зразка) потрапляє у 20-ті роки XIX століття (перша спроба, однак, невдала, — у газеті «Вісник Європи»). Становлення фейлетонної форми пов'язують тут з ім'ям сумновідомого Фадея Булгаріна, який видавав газету «Северная пчела» і став, буцімто, першим визнаним автором фейлетонів. До половини XIX століття фейлетон співвідносять не з жанром як таким, а зі специфічним відділом газети, особливою газетною колонкою. І лише з другої половини XIX століття фейлетон починають сприймати як жанр, форма якого — лист або бесіда з читачем, тематика — найдовільніша, аж до рекламних оголошень включно. На початку XX століття «слово „фейлетон” означає специфічний газетний жанр, особливий спосіб спілкування фейлетоніста з читачем, проте сам цей жанр дуже змінився. Він нагадує гумористичне, інколи навіть сатиричне оповідання, реальні факти примхливо пере-

плітаються в ньому з художньою авторською вигадкою» [44, 36]. За своїми жанровими ознаками фейлетон тісно співвідноситься з нарисом. «Фейлетон, як і нарис, — зіставляє обидві форми Є. Журбіна, — належить до тієї сфери усвідомлення дійсності, в якій діалектично поєднуються два принципи її засвоєння: принцип мистецтва літератури і принцип мистецтва публіцистики. Фейлетон, як і нарис, — жанр художньо-публіцистичний... Говорячи про різницю між нарисом та фейлетоном, необхідно підкреслити, що нарис у цілому зливається з художньою літературою тісніше, ніж фейлетон, який стоїть на межі стику з публіцистикою (зокрема, з жанром публіцистичної статті)» [27, 249—250].

В українській літературі до цього жанру зверталися К. Котко, Остап Вишня, Я. Галан, С. Олійник та інші.

3.2.9. Памфлет *Памфлет* — художньо-публіцистичний твір, що в гостросатиричній формі викриває злочоденні явища суспільного життя.

Стосовно етимології поняття «памфлет» існують різні точки зору. Часто слово «памфлет» виводять від грец. πᾶν — все і φλέγω — палю; інколи від англ. pamphlet, утвореного від pamphilius — імені одного з героїв популярної комедії XII століття («Pamphilius seu de amore»). Більша частина дослідників вважає памфлет свого роду різновидом фейлетону, «розгорнутим» фейлетоном із ще більш окресленими ознаками публіцистичності: «Памфлет, — пише з цього приводу Л. Єршов, — це немовби фейлетон, але не на „незначну“, а на вузлову тему. В основі його лежить великий соціальний об'єкт, цим багато в чому пояснюється специфіка памфлету, особливості його побудови та стилю. <...> Памфлет за структурою ближчий до публіцистичної статті. Його основу складають об'єкти величезної ваги, які часто немає потреби переводити в соціальний аспект. Вони й без того з ним пов'язані: соціально-політичний устрій держави, морально-етичні підвалини..., окремі значні державні та політичні діячі і т. п. Ось чому розгортання теми в памфлеті часто відбувається в манері статті, а не через емоційно-образні асоціації» [26, 161—162]. Памфлет відрізняється від фейлетону й більшою ідеологічною різкістю: «Це викривальний твір, що характеризується своєю відвертою спрямованістю проти цілої суспільної системи, що втілює критику цієї системи у формі її сатиричного зображення та поєднує цю критику із засобами відкритої полеміки, прямої політичної аргументації та пропаганди» [І. Евентов, цит. за: 43, 4—5].

До визначних памфлетистів в історії європейської літератури належать Еразм Роттердамський («Похвальне слово

глупоті»), У. фон Гуттен («Вадиск, або Римська трійця»), Д. Дефо («Чистокровний англієць»), Д. Дідро («Жак-фаталіст»), В. Гюго («Наполеон Малий»). В українській літературі відомі памфлети Лесі Українки («Голос однієї російської ув'язненої»), І. Франка («Воскресіння чи погребіння»), памфлети Я. Галана; в російській літературі до памфлетної форми зверталися М. Кольцов, І. Еренбург, В. Катаєв, Л. Леонов, М. Булгаков. Останній створив чи не найбільш показовий зразок памфлетної форми — п'єсу «Багряний острів».

Міф (від грец. μῦθος — слово, переказ) — невеликий твір розповідного

3.2.10. Міф

характеру, в якому віддзеркалилися уявлення колективної (переважно первісної) свідомості про навколишній світ, його походження та систему взаємозв'язків значущих елементів світобудови.

Міф — це вид фольклору, який за походженням є одним з найдавніших жанрів епосу й, на відміну від більшості з них, виступає як жанр, в якому розважальний елемент зведений до критичного мінімуму, а на передній план, натомість, висунуте завдання теоретичного, пізнавального з'ясування та пояснення причин або історії походження й розвитку тих чи інших важливих життєвих явищ (порівняйте міф про Прометея, який часто пов'язують з походженням вогню і, ширше — технічного прогресу).

Систематизоване зібрання багатьох окремих міфів того чи іншого народу, упорядкованих у більш-менш зв'язному порядку, називається міфологією. В контексті європейської культури найбільш яскраво виділяється давньогрецька міфологія, менш відомі, проте не так уже й рідко вживані давньоримська та германо-скандинавська міфологія. Особливе місце в культурному житті Європи та інших країн світу посідає християнська міфологія. Зміст первісних міфологічних уявлень, відбитих в усних переказах, в історично більш пізній свідомості сприймається як фантастичний, проте самі творці міфів, їхні сучасники і найближчі (у часі) нащадки сприймали події, виклад яких містив у собі міф, як безсумнівну реальність, те, що відбувалося колись насправді. З розвитком форм суспільної свідомості міфи починають сприймати як вигадані історії про богів, героїв, прадавні події. Починаючи з античності й упродовж усього історичного розвитку літератури, міфи слугують для неї потужним джерелом для запозичення фабульного матеріалу, містких образів, людських характерів, які набули символічного або алегоричного змісту. Вже давньогрецькі драматурги (Есхіл, Софокл, Еврипід)

запозичували фабули своїх славетних трагедій із міфологічних переказів. Мотиви античної та християнської міфології знайшли своє відображення у творчості поетів середньовіччя й Відродження («Божественна комедія» Данте, «Фієзоланські німфи» Дж. Боккаччо, «Тріумф Вакха та Аріадни» Л. Медічі та ін.). Сюжети античних міфів використовували діячі класицизму (П. Корнель у «Медеї» та «Едіпі», Ж. Расін у «Андромасі», «Іфігенії в Авліді» та ін.). Міфічними, переважно християнськими, мотивами пронизана творчість романтиків. Значний сплеск інтересу до давніх міфів припадає на початок ХХ століття й не згасає до наших днів (романи «міфи» Дж. Джойса, Т. Манна, «Петербург» А. Белого, твори Дж. Апдайка, Ф. Кафки, Д. Лоренса та багатьох інших). Герmano-скандинавська міфологія «оживає» у ХХ столітті в романах численних прихильників специфічної тематичної гілки наукової фантастики — «фентезі» (Дж. Р. Р. Толкін, У. Ле Гуїн, М. Муркок, Р. Желязни, А. Нортон). До міфологічних образів та мотивів зверталися у своїй творчості Г. Сковорода, І. Котляревський, Леся Українка, І. Франко, Ф. Достоевський, Д. Мережковський, М. Булгаков, Ю. Домбровський, Ч. Айтматов та інші.

3.2.11. Легенда *Легенда* (від лат. *legenda* — те, що слід читати) фольклорний або літературний твір, що містить розповідь на фантастичну тему. З усіх інших епічних жанрів легенда найближче стоїть до міфу, оскільки, як і в останньому, в ній ідеться про фантастичні події, проте, на відміну від міфу, в основі легенди лежить, хоча й щедро прикрашена вигадкою, розповідь про *реальні* історичні події та про *реальних* історичних осіб, які з тих чи інших причин запали в народну пам'ять. Етимологію поняття «легенда» й характерні ознаки таких творів В. Домбровський, наприклад, характеризує так: «Імення легенди є латинського походження, словом „*legenda*“, „те, що має бути читане“, означає в середньовічних монастирях витяг із св. Письма або життєписів Святих, призначений до голосного читання за трапезою („Потім у трапезу мав вже поспішати. Черговий він був за обідом читать“). — „Легенда про ченця, що жив триста літ“). Дорогою перенесення значення перейшло те імення на оповідання з життя І. Христа на землі, Пресв. Богоматері і Святих угодників і мучеників. Ті оповідання визначались вільним і нестримним польотом поетичної фантазії, що... не дуже-то зважала на церковну традицію; задовольняючи вроджену людині потребу зайняти уяву незвичайним і чудесним, вони разом з тим мали за завдання впливати на поглиблення релігійного духа і популя-

ризування релігійних істин. Джерелом легендарних оповідань є так зв. апокрифічні книги Св. Письма» [25, 27]. Зміст легенд не обов'язково пов'язується з викладом християнських і, взагалі, релігійних діянь. В основу значної частини легенд покладено зміст цілком світського характеру. Для диференціації релігійного і світського елементів у структурі даного епічного жанру, легендами інколи називають лише твори на релігійну тематику, тоді як легендарні твори зі світською тематикою називають *переказами* (рос. — *предание*) (термінологічної ваги така диференціація, проте, не набрала). Легенди лежать в основі фабул творів А. Міцкевича («Пані Твардовська»), В. Гюго («Легенда про Юліана Милостивого»), Г. Флобера («Спокуса св. Антонія»), Г. Манна («Доктор Фаустус»), В. Брюсова («Рея Сільвія»), О. Герцена («Легенда»), Л. Толстого («Праця, смерть та хвороба»), О. Купріна («Щастя»). Українські народні легенди ввійшли до збірників: *Гнатюк В.* «Галицько-руські народні легенди», т. 1—2 (див. «Етнографічний збірник», т. 12—13, Львів, 1902—1903); «Малорусские народные предания и рассказы. Свод М. Драгоманова» (Київ, 1876); «Українські народні казки, легенди, анекдоти» (Київ, 1957) та ін. Окремі мотиви релігійних легенд і переказів містяться в «Енеїді» І. Котляревського, творах Т. Шевченка.

Притча (давньорос. притьча — те, **3.2.12. Притча** що притичеться, приміряється до чогось і таким чином отримує своє значення) — короткий фольклорний або літературний розповідний твір повчального характеру, орієнтований переважно на алегоричну форму доведення змісту етичних цінностей буття. Ю. Клим'юк визначає притчу як «твір з моральною постановою, що містить узагальнений життєвий досвід і покликана допомогти кожному, незалежно од віку, засвоїти певні принципи поведінки, дати ключ до сприйняття книжної мудрості» [31, 28].

Жанр притчі оформлюється в усній народній творчості й генетично веде своє походження, як вважають окремі дослідники, від так званого *аполога* (казки про тварин), з якого розвинулася й байка, за жанровими ознаками найбільш споріднена з притчею. Генезис і жанрову структуру притчі в сукупності ознак, що мають відрізнити цю форму від близької до неї байки, Ю. Клим'юк характеризує так: «Близька жанрова форма притчі та байки зумовлена спільністю їх походження: від міфу до казки, від казки до аполога., з якого й розвинулася власне байка і притча. Повчальність, алегоричність, філософічність, зовнішня подібність побудови — це ті риси, що еднають притчу з байкою. Водночас притча має ряд відмінностей. Якщо байка змально-

вує характер людини, викриває її негативні риси, то в притчі на характери героїв звертається мало уваги, вони є часто неконкретними, можна сказати, навіть абстрактними, повністю залежать од наперед заданої думки. <...> Архаїко-урочиста манера оповіді надає притчі певної інтонації, позначається на образній системі.

І ще така істотна різниця: байка є твором комічним, притча — в принципі твір серйозний (хоча можуть бути притчі гумористичні й сатиричні). За мірками класицизму притча належить до високого стилю, байка ж — до низького.

Притчу ще часто називають параболою. Парабола — це група алегоричних, моралізаторсько-повчальних жанрів (притча, байка, коротка казка, анекдот, оповідь тощо), в якій через зібраний приклад і його тлумачення утверджувалися певні думки...

<...> Відповідно до змісту й ідейного спрямування притча ділиться на релігійну й світську, філософську й моральну, а також фольклорну. Притча може мати різні модифікації: короткий повчальний вислів (прислів'я, приказка, сентенція), фабульна притча (прозова і віршова), притча з поясненням і без пояснення, притча з алегорією і без алегорії, притча-парабола, притча — розгорнуте порівняння» [31, 29—30]. Порівняйте з таким розумінням параболи та принципів її сумісності з притчею: «В основу притчі покладений принцип параболи: оповідь відривається від сучасного авторові світу, інколи взагалі від конкретного часу, конкретних обставин, а далі, рухаючись немовби по кривій, знову повертається до свого предмета й дає філософсько-етичне його осмислення та оцінку; в „надчасовому” міститься характеристика сучасності, окремий факт концентрує комплекс суспільних суперечностей і ставлення автора до них» (Д. Чавчанідзе) [48, 295].

В українській літературі притчу як основу фабульного розгортання сюжету або й окремих жанрів використовували І. Франко (притчі зі збірки поезії «Мій Ізмарагд»), В. Земляк (романи «Лебедина зграя», «Зелені Млини»), В. Шевчук («Дім на горі»), В. Яворівський («Оглянися з осені»), Є. Гуцало («Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий»), Б. Олійник (поема «Сім») та ін. Блискучі зразки притчі містяться в творчості Л. Толстого, Ф. Кафки, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Б. Брехта.

3.2.13. Казка *Казка* — малий епічний жанр, корені якого сягають в усну народну творчість. В основу казки покладено вигадані, фантастичні чи авантюрні події. Кінцівка є переважно оптимістичною: добро перемагає зло.

Вже в самому слові «казка» міститься стисла вказівка на певні ознаки цього жанру: казка — від слова «казати», це те, що «кажеться», тобто розповідається. На східнослов'янському ґрунті термін «казка» вперше як рівнозначний поняттям «баснь», «байка» тлумачиться у граматиці Лаврентія Зизанія «Лексись сиречь реченія» (1596 р.), а пізніше як ідентичний словам «баснь», «байка», «вимисел» у словнику Памви Беринди «Лексіконъ славеноросскій и именъ тлькованіе» (1627 р.). Приблизно в цей же час (1649 р.) у грамоті Верхотурського воеводи Рафа Всеволозького вперше офіційно задокументовано російський термін «сказка» [див.: 23, 204].

Як і багато інших епічних жанрів казка паралельно існує як у фольклорі, так і у формі авторської літературної творчості. Жанр фольклорної казки генетично сходить до міфу. Як вважає Е. Мелетинський, казка могла відокремитися від міфів унаслідок «розриву безпосереднього зв'язку цих міфів з ритуальним життям племені. Відміна специфічних обмежень на розповідання міфу, допущення в коло слухачів нехтаємничених (жінок та дітей) тягнули за собою мимовільну настанову оповідача на вигадку, підкреслення розважального моменту й неминуче — ослаблення віри в достовірність розповіді. Із міфів виводяться особливо сакральні моменти, посилюється увага до сімейних стосунків героїв, їхніх суперечок, бійок і т. п. Первісна сувора достовірність поступається місцем несуворій, що сприяє дедалі більш усвідомленому у вільному вимислі» [41, II, 44]. Вільна вигадка, яка чимдалі, тим більше пориває з необхідністю наслідування твердо фіксованих реалій міфу, внутрішня настанова оповідача (казок) на розважальне, а не на світоглядне, пізнавальне ідейне завдання казки, — це ті чинники, з яких поступово постає жанр. Тематично фольклорна, як і пізніша літературна казка, поділяється на три великі групи: 1) казки про тварин; 2) фантастично-чародійні казки; 3) соціально-побутові казки. Літературна казка постає з фольклорної в основному двома шляхами: 1) через вільну інтерпретацію її сталих фабульних схем; 2) на основі оригінальної фабули, в яку широко вводяться чарівно-фантастичні елементи. Л. Брауде дає таке визначення *літературній* казці: «Літературна казка — авторський, художній, прозаїчний або віршовий твір, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичний, чародійний, що змальовує неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв і, в окремих випадках, орієнтований на дітей; твір, в якому неймовірне чудо відіграє роль сюжетотворного

фактора, служить вихідною основою характеристики персонажів» [16, 234].

Найкращі літературні казки належать перу Г.-К. Андерсена («Снігова королева», «Дюймовочка»), братам Грімм («Король Дроздобород», «Три брати»), В. Грауфу — «Холодне серце»), Ш. Перро («Попелюшка», «Кіт у чоботях»), А. Ліндгрена («Карлсон, що живе на даху»), К. Грехем («Вітер у вербах»), А. Мілн («Вінні-Пух»), Д. Р. Р. Толкін («Хоббіт»). Сюди ж слід віднести казки Є. Шварца, О. Волкова, К. Чуковського, С. Маршака. Вершиною світового казково-літературного жанру багато літературознавців та читачів справедливо вважають казку викладача математики Оксфордського університету Л. Керрола (Ч. Доджсона) «Пригоди Аліси в країні чудес». Долучилися до цього жанру й українські письменники, передусім Марко Вовчок («Кармелюк», «Невільничка», «Лимерівна», «Ведмідь», «Дев'ять братів та сестриця Галя»), І. Франко («Фарбований Лис», «Лис і Дрозд», «Осел і Лев», «Заєць і Іжак», «Вовк вийтом»), Панас Мирний («Казка про Правду та Кривду»), М. Коцюбинський («Хо»). В літературі ХХ століття до цього жанру зверталися А. Дімаров («Про хлопчика, що не хотів їсти», «Для чого людині серце», «Блакитна дитина»), Н. Забіла («Про ліниву дівчинку»), О. Іваненко («Лісові казки», «Казка про веселу Аль», «Казка про маленького Ніка»), Ю. Ярмиш («Іжачок і Соловейко», «Ведмежа і Полярна зірка»).

4. ЛІРИЧНИЙ РІД ЛІТЕРАТУРИ

4.1. Генезис і родові ознаки лірики

Лірика (від грец. λύρα — струнний музичний інструмент, під акомпанемент якого стародавні греки співали пісні) — один із трьох основних літературних родів, у якому навколишня дійсність зображується шляхом передачі почуттів, настроїв, переживань, емоцій ліричного героя чи автора.

О. Веселовський в «Історичній поетиці» виводить зародження ліричної поезії (як і епічної та драматичної) з первісного художнього синкретизму, а саме з первісних пісень-танків. Такі твори в давні часи співав цілий колектив якогось племені, виконуючи певний магічний обряд. Пізніше один зі співаків став виділятися як провідний виконавець, який одноосібно розпочинає спів. Це був корифей, тобто за-

співувач. Він поклав початок епічній поезії, що лежить у першооснові епосу. Лірика також виникла з первісної пісні-танку. Вона походить з тих емоційних словесних вигуків хору, які були відгуком на заспів корифея. Ці відгуки поступово стали закінченими дво- або чотирирядковими віршами, які могли виконуватися окремо від обряду хором чи одним співаком. Це поклато початок лірики як окремого літературного роду.

Специфіка ліричної поезії полягає в тому, що людина присутня в ній не лише як автор, тобто об'єкт зображення, але і як її суб'єкт, що включений до естетичної системи твору як важливий елемент. В європейській естетиці цю думку вперше сформулював Гегель.

Лірика не зводиться лише до розмови від імені ліричного «я». Авторський монолог є тільки однією з багатьох форм вираження свідомості поета. Крім цього, зустрічаються розмаїті типи — від масок ліричного героя до різних об'єктивних персонажів, речей, у яких так зашифровано ліричний об'єкт, що він відразу ж стає зрозумілим читачеві. У вірші І. Муратова, наприклад, ліричним героєм є качка («Качиний монолог»).

У ліриці суб'єкт виявляє особливу активність, хоча він не завжди буває індивідуалізованим, як це ми бачимо в жанровій системі лірики минулого (ода — елегія — сатира).

Слово в ліриці є своєрідним концентратом поетичності. В епічній чи драматичній творчості фабула, розвиток характерів персонажів розгортають тему, розкривають сутність авторського задуму. В ліриці авторська позиція, складний внутрішній світ передаються концентрованими образами, що дають можливість налагодити з читачем миттєві стосунки. Для лірики особливо важить той факт, що в її сприйнятті повинен брати участь читач, який розуміє прочитане і співпереживає йому.

Лірика тяжіє до віршів. Велике, але не вирішальне для неї значення має ритм, хоча окремі дослідники (Д. Овсянико-Куликовський, М. Каган) розглядали його як центральний елемент родової характеристики.

Світова лірична поезія веде свій відлік з творчості великих поетів античності (Піндар, Сапфо, Анакреонт, Гораций, Овідій). У літературах Сходу відзначалася лірика Ду Фу, Фірдоусі, Омара Хайама, Сааді, Гафіза. Багатством барв виділялася творчість поетів Західної Європи доби Відродження (Петрарка, Шекспір), XVIII—XIX століть (Шіллер, Гете, Гайне, Байрон, Шеллі, Берне, Петефі, Міцкевич), Росії (Пушкін, Лермонтов, Тютчев).

Витоки української лірики криються в усній народ-

ній творчості. Світову славу Україні принесла спадщина видатного поета та мислителя XVIII століття Г. Сковороди. Могутніми акордами зазвучав голос українського народу у творчості Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, О. Олеса, В. Самійленка. В літературі XX століття зразки високохудожньої, новаторської лірики дали П. Тичина, М. Хвильовий, В. Сосюра, М. Рильський, М. Зеров, М. Драй-Хмара, А. Малишко, В. Симоненко, В. Стус, І. Світличний. Поряд з видатними поетами-ліриками інших країн і народів (Ф. Гарсія Лорка, Н. Хікмет, П. Неруда, В. Незвал, Г. Аполлінер, Р. Гамзатов, О. Мандельштам, О. Твардовський) українські митці відображають суперечливий і бентежний дух своєї доби, продовжують традиції геніальних попередників.

Важливим компонентом ліричного твору є *ліричний герой*. Це своєрідна уявна особа, настрої, думки й переживання якої передано у творі. Цю особу не можна плутати з автором, хоча вона й віддзеркалює його особисті почуття, так чи інакше пов'язані з його життєвим досвідом, світоглядом, світовідчуттям. *Своєрідність бачення й розуміння* навколишнього світу поетом, його інтереси, індивідуальні особливості знаходять своє відображення у формі та стилі ліричних творів. Читач, який добре знає поезію, легко може відрізнити творчість Шевченка від творчості Франка, Хвильового від Плужника, Стуса від Павличка.

4.2. Проблеми класифікації типів ліричних творів

Як і епос та драма, лірика має розвинуту систему фольклорних і літературних жанрів. Проблема, однак, полягає у тому, що в ліриці процес жанрової еволюції сьогодні привів до того, що дедалі частіше з-під пера особливо обдарованих поетів виходять твори, які не відповідають жодному з відомих жанрових параметрів. Унаслідок цього дослідники пропонують взагалі відмовитися від традиційного жанрового поділу ліричних творів і перейти до їх ідейно-тематичної класифікації. За такими принципами лірика поділяється на громадянську (або політичну), філософську, пейзажну, любовну (або інтимну).

У творах *громадянської* (політичної) лірики йдеться про події суспільно-політичного життя, оспівуються постаті відомих історичних осіб, виявляються патріотичні почуття, любов до Батьківщини («Заповіт» Т. Шевченка, «Заспів»

П. Куліша, «В вигнанні дні течуть, як сльози» О. Олесья, «Любись Україну» В. Сосюри, «Старенька жінко, Магда чи Луїза» Л. Костенко). У *філософській* поезії порушуються проблеми буття людини та суспільства («Похорон друга» П. Тичини, «Ну як це можна пояснити» І. Муратов, «Ти знаєш, що ти — людина?» В. Симоненка, «Як добре те, що смерті не боюсь я» В. Стуса). *Пейзажна* лірика передає роздуми й почуття поета, викликані картинами та явищами природи («Озеро» Я. Щоголева, «Гаї шумлять» П. Тичини, «Важкі вітри не випили роси» А. Малишка). *Інтимна* лірика виражає переживання героя, пов'язані з його особистим життям («Зів'яле листя» І. Франка, «О, панно Інно...» П. Тичини, «Так ніхто не кохав» В. Сосюри, «Я марно вчив граматику кохання» В. Стуса).

Існує й інша класифікація лірики. Згідно з нею лірика ділиться на *медитативну* й *сугестивну*. До медитативної належать твори, в яких домінують роздуми над вічними проблемами буття; до сугестивної — твори, в яких основний акцент робиться на передаванні емоційних станів.

Дещо в зміненому варіанті пропонує типологічний поділ лірики Г. Поспелов. Він вважав, що «лірика може бути *медитативна, медитативно-зображувальна і власне зображувальна*» [45, 64]. Перші два різновиди такої лірики звернені переважно до самоаналізу, вони містять у собі емоційну чи мислительну рефлексію. Лірична медитація може бути також зовнішнього спрямування і передавати ставлення до подій об'єктивного світу. Власне зображувальна лірика може бути або описовою (в тому числі, пейзажною), або оповідною (часом з алегоричним чи символічним значенням).

4.3. Жанровий поділ лірики

Поряд з тематичною класифікацією ліричних творів повною мірою зберігає своє значення й жанровий поділ лірики, який здійснюється залежно від типу переживань поета. Одна з найдетальніших (для свого часу) спроб систематизації за даним принципом жанрів лірики належить В. Белінському, який подає їх у такій ієрархії: «Види ліричної поезії залежать від ставлення суб'єкта до загального змісту, який він бере для свого твору. Якщо суб'єкт заглиблюється в елемент об'єктивного споглядання і немовби втрачає в цьому спогляданні свою індивідуальність, то постають: гімн, дифірамб, псалми, пеани. Суб'єктивність на цьому шаблі ще немовби не має свого власного голосу й уся цілком віддається тому вищому, яке стало джере-

лом натхнення; тут ще мало осібно, і загальне, хоча й проймається натхненним відчуттям поета, проте виявляється більш-менш абстрактно. Це — початок, перший момент ліричної поезії, і тому, наприклад, гімни Калімаха та Гесіода, дифірамби Піндара мають характер епічний, вбирають у себе розповідь і взагалі постають у вигляді ліричних поем достатньо чималого обсягу. <...> Суб'єктивність поета, вже усвідомлюючи себе, вільно бере і обіймає собою певний предмет, що цікавить її: тоді з'являється *ода*. <...> Хоча тут поет повністю віддається своєму предметові, але не без рефлексії на свою суб'єктивність; він утримує своє право й не стільки розвиває сам предмет, скільки своє повне від цього предмета натхнення. <...> Взагалі потрібно сказати, що *ода*, ця середина між гімном та дифірамбом і піснею, також мало властива нашому часові. <...> Чистий без домішок елемент лірики постає в пісні, в найширшому розумінні цього слова, як вираз чисто суб'єктивних відчуттів. Усе незчисленне різноманіття тих таємних, невимовних без творчої сили поезії відчуттів... звільняється тут від ...виняткової належності мені, і злітає у світ, окрилене фантазією. Нарешті, суб'єкт, крім цих суто особистих відчуттів, висловлює в ліричних творах більш загальні, більш усвідомлені факти свого життя, різні споглядання, переконання, думки, увесь об'єктивний запас знань та ін. Сюди, крім власне пісні, належать сонети, станси, канцони, елегії, послання, сатири і, нарешті, усі ті різноманітні твори, яким навіть важко підібрати власні імена» [12, II, 47]. До ліричних жанрів (крім названих критиком) відносять також: епіталаму, панегірик, мадригал, епітафію (які в сучасній літературі майже не вживаються, як і деякі з названих вище), думку, романс, ліричний портрет, медитацію.

4.3.1. Епіталама *Епіталама* (від грец. ἐπιθάλαιος — весільний), або гіменей (бог шлюбу в давній Греції; викриками: «Гімен, о Гіменей!» супроводжувалося виконання твору) — весільна пісня на честь молодого подружжя, що була поширена в античності. Виконувалася хором хлопців та дівчат перед шлюбними покоюми молодих. Своє походження епіталама веде від фольклорних обрядових пісень. Появу її літературної форми датують приблизно VIII—VI століттями до нашої ери. В давній Греції епіталами писала відома поетеса Сапфо (часто користуючись фабулами, запозиченими з міфології), в давньоримській літературі до цього жанру зверталися Феокрит, Катулл, Стапій, Клавдіан та ін. В новоевропейській поезії — Е. Спенсер, Ш. Шимонович, В. Тредіаковський, І. Северянин, з українських поетів — С. Пекалід.

Панегірик (від грец. πανηγυρικός) — **4.3.2. Панегірик** урочиста похвальна промова, яка виго-лошувалася на народних зборах. Панегірик звичайно присвячувався певним видатним особам, суспільним діячам, полководцям і т. д., вихваляв їхні діяння або ж славословив певні знаменні історичні події, наприклад, похвальне слово Ісократу 380 року до нашої ери про Афіни та їхню історію. В давньому Римі панегірики з'являються в епоху правління імператорів. Починаючи вже з античності слово «панегірик» набуває іронічного значення; панегіриком тепер часто називають таку похвалу, яка втрачає міру об'єктивності й більше скидається на підлабузництво, ніж на справедливу оцінку.

Дифірамб (грец. διθύραμβος) — **4.3.3. Дифірамб** урочиста хорова пісня, присвячена богові Діонісу, пізніше — іншим богам та героям. За своїм піднесеним характером наближається до жанрів оди й гімну (інколи дифірамб називають гімном Діонісу). Появу та художнє становлення дифірамба пов'язують з творчістю давньогрецького поета Аріона, який жив у VII столітті до нашої ери. Крім цього, дифірамби писали такі давньогрецькі поети, як Симоніз Кеосський, Піндар, Вакхлід, які дали найкращі зразки цього жанру. Арістотель вважав, що з дифірамба розвинулася грецька драма. В новоевропейській поезії дифірамб зрідка наслідували (Ф. Шіллер, І. Гердер, Ф. Ніцше та ін.). Тепер дифірамбом, як і панегіриком найчастіше називають надмірне вихваляння когось або чогось.

Пеан (від грец. παιᾶν — пеан, цілитель, спаситель — імення бога Аполлона) — хорова пісня, близька до гімна, на честь бога Аполлона. Її звичайно виконували тоді, коли зверталися до бога по допомогу або коли дякували йому за перемогу в битві чи за порятунок від стихійного лиха. Появу пеана в давньогрецькій авторській ліриці пов'язують з ім'ям поета Фалета, який створив його у Спарті в VII столітті до нашої ери. Кращі зразки пеана належать давньогрецьким поетам Алкману, Вакхліду, Піндару.

Мадригал (від італ. madrigale — **4.3.5. Мадригал** пісня рідною мовою) — невеличкий (від 2 до 12 рядків) вірш на любовну тему. За характером змісту, який складала похвала та компліменти коханій (за Буало, мадригал має дихати «ніжністю, солодкістю й любов'ю»), а також невеличким обсягом мадригал є немовби протилежністю епіграмі. Генетично мадригал сходить

до еротичних народних пісень провансальських пастухів. Як літературний жанр оформлюється в епоху Відродження. Мадригали, зокрема, писали Ф. Петрарка та Дж. Боккаччо. В пізнішій поезії використовується не часто.

4.3.6. Епітафія *Епітафія* (грец. ἐπιτάφιος, від ἐπι — на, над і τάφος — могила, тобто надгробне слово) — вірш, призначений для напису на пам'ятникові померлої особи, часто у формі епіграми. Як літературний жанр епітафія з'являється в давній Греції та Римі. Пізніше стали писати епітафії на смерть неіснуючої особи з метою осміяти вади певної людини чи людського типу. Такі сатиричні епітафії писав Р. Бернс. До такого різновиду сатиричних епітафій належать і автоепітафії — написи на власну уявлювану смерть. Відомі автоепітафії давньогрецького поета Мегара та російського поета В. Соловйова. В давній українській літературі до жанру епітафій зверталися Л. Баранович, В. Ясинський, Ф. Прокопович, Г. Сковорода. У ХХ столітті сатиричні епітафії писали В. Еллан-Блакитний, В. Симоненко, М. Сом.

4.3.7. Канцона *Канцона* (італ. canzone — пісня) — жанр середньовічної поезії, пісня на тему лицарського кохання. Канцона складається із 5—7 строф і так званої *коди* (заключної напівстрофи), в якій часто містилося звернення до того, кому адресована канцона. Як жанр канцона з'явилася в середньовічній ліриці трубадурів. Формою канцони послуговувалися Данте і Дж. Боккаччо. Свого розквіту вона досягає у творчості Ф. Петрарки. В пізнішій поезії канцона використовується переважно з метою стилізації під форми середньовічної лірики (А. Шлегель, Ф. Рюккерт, Вяч. Іванов, В. Брюсов та ін.).

4.3.8. Станси *Станси* (від італ. stanza — строфа) — невеличкий вірш з кількох чотирирядкових строф, кожна з яких висловлює закінчену думку. В західноєвропейській поезії кінця XVIII — початку XIX століття поняття «станси» часто ототожнювали з поняттям «строфа». Інколи поняттям «строфа» позначали віршову організацію «високих жанрів, зокрема оди; під стансами (середній жанр) у такому випадку розуміли свого роду спрощений варіант строфічної віршової організації, ще більш спрощеною формою якого виступав куплет народної пісні — «низький» жанр). Таке слововживання спиралося й на переважне тяжіння стансових строф до релігійної, філософської і т. п. піднесеної (у порівнянні з піснею) тематики. Тематична сталість стансових строф і привела до того, що подібні вірші почали сприйматися як окре-

мий жанр (хоча й без чітких ознак). Ось як, наприклад, М. Гоголь визначав жанрову природу стансів: «Є ще ліричні вірші, які містяться посередині між одою та гімном: тільки набувають певного порядку розмірені строфи й певного спокою, хоча ще не мають тієї великої повноти та просторової рами, яка належить оді. Тоді їх називають поети стансами, тобто просто строфами» [21, 377]. Подібна термінологія не закріпилася й нині виходить з ужитку. До хрестоматійних зразків стансів відносять вірш О. Пушкіна «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

Ода (від грец. ὕδῃ — пісня) — **4.3.9. Ода**

первісно — пісня на будь-яку тему, що виконувалася в давній Греції хором під музичний супровід, пізніше — хвалебний вірш, який присвячено уславленню важливих історичних подій або видатних осіб. Інколи ода прославляє величні природні явища. Стиль таких творів є особливо урочистим, з елементами патетики. В. Домбровський, наприклад, визначав оду так: «Слово „ода” означає в грецькій мові те саме, що наше „пісня”. Тільки ж не кожна пісня є одою; тим іменням означуємо звичайно пісню, в котрій поет, зворушений якимсь високим, незвичайним і подиву гідним предметом, з яким зв’язані загальнолюдські, національні або громадські інтереси, виказує свої почуття пориваючим огненним словом, прибраним у всі засоби картинності, експресії і мелодійності. Визначною ознакою од, отже, є піднесений настрій, сміливий, нестримний лет фантазії, палке почуття одушевлення і пристосована до цього поетична форма вислову. Теми для прославлення і звеличання бере ода зі сфери найвищих ідеалів, поривів, бажань і змагань людини, що підносять її понад тісний овид особистих турбот і інтересів, особистих почувань і бажань. Воля, поступ людства, любов до рідного краю, боротьба за здійснення в житті високих кличів волі, правди й братерства, ідеальні заміри і змагання, геройські діла й подвиги, непереможна сила пісні — все те може дати привід до підйому духу й бути прославленим в оді» [25, 34].

Основоположником жанру став давньогрецький поет Піндар (IV ст. до н. е.), який був автором низки од на честь богів, перемог греків у війнах і на олімпійських іграх. Його оди мали строгу метричну форму й композицію (строфа—антистрофа—епод). Римський лірик Горацій, що жив у IV столітті до нашої ери, складав оди на честь Венери, Вакха, а також імператора Августа Октавіана. В добу Відродження найбільшим одописцем став француз П. Ронсар (середина XVI ст.). Його оди славили природу, що

приносила радість і спокій людям («До струмка Беллери», «До Гастінзького лісу»). Деякі оди Ронсара були написані на честь кохання, вина («Кривий Венерин чоловік — один», «Мій друже, повели, щоб жить зручніше»).

Канонічної жанрової структури як твору, в якому виразно домінують громадянські мотиви, ода набула у творчості Малерба, одного з родоначальників французького класицизму. Оди Малерба (початок XVII ст.) захищали непопушність принципів абсолютистської державності, вихваляли монарха та його рідню, вищих сановників і полководців. Своє теоретичне обґрунтування ода дістала у віршованому трактаті Н. Буало «Поетичне мистецтво». Поряд із трагедією вона зараховувалася до «високих» поетичних жанрів. Н. Буало сформулював правила одописання, що стосувалися мови, метрики, загальної поетичної тональності. На його думку, ода мала своєю державною урочистістю зворушувати уяву читача. Визначними одописцями в літературі XVIII століття були М.-Ж. Шеньє, Лебрєн-Піндар (Франція), Клопшток, Шіллер (Німеччина), Ломоносов, Кантемір, Тредіаковський (Росія). Останній ввів термін «ода» в російську поезію. В добу романтизму ода посідає значне місце у творчості Байрона («Ода авторам білля проти руйнівників верстатів»), Шеллі, Кюхельбекера.

В українській літературі ода як жанр з'явилася на початку XIX століття (І. Котляревський — «Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Курякіну»). Відомі також «Ода — малоросійський крест'янин» К. Пузини, «Ода, сочиненная на малоросійском наречии по случаю временного ополчения» Г. Кошиць-Квітницького, «Ода малоросійского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году» П. Данилевського, «Мысли украинского жителя о нашествии французов. Малоросійская ода» невідомого автора, «Ода з Тарасової гори», «Слов'янська ода» П. Куліша.

У всіх цих одах спостерігається відхід від класичних канонів, особливо від високого стилю. У творчості П. Гулака-Артемівського є низка переробок у бурлескному стилі од Горация («До Пархома», «До Гараська»). У літературі XX століття ода зустрічається вкрай рідко. Як приклади, варто згадати «Оду бібліотеці» С. Крижанівського, його ж цикл «Оди» («Оду на честь дерева», «Оду людині», «Оду швидкості»), «Оду мові людській» І. Муратова, «Оду совісті» І. Драча.

Елегія (грец. *έλεγεία*, від *έλεος* — **4.3.10. Елегія** пісня; утворено, як гадають, від фрігійського слова, що означало очерет, тобто від музичного інструмента, виготовленого з очерету, — сопілки, під акомпанемент якої співалися елегії) — вірш, у якому виразно спостерігаються настрої журби, смутку, меланхолії: «Тоска — элегии пароль» (І. Северянин). У ньому часто звучать скарги на життєві незгоди, містяться гріккі роздуми про швидкоплинність людського життя. «Елегія є немовби спокійним викладом почуттів, що постійно в нас перебувають, — писав М. Гоголь, — не тих великих і сильних, які пробуджуються у нас життєво, коли бачимо ми предмети величні, не тих, які, подібно святині, приховано існуючи в глибинах душі, спрямовують людину на великі подвиги, — а тих, більш узвичаєних, більш дружніх з повсякденним станом людини. Це сердечна історія — те ж саме, що й товариське відверте послання, в якому висловлюються самі собою злучини та внутрішні стани душі. <...> Усе в ній тихо. <...> Найчастіше одягає вбрання вона меланхолійне, найчастіше чути від неї скарги, тому що в таку мить серце звичайно прагне висловитись і буває багатослівним» [21, 379].

Елегія виникла в давні часи. Перші зразки подібних творів знаходимо в давньоєгипетській поезії («Плач Ізиди по Озірісу»), в літературі Стародавнього Китаю («Пісня покинутої дружини»), у творчості поетів Еллади (Архілох, Каллін, Мінерм, Солон, Калімах, Тіртей, Феогнід), Риму (Проперцій, Тібулл, Катулл, Овідій).

Грецька елегія, як гадають, генетично сходить до голосінь над померлими. Первісне вона поширюється в іонійській Малій Азії, де її спочатку співали під супровід сопілки (флейти), згодом декламували, ще пізніше — виголошували. В давній Греції VII—VI століття до нашої ери елегія і оформлюється як специфічний ліричний жанр з чіткою строфічною будовою (у формі так званого елегійного дистиха, перший рядок якого писався гекзаметром, другий — пентаметром) і з незв'язаною тематикою, тобто найрізноманітнішою тематичною спрямованістю. В елегії оспівують як суспільні ідеали, патріотизм і мужність захисників батьківщини, так і суто інтимні почуття, зокрема кохання, смуток і радість пов'язаних із ним переживань. Тематична всеохоплюваність елегії звучить в римській літературі, де цей жанр і набуває ореолу вірша з підкреслено сумним змістом.

«У новій європейській літературі, — зазначав М. Ткачук, — елегія втратила чіткість форми, але набула окресленого змісту як вірш, пройнятий змішаним почуттям смутку й радості, або тільки смутку, журливої задумки, скорботи»

[52, 143]. Майстрами елегійного жанру виявили себе П. Ронсар, Дж. Донн, Дж. Мільтон, Т. Греб, А. Шеньє, Новаліс, М. Карамзін, В. Жуковський, О. Пушкін.

Елегійні настрої характерні для поезії українських романтиків 30—40-х років ХІХ століття (А. Метлинський, С. Писаревський, М. Петренко, В. Забіла). Елегія посідає важливе місце в творчості Т. Шевченка («Думи мої...», «Чого мені тяжко...»). Народною піснею стала елегія Л. Глібова «Журба». Досить часто трапляються елегії у творчості І. Франка («Майові елегії», «Розвійтеся з вітром»), Лесі Українки («Східна мелодія», «Мрія далека»), поезії П. Грабовського, В. Самійленка, М. Чернявського.

Елегія має свою специфіку. Не всі сумні твори слід вважати елегіями. Для справжньої елегії журба є концептуальною. Вона є результатом усвідомлення певних закономірностей дійсності, що виявляють себе в протиріччях між життям і смертю, добром і злом. Саме ці моменти свідчать про збагачення елегійного жанру в сучасній літературі. Особливо це характерно для творчості В. Сосюри, В. Поліщука, М. Бажана, М. Рильського, А. Малишка, І. Муратова, В. Стуса, І. Світличного, М. Вінграновського, Л. Костенко.

4.3.11. Думка *Думка* — досить поширений в українській і деяких інших слов'янських літературах жанр короткого ліричного вірша елегійного (іноді баладного) змісту. Термін «думка» (як зменшувальний від «дума», про яку див. підрозділ «Ліро-епос та інші міжродові та суміжні утворення») спершу з'явився у ХVІІІ столітті в Польщі для позначення ліро-епічних творів баладного типу (перші автори «думок» — придворні польські поети-музиканти, зокрема Г. Відорт, який написав думку під назвою «Пісня Ревухи»). Згодом, у першій половині ХІХ століття, польські (Ю.-Б. Залеський, А. Беловський) та українські поети почали називати думками елегії на теми сільського життя. В українській поезії жанр започаткував А. Метлинський (збірка 1839 року «Думки і пісні та ще дещо»). Зустрічається він також у творчості О. Афанасьєва-Чужбинського («Як ранок осипле квіточки росаю»), М. Петренка («Дивлюсь я на небо»), Т. Шевченка («Нащо мені чорні брови», «Тяжко-важко в світі жити»).

У білоруській літературі цей жанр представлений у творчості Ф. Богусевича, Я. Купали, Я. Коласа, М. Танка.

4.3.12. Гімн *Гімн* (грец. ὕμνος) не має чіткого етимологічного значення; в античності його пов'язували із ὑμνῶν, розуміючи гімн як «зіткану» пісню (метафоричне сполучення слів у мовленнєву матерію

викликало аналогії з ткацьким процесом) — урочистий музичний твір програмного звучання. Початок веде з давніх часів, коли спершу в Єгипті, а пізніше в Греції стали складати гімни на честь богів або героїв. У давній Греції гімни виконувалися хором (інколи сольо) під акомпанемент кіфари й нерідко супроводжувалися танцями. Найстаріші грецькі гімни мали чітку організацію. «Головну, так би мовити серцевинну, частину гімна, — коментує її структуру О. Тахо-Годі, — звичайно складає оповідь, в основі своїй епічна (наративна частина), для якої характерним був „біографізм”. Ця частина включала окремі важливі епізоди з життя „героя” пов’язані з його народженням..., подвигами..., встановленням храмових свят та місць пошанування..., епізодами інтимно-любовного..., сімейно-драматичного... або авантюрного характеру. Ця оповідь, присвячена герою гімна, має риси яскраво вираженого ареталогічного сюжету (arete — „мужність”), що включає в себе „діяння” божественного „життя”. Завдання такої ареталогії полягало в прославленні божества, приверненні його на бік людини, що просила милості. І, природно, хвалебній частині гімна (економії) повинно було передувати звернення, заклик (інвокація) людини до свого покровителя та захисника. Саме ж прохання про допомогу (не забуваймо, що заради цього і створювався на перших порах гімн) скромно пересувалося на самий кінець і завершувало собою гімн. <...> Очевидно, така структура прийшла в гекзаметричні гімни з архаїчної культової практики. Скоріш за все, найпростішою формою звертання були прямі молитовні кличі... Подібні звертання, які в подальшому стануть жанротворним принципом гімна, можна знайти вже у поемах Гомера. Як правило, свої моління герої посилають Зевсові, Афіні, Аполлонові, Музам, не рахуючи другорядних богів» [3, 11—12]. В античній Греції гімн сприймався і як урочиста пісня, окремий жанр лірики зі своїми специфічними ідейно-художніми завданнями і, одночасно, як загальна, родова назва всіх пісень, що містили в собі звернення до богів (пеан — гімн Аполлонові, дифірамб — гімн Діонісові) чи відрізнялися підкреслено урочистим характером (просодія — урочистий марш, виконуваний під час процесій, урочистих проходжень, парфеній — просодій, виконуваний хором дівчат, і т. п.). До давньогрецьких авторів, що писали гімни, належать поети Аріон (VII до н. е.), Архілох, Алкман, Алкей (VII—VI до н. е.), Симонід Кеосський, Вакхлід, Піндар (VI—V до н. е.). Гімни, чи близькі за духом до них пісні, мали і східні слов’яни. Відомі, наприклад, сольні пісні героїчного змісту на честь князів та народних героїв доби Київської Русі.

В історії європейської поезії гімн отримав дві переважні форми розвитку — *релігійну*, вироблену під впливом християнства (католицький хоральний спів та кондакова гімнічна форма православної літургії) та *світську* — одиничного характеру твори на честь видатних осіб, певних подій, суспільних або природних явищ (гімн «Франції» П. Ронсара, «Я меч, я полум'я...» Г. Гайне, «Гімн Богу» В. Жуковського, «Гімн ліро-епічний на вигнання французів із Батьківщини» В. Капніста, сатиричні гімни В. Маяковського — «Гімн здоров'ю», «Гімн хабарю», «Гімн обіду», «Гімн судді» і т. д.).

Гімни в наш час виконуються в особливо урочистій обстановці, під час офіційних церемоній, видатних перемог у спорті. Літературною основою гімна слугує вірш, що найбільше передає національний характер, сповнений громадянського пафосу та певної символіки. Відповідно до цього розробляється й жанрова поетика. Лексика має бути урочистою, мелодія — величною, образи — монументальними. Гімн як жанр уперше з'являється в українській літературі у творчості П. Куліша («Гімн єдиному цареві», «Гімн єдиній цариці»). І. Франко назвав гімном вірш «Вічний революціонер». Подібний характер має і вірш П. Чубинського «Ще не вмерла Україна», що є гімном незалежної Української держави.

4.3.13. Послання *Послання* — епістолярно-публіцистичний вірш, написаний у формі звернення до певної реально існуючої особи (іноді до багатьох осіб). Зачинателем цього жанру вважають римського поета I століття до нашої ери Горація, який у «Посланні до Пізонів» виклав свої погляди на поетичну творчість і правила мистецтва. Трапляється цей жанр також у творчості Овідія. Свого розквіту послання досягає в літературі класицизму, як західноєвропейського, так і східнослов'янського, в якому воно широко культивувалося: Н. Буало, Вольтер, А. Поп, О. Сумароков, А. Кантемір, Г. Державін, О. Пушкін; пізніше — В. Маяковський («Послання пролетарським поетам», «Лист до Тетяни Яковлевої»), С. Єсенін («Лист матері», «Послам Грузії»), К. Симонов («Відкритий лист») та інші.

Зміст віршових послань може бути найрізноманітнішим: від дружнього обміну думками до політичних декларацій, філософських узагальнень, естетичних програм. Широко представлений цей жанр в українській літературі. Класикою стали вірші Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє», «Гоголю», «Марку Вовчку», «До Основ'яненка»,

«М. Костомарову». Чимало таких віршів є у творчості І. Франка («Товаришам з тюрми», «Мойому читачеві», «Молодому другові»), Лесі Українки («Товаришці на спомин»). Цю жанрову форму використовували практично всі визначні українські поети ХХ століття (П. Тичина, М. Рильський, М. Драй-Хмара, В. Сосюра, М. Бажан).

Пісня (давньорус. ꙗѣти — співати, нім. **4.3.14. Пісня** Lied, франц. chanson, англ. song) — вірш ліричного або ліро-епічного характеру, мелодичний за своїм інтонаційним малюнком і призначений для співу. Цей жанр є досить давнім за своїм походженням. Розрізняють два види пісень — *народні* та *літературні*, між якими існує тісний взаємозв'язок такого роду, що літературні пісні часто фольклоризуються, стаючи популярними й поширюючись серед народу, а, навпаки, народні пісні (текст чи мелодія або й те, й інше) часто слугують основою для словесно-мелодичної композиційної побудови літературно-авторських пісень. Загальні ознаки пісенного жанру та відмінності його видових форм (народної та літературної) В. Домбровський характеризував так: «Найпростішою і zarazом найбільш первісною формою поетичного виразу почуття і настрою є пісня; є то короткий віршовий твір, зложений часто в правильні строфи, що виражає одне почуття, одне враження або один пережитий настрій без огляду на особу, яка його пережила. Назва пісні походить від староцерковнослов'янського слова ꙗѣти (=співати), що вказує на давню залежність пісні від музики; ...те, що пісню відрізняє від інших видів ліричної поезії, є безпосередність вираженого в ній почуття: пісня передає нам почуття або настрої поета в такому виді, як вони в нім повстали, просто й безпосередньо, без примішки рефлектуючої думки. <...> В цій свіжості й безпосередності моментального переживання лежить увесь притягаючий чар пісні, вся її принадна краса. <...> Згідно з тим основним психологічним законом, що почуття зв'язане нерозривно з уявленням предмету, який його викликає, мусить і ліричний поет для виразу своїх почувань і настроїв послуговуватися образами речей і явищ, як це робить епік і драматичний поет. Проте словесні образи ліричної поезії мають своє, тільки їм притомне завдання і призначення; слова пісні впливають не лише своїм образним значенням на нашу уяву, але самими своїми звуками і їх ритмічним упорядкуванням промовляють через смисл слуху до нашої душі й серця, впливають на наше почуття безпосередньо, подібно як музика. <...> Ознакою літературної пісні буде все ширша гама особистих і громадських почувань та більше багатство мистецьких посередників, ніж це

є в народній пісні. Коли народна лірика висловлює в формі індивідуалізованої пісні почуття, спільні цілому середовищу, в яким дана пісня повстала, жила й розвивалася, в незмінних, шаблонних поетичних образах, символах і формах, — то індивідуальна творчість ліричного поета, який дуже часто живе в інших матеріальних і духовних умовах, ніж творці народних пісень, не може вдовільнитись тільки готовими схематичними засобами народної поезії для виразу своїх особистих переживань, почувань і настроїв» [25, 88—89].

Народні пісні, передаючись від покоління до покоління, постійно вдосконалювалися, поглиблювався їхній ідейний зміст, виразнішою ставала форма. Народні пісні мають багато жанрових різновидів: обрядові, трудові, історичні, календарні, весільні, похоронні, колискові тощо. Вони глибоко та всебічно розкривають умови життя українського народу, його славне минуле, звичаї, традиції, вірування, характер, оптимізм. З народними піснями пов'язані й літературні, які виникли як продовження й творчий розвиток фольклорних пісень. У давньогрецькій літературі вирізнялися любовні пісні Сапфо, Анакреона, Катулла. Пісня посідала значне місце у творчості відомих європейських поетів Р. Бернса, П.-Ж. Беранже. На вірші німецьких поетів-романтиків Г. Гайне, В. Мюллера, А. Шаміссо, фон Й. Ейхендорха писали музику видатні композитори — Шуберт, Шуман та інші. Широковідомими, зокрема, у східнослов'янських культурах стали покладені на музику вірші російських поетів «Зимова дорога» О. Пушкіна, «Соловей мій, соловей» О. Дельвіга, «Пісня циганки» Я. Полонського, «Ой, полна, полна коробушка...» М. Некрасова.

В українській літературі цей жанр особливої популярності набуває в ХІХ столітті. Провідне місце в ній посідають пісні: «Віють вітри» І. Котляревського, «Не щебечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» В. Забіли, «Дивлюсь я на небо» М. Петренка, «Скажи мені правду» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Повій, вітре, на Україну» С. Руданського, «Стоїть гора високая» Л. Глібова, «Вечірня пісня» В. Самійленка. Особливо цінний внесок у розвиток цього жанру зробили Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, ліричні пісні яких популярні ще й досі.

Традиції класичної літератури були продовжені й наступними поколіннями українських поетів. У сучасній ліриці популярними є пісні, авторами слів до яких стали П. Тичина і М. Рильський, В. Сосюра і А. Малишко, В. Симоненко і С. Крижанівський, О. Богачук і Д. Павличко, Ю. Рибчинський і М. Луків.

Романс (ісп. romance від пізньолат. **4.3.15. Романс** romance — по-романськи, тобто по-іспанськи) — це сольна лірична пісня, здебільшого про кохання. Вона виконується з музичним супроводом.

Походження терміна «романс» пов'язують з Іспанією. В Іспанії романсом спочатку називалася пісня світського характеру рідною («романською») мовою, тобто відмінною від традиційної латинської, прийнятої для церковних пісень. Збірки таких пісень, об'єднаних наскрізною дією, мали назву «романсеро». Романс пізнього середньовіччя пов'язаний з боротьбою іспанського народу з загарбниками. У Франції романс став любовною піснею і в такій ролі потрапив наприкінці XVII — на початку XVIII століття до Східної Європи. Широковідомі романси на вірші російських поетів О. Пушкіна, Ф. Тютчева, А. Фета, Я. Полонського, С. Єсеніна, М. Ісаковського. Розквіт цього жанру в Україні припадає на XIX — початок XX століття (Є. Гребінка, А. Кримський, Леся Українка).

Ліричний портрет — це вірш, у якому дається характеристика певної реально існуючої людини, розкривається її внутрішній світ, належність до якоїсь професії тощо. Це досить новий жанр лірики, який перебуває в стадії становлення. Прикладами ліричного портрета можуть бути вірші «Шевченко», «Шопен» М. Рильського, «Кранова» В. Сосюри, «Фабрична» В. Поліщука, «Сестра» С. Крижанівського, «Марсель Марсо» І. Муратова.

Псалми (від грец. ψαλμός — хвалебна пісня, первісно — удари по струнах, спів під акомпанемент струнного інструмента) — жанр духовної лірики. Перші псалми, зібрані в Псалтирі, приписуються біблійному цареві Давиду. В цей біблійний текст увійшло 150 псалмів. У східнослов'янських культурах Псалтир став відомим з XI століття й використовувався з навчальною метою: за ним вчили грамоті і співам, намагалися тлумачити виражені в ньому ідеї та образи. Висока мистецька довершеність псалмів Псалтиря, їхній тонкий ліризм постійно спонукали поетів середньовіччя й більш пізніх часів до наслідування їхнього змісту. Широковідомими стали літературний і музичний переклади текстів біблійних псалмів, зроблені С. Полоцьким у книзі «Псалтирь римотворна». Ліричними віршами Псалтир перекладав В. Тредіаковський, а Г. Державін написав знамениту оду «Властителю та суддям» на тему вісімдесят першого Давидового псалма, осуджуючи в ній «земних богів». В

українській літературі цей жанр має багату історію. Він був досить поширеним у XVII—XVIII століттях у творчості «мандрівних дяків», входив до репертуару сліпих лірників. Специфічним різновидом псалмів є ліричні вірші Г. Сковороди, що увійшли до збірки «Сад божественных песней» («Весна люба, ах, прийшла!», «Ах поля, поля зелені», «Ой ты, птичко жолтобоко»). Цикл із десяти творів під назвою «Давидові псалми» належить Т. Шевченкові («Блаженний муж на лукаву...», «Чи ти мене, Боже милий...», «На ріках круг Вавилона...» тощо). «Варіація перва Давидової псалми» належить П. Кулішу. У літературі XX століття цей жанр зустрічається у творчості Є. Маланюка, Б.-І. Антонича, Д. Павличка.

4.3.18. Медитація (лат. *meditatio* — роздум) — вірш філософського змісту, в якому автор передає свої глибокі роздуми про

деякі важливі проблеми, інколи глобального значення (життя і смерть, дружба і кохання, людина і природа). Особливого поширення цей жанр набув у поезії сентименталістів і романтиків. Медитативний характер мали чимало віршів Є. Гребінки, М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша, О. Олеса, В. Самійленка, Лесі Українки. У літературі останніх десятиліть медитації писали М. Рильський, В. Сосюра, А. Малишко. Прикладами медитації можуть бути вірші «Дивлюсь я на небо» І. Муратова, «Знову літо пролетіло» П. Осадчука, «О власну стріти смерть — як щастя засягнути» В. Стуса. Інколи у творчості поетів медитації складають цілі цикли. Так, у С. Крижанівського є цикл «Медитації», що об'єднує шість віршів («Вночі моя уява ожива», «Мені чужа бундючність пишних поз», «Юних літ казки обворожили», «Про смерть», «Звернення до моря», «Ні пишним лугом, ні затишним лісом»). У Ю. Сердюка подібний цикл складається з двох віршів («Природа. Гармонія», «Слово»).

4.3.19. Сонет *Сонет* (італ. *sonare* — звучати) — канонічний жанр ліричного вірша,

який складається з двох катренів і двох терцетів (терцин), написаних переважно п'ятистопним ямбом з таким римунням: абба — абба — ввг — дгд (хоча допустимі й інші конфігурації рим). Час виникнення сонета датують XIII століттям і пов'язують з поетичними здобутками сицилійської школи. В епоху Ренесансу сонет потрапляє з Італії до інших країн Західно-Центральної Європи. До східнослов'янської поезії сонет увів В. Тредіаковський. Український сонет з'явився в середині XIX століття, його перші спроби пов'язують із творчістю О. Шпигоцького і А. Метлинського.

Вагомий внесок у розвиток українського сонета зробили також І. Франко, Леся Українка, М. Рильський, М. Драй-Хмара, М. Зеров, Л. Костенко, Д. Павличко.

5. ДРАМАТИЧНИЙ РІД ЛІТЕРАТУРИ

5.1. Генезис і родові ознаки драми

Драма (від грец. δράμα — дія) — літературний рід, що зображує дійсність безпосередньо через висловлювання та дію самих персонажів. Генетично драма пов'язана із народними обрядовими дійствами. В давній Греції — батьківщині драми — обряди на честь богів — покровителів землеробства (Діоніс, Деметра, Кора) іноді перетворювалися на культову драму (містерії в м. Елевсині). В VII—VI століттях до нашої ери поширюється культ Діоніса, що й мав вирішальне значення у виникненні драматичного мистецтва. Діонісові були присвячені урочисті відправи («діонісії»), під час яких люди танцювали, співали про страждання Діоніса та його перемогу, одягали шкури цапів та маски. На честь Діоніса виконувалися дифірамби — гімни, що склалися з партій хору й декламації заспівувача (корифея) — та сороміцькі пісні. За свідченням Арістотеля, «трагедія й комедія виникли спершу з імпровізації. Перша — від зачинателів дифірамбів, друга — від заспівувачів фалічних пісень» [7, 650]. Спочатку діалог між хором і корифеєм був пов'язаний із міфами про Діоніса, але поступово хор прославляв героїв інших міфів. У VI столітті до нашої ери народжується власне театр (у перекладі з грецької — видовище). Процесії, які раніше ходили вулицями, перейшли на спеціальні майдани: спектаклі показували просто неба. На діонісіях влаштовувалися змагання трагіків і комедіографів. Саме беручи участь у таких змаганнях, здобували перемогу Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан.

З часів Арістотеля до драми постійно зверталися видатні вчені й діячі мистецтва різних країн і народів. Теорія драми в її історичному розвитку неодмінно відбивала всі зміни в літературній і сценічній творчості, які відбувалися під впливом реалій життя. Видатні науковці минулого неодноразово наголошували, що драма має найліпші умови для втілення можливостей художньої творчості. Арістотель у своїй праці «Поетика» розробив теорію трагедії як одного з жанрів драматичного роду літератури. Його визначення

трагедії як наслідкування важливій і завершеній дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через розповідь, і викликає через співчуття й жах очищення — катарсис, на багато століть визначило підходи до драми.

Н. Буало, Ф. Шіллер, Г. Гегель, Ф. Прокопович, М. Довгалевський також в основу своїх концепцій драми ставили дію. Однак підходи в кожного з них були різні. Теорія драми доби класицизму відзначалася нормативністю. Окремі поради, які давав, наприклад, Н. Буало («Поетичне мистецтво») містили такі вимоги, що суттєво обмежували творчу активність письменника. Універсальні нормативи класицизму зазнали ревізії в добу Просвітництва; відбулася демократизація драми та її мови. На початку XIX століття досить оригінальну драматургічну систему створили романтики (Байрон, Шеллі, Гюго). Протягом останніх століть драма стала активно читатися, переходячи з мистецтва сценічної дії в мистецтво художнього слова. Велику й багату історію як видатні літературні твори мають п'єси Бомарше, Гольдоні, Клейста, Пушкіна, Гоголя, Шевченка, Островського, Франка, Лесі Українки, Чехова, Винниченка, Ібсена, Роллана, О'Кейсі, Куліша, Прістлі, Олбі. При цьому траплялося, що деякі драматичні твори так і не пробивали собі дороги на сцену, однак завдяки їх прочитанню, вони стали відомими в суспільстві.

До того ж, деякі твори драматичного роду з певних причин не були призначені авторами для постановки. Такі п'єси, що складають у світовій драматургії цілий пласт, іменуються «драмами для читання» (або *Lesedrama*, *Buchdrama* — німецькою та *closed drama* — англійською), адже вони створені насамперед з установкою на читача, а не на глядача. До цієї групи драм належать п'єси Гете («Фауст», «Торквато Тассо», «Егмонт»), Байрона («Сарданапал», «Манфред»), Шоу («Людина і надлюдина», «Назад до Мафусаїла»), Роллана (цикл драм про Велику французьку революцію). Приміром Байрон у передмові до збірки власних п'єс зазначав, що «вони були написані без будь-якої думки про сцену», а Шіллер був певний того, що його «Дон Карлос» і «Орлеанська дівка» непридатні для постановки [5, 26].

Теоретики літератури відзначають два жанрові типи драми. Перший з них, т. зв. «аристотелівська», або «закрита» драма. Вона розкриває характери персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з необхідними при цьому атрибутами — зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У такому типі драми зберігається хронологія подій і вчинків героїв на відносно обмеженому просторі. Генетичні витоки такої драми криються у

творчості античних письменників (Евріпід, Софокл). Свого піку вона досягла в добу класицизму (Корнель, Расін), не зникла в епоху Просвітництва (Шіллер, Лессінг), розвивалась у літературі ХІХ століття (Гюго, Байрон, Котляревський, Квітка-Основ'яненко, Островський, Карпенко-Карий, Франко). Існує вона й у сучасній драматургії.

Іншим жанровим типом драми є так звана «неарістотелівська», або «відкрита» драма. В її основу покладено синтетичне художнє мислення, коли до драматичного роду активно проникають епічні чи ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії. Це характерно як для драматургії минулого (театри Кабуки і Но — у Японії, музична драма — в Китаї, «Обітниця Яугандхараяти Бхаси» — в Індії, «Перси» Есхіла — у Греції), так і для сучасної драматичної творчості (Б. Брехт, Н. Хікмет, М. Куліш, Е. Іонеско, Ю. Яновський, Є. Шварц).

Якщо в даному жанровому типі домінують епічні елементи, то така драма називається *епічною*. Притаманними їй елементами можуть бути умовність, інтелектуалізація змісту, активне втручання письменника в дію. Епічна драма яскраво представлена у творчості Б. Брехта, Н. Хікмета, М. Куліша, І. Кочерги.

Лірична драма — це такий драматичний твір, у якому помітну роль відіграють ліричні елементи. В центр зображення автор виносить внутрішній світ героїв. У ліричній драмі значно посилюються естетичні функції умовності, деформуються часові та просторові параметри, складнішою стає композиція, домінують асоціативні зв'язки («Чарівний сон» М. Старицького, «Одержима» Лесі Українки, «Соловейко-Сольвейг» І. Драча).

Драма є специфічним видом мистецтва, який одночасно належить як літературі, так і театру. Лише в колективній творчості письменника й режисера, а також художника, композитора й акторів вона може стати помітним явищем літературно-мистецького життя. В історії українського театру склалось кілька естетичних систем, пов'язаних з творчими пошуками драматургів, режисерів і акторів. На рубежі ХІХ—ХХ століть такою була система М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого; у 20-х — на початку 30-х років нинішнього століття — система М. Куліша—Л. Курбаса. В літературі та мистецтві далекого й близького зарубіжжя такими були системи А. Чехова—К. Станіславського, Б. Брехта, М. Товстоногова.

5.2. Жанри драматичного роду

Протягом усієї багатовікової історії драми народжуються, розвиваються, а часом і вмирають різноманітні жанрові форми. Так, у Стародавній Греції виникають трагедія й комедія, що існують і сьогодні, та сатирова драма, що зникає ще за часів античності. В драматургії середньовіччя з'являються твори жанрів духовної драми, що були пов'язані з богослужінням та з сюжетом Біблії й житійної літератури (літургійна драма, ауто, містерія). В той же період народжується і світський театр із системою власних жанрів (фарс, соті, фастнахтшпіль, мораліте, інтерлюдія). За часів Ренесансу розквітає італійська імпровізаційна комедія дель арте. В XVII—XVIII століттях поширюється інтермедія. Нові драматичні жанри виникають у XVIII столітті (водевіль, драма, мелодрама). Театр нинішнього століття характеризує дедалі помітніша тенденція до всіляких міжжанрових сплавів, взаємопроникнення жанрових форм. У XX столітті домінують жанри-гібриди (трагікомедія, трагіфарс).

5.2.1. Трагедія *Трагедія* (грец. τραγῳδία, від τραγός — козел і ᾠδή — пісня, буквально — козлиня пісня) — це драматичний твір, що ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, яка прагне максимально втілити свої творчі потенції, і об'єктивною неможливістю їх реалізації. Етимологія терміна «трагедія» пов'язана з культовими обрядами, сценічним розігруванням міфу, атрибутом якого був козел. Конфлікт трагедії має глибокий філософський зміст, є надзвичайно актуальним у політичному, соціальному чи духовному планах, відзначається високим напруженням психологічних переживань героя. Трагедія майже завжди закінчується загибеллю головного героя. Кожна історична доба давала власні відповіді на причини зародження трагічних конфліктів. На думку давніх греків, у їх основі лежало втручання в долю окремих людей фатуму, оскільки існуючий світопорядок, у тому числі й долі окремих людей, цілком залежали від нього. Така точка зору яскраво віддзеркалюється в античній трагедії. Наприклад, у творі Софокла «Едіп-цар» все було зроблено для того, аби головний його герой Едіп уникнув лиховісного попередження Оракула. Однак ніщо не дало можливості Едіпові уникнути вбивства батька і одруження з власною матір'ю. Серія вбивств супроводжує трагедію Есхіла «Агамемнон»: у гніві за те, що цар Агамемнон, рятуючи флот у Авліді, приніс у жертву богам свою доньку Іфігенію, його дружина без жодних душевних мук убиває чоловіка, котрий щойно повернувся переможцем з Троян-

ської війни. Орест, убиваючи матір, виконує акт помсти за батька. Клітемнестра в усьому звинувачує фатум: «Доля в справі тій винуватицею є». Ідейно-художній зміст античної трагедії зумовлювався міфологічним світосприйняттям греками навколишньої дійсності.

Драматургія пізніших епох (Шекспір, Лопе де Вега, Кальдерон) втратила міфологічне бачення світу. Конфлікти трагедії цього часу здебільшого крилися в суспільному устрої. Вже не фатум, не воля богів, а реальні соціальні обставини визначали долю персонажів. У трагедіях Шекспіра («Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Отелло», «Гамлет») їхні герої виступають борцями проти старих, усталених звичаїв і традицій, суспільних відносин. Події з життя шекспірівських героїв мотивуються внутрішнім розвитком їхніх характерів, що виявляються у відповідних обставинах. Джульєтта, Отелло, Гамлет вступають у протистояння із суперниками, які сповідують протилежні, пов'язані з минулим часом, погляди на життя. Згадані герої гинуть, ставши жертвами суспільства, що відмирає.

Трагедія класицизму базувалася на культурі античності й розуму. Конфлікт у творах Корнелія («Сід», «Горацій»), Расіна («Федра») виникав між почуттями героїв і їхніми обов'язками перед державою. Особисте й державне перепліталось в непримиренному двобої. Герой Корнелія Горацій, наприклад, вгамовує свої емоції та почуття в ім'я інтересів держави, якій він служить.

Пізніше, в епоху Просвітництва, конфлікт у трагедії змінюється. Зокрема, у творах Вольтера, його герої — Заїра, Сеїд — гинуть, відстоюючи просвітницькі ідеї, борючись з прибічниками соціального та національного гніту, фанатизму у вірі. Помітну роль у розвитку трагедії відіграє драматургія Гете («Гец фон Берліхінген», «Егмонт») і Шіллера («Розбійники», «Підступність і кохання»), в якій трагічним є саме осмислення історії. В трагедії романтизму («Манфред» Байрона, «Рюї Блаз» Гюго) відобразилося трагічне розчарування особистості в дійсності. Змістом романтичної трагедії стає трагедія внутрішнього світу героя. У пушкінській трагедії «Борис Годунов» звучить тема «долі народної». У відриві від інтересів народу — глибокі корені трагедії Бориса.

У середині ХІХ століття інтенсивність розвитку трагедії помітно ослаблюється. Одним з небагатьох проявів трагічного начала в драматургії цього періоду стає творчість Г. Ібсена («Боротьба за престол», «Бранд»). У ХХ столітті трагедії створюють Ф. Гарсія Лорка («Криваве весілля»), Б. Брехт («Свята Іоанна боєнь»), Ш. О'Кейсі (цикл дублінських трагедій), Ж. Ануй («Антигона»). Однак трагедія не є домі-

нуючим жанром сучасної драматургії. Деякі автори взагалі відкидають саму можливість створення п'єс трагедійного жанру у ХХ столітті. Ф. Дюрренматт, наприклад, вважає, що трагедійне мистецтво є неможливим «у ляльковій комедії нашого століття» [64, 43Л].

В українській літературі зародження трагедії припадає на XVIII століття. Першим твором цього жанру дослідники вважають «Трагедію о смерті посліднього царя сербського Уроша V і о паденні Сербського царства» М. Козачинського, написану письменником під час учителювання в Сербії на сюжет з історії цієї держави. ХІХ століття дало кілька зразків трагедій. Слід відзначити твори М. Костомарова («Переяславська ніч», «Кремуцій Кодр»), І. Карпенка-Карого («Сава Чалий»), М. Старицького («Оборона Буші»).

Література ХХ століття помітно розширила обрії української трагедії. 1918 року з'являється твір В. Пачовського «Роман Великий», події якого розгортаються в ХІІІ столітті. Родинна трагедія галицького князя Ярослава Осмомисла стала предметом зображення у творі М. Грушевського «Ярослав Осмомисл» (1917 р.). Драматизму революції та громадянської війни присвячено трагедію В. Винниченка «Між двох сил» (1919 р.). Особа і революція, герой і народні маси — ця проблема порушується в трагедії Я. Мамонтова «Коли народ визволяється» (1922 р.). Народною трагедією глибокого соціального змісту став твір М. Куліша «97» (1924 р.). Пізніше з'являються п'єси Ю. Яновського «Дума про Британку», О. Левади «Фауст і смерть», Я. Баша «Професор Буйко», М. Зарудного «Тил».

5.2.2. Комедія *Комедія* (грец. κωμῳδία, від κῶμος — весела процесія і ὄδῃ — пісня) — це драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні й побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині. Комедія як жанр зародилася у Стародавній Греції. Вона постала із сороміцьких пісень. Давньогрецька комедія набуває рис політичної сатири. Так, твори найвидатнішого античного комедіографа Арістофана («Мир», «Вершники», «Лісістрата») пов'язані з актуальними проблемами суспільного життя, філософії, мистецтва. Перипетії приватного життя — в центрі уваги грецької, новоаттичної комедії (Менандр) та комедії римської (Теренцій, Плавт).

«Комедія, — писав Арістотель, — є відтворенням гірших людей, однак не в значенні повної порочності, але оскільки смішне є частиною потворного: смішне — не певна помилка і потворність, що нікому не завдає страждань і ні для кого не є згубним» [7, IV, 650].

Пафос комічності виникає тоді, коли автор свідомо занижує своїх персонажів від певного середнього рівня, що існує в житті. Не маючи належних позитивних якостей, герої комедійних творів, однак, претендують на певну значущість у родині, середовищі друзів, суспільстві. Їм притаманне ілюзорне бачення дійсності. Вони завжди прагнуть розв'язати свої проблеми способами, які не підходять у даному випадку, оскільки вступають у протиріччя з об'єктивними законами суспільного розвитку.

У XVI—XVII століттях комедія домінувала в іспанській літературі. Авторіві «Дон Кіхота» Сервантесу належить шахрайська комедія «Педро де Урдемалас». Велику популярність мали комедії Лопе де Веги та Кальдерона. Вершиною комедійних здобутків епохи Відродження стали твори англійського драматурга В. Шекспіра. Уже ранні його комедії («Комедія помилок», «Приборкання непокірної») будуються як любовні історії романтичного характеру з пригодами, переодяганням, непорозуміннями, смішною плутаниною. Ці риси посилюються в наступних його творах («Сон літньої ночі», «Багато галасу з нічого», «Дванадцята ніч», «Кінець — справі вінець» тощо). Найвищого розквіту в добу класицизму комедія досягла у творчості Мольєра («Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп»). Пафос його п'єс спрямований на розвінчання цинізму, лицемірства, егоїзму, духовної деградації суспільства і окремої особистості, що приховується за зовні цілком пристойною респектабельністю й набожністю. В епоху Просвітництва слави неперевершеного комедіографа зазнав П. Бомарше («Севільський цирюльник», «Шалений день, або Одруження Фігаро», «Злочинна мати»). Блискучі комедії створює італієць К. Гольдоні («Шинкарка», «Слуга двох панів»).

Традиційно розрізняють комедію ситуацій і комедію характерів. Джерелом комічного в першій виступають несподівані сюжетні ситуації, збіги обставин («Комедія помилок» В. Шекспіра, «Благочестива Марта» Т. де Моліни, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка). Провідною ознакою другої є насамперед гіпертрофія рис героя, розкриття психології характеру («Тартюф» Мольєра, «Ревізор» М. Гоголя, «Мина Мазайло» М. Куліша). Втім, справжні шедеври комедійного поєднують у собі риси й комедії ситуацій і комедії характерів. Особливо ця тенденція помітна з середини XIX століття.

Наприкінці XIX століття виникає так звана «комедія ідей», основоположниками якої були О. Уайльд і Б. Шоу. В той же час з'являється «комедія настроїв» А. Чехова. Уайльд, Шоу, Чехов зосереджують свою увагу не на

зовнішній інтризі та подійності, а на внутрішній дії, на боротьбі ідей, мотивів, настроїв. У ХХ столітті з'являються сатиричні твори комедійного жанру (п'єси В. Маяковського, Остапа Вишні), комічні казки-алегорії (Є. Шварц), викривальні комедії (Б. Нушич, Б. Брехт), ексцентричні комедії-буфонади (Д. Хармс, Ж. Жіроду).

Витоки української комедії криються в інтермедійній частині шкільної драми та вертепу XVII—XVIII століть. Як і в кращих зразках європейської комедії, в центрі уваги національних авторів першої половини ХІХ століття — І. Котляревського («Москаль-чарівник»), Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці»), П. Котлярова («Быт Малороссии», «Любка») — опиняється родинне життя героїв, їхні побутові взаємини. Автори велику увагу приділяють звичаям і віруванням українського народу, національним обрядам і традиціям.

Потворні явища дійсності, розвінчання неучтва, тупості, здирства та крутійства, моральної деградації дворянства знайшли втілення в комічних творах Г. Квітки-Основ'яненка, написаних російською мовою («Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», «Дворянские выборы», «Шельменко-денщик», «Шельменко — волостной писарь»).

У другій половині ХІХ століття з'явилися комедії, що розкривали життя й побут українського народу в нових суспільно-історичних умовах («За двома зайцями» М. Старицького, «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Чмир», «Мамаша» М. Кропивницького, «Майстер Черняк» І. Франка).

Традиції української комедійної класики були продовжені в літературі ХХ століття. Однією з перших комедій цього часу стала п'єса «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова.

Вершини свого розвитку в ідейно-художньому плані комедія досягла у творчості М. Куліша («Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Мина Мазайло»). Сатирично-комедійний конфлікт п'єси М. Куліша «Мина Мазайло» побудований на висміюванні міщанина-обивателя, його філістерської обмеженості, національного нігілізму. Заперечуючи все українське, він прагне будь-що пристосовуватися до нових обставин дійсності. В літературі останніх десятиліть комедія представлена у творчості О. Коломійця («Фараони»), О. Підсухи («Ясонівські молодичі»), Я. Стельмаха («Вікентій Прерозумний»), В. Минка («Жених із Аргентини»).

Драма сатирів (грец. δράμα σατυρικόυ, лат. fabula satyrica) — жанр давньо-грецького театру, що займав проміжне місце між трагедією й комедією. Драму сатирів іменували за античних часів також «жартівливою трагедією». З жанром трагедії її зближували сюжети й дійові особи, запозичені з міфології, з комедійним жанром — сильний елемент брутального комізму. Визначною рисою драми сатирів був хор, який зображав сатирів — лісових демонів з козлиними ногами із оточення Діоніса.

5.2.3. Драма сатирів

Становлення драми сатирів як жанру пов'язане з іменем Пратіна (VI—V ст. до н. е.). Своєї вершини жанр досягає у творчості великих афінських трагіків Есхіла, Софокла й Евріпіда. Однак збереглася до нашого часу лише драма сатирів «Кіклоп» Евріпіда, а від творів Есхіла та Софокла залишились фрагменти. Драма сатирів завершувала тетралогію, що презентувалася трагедійними поетами на Діонісіях. Вона пародіювала сюжет, який попередня трилогія розробляла у трагедійному плані. Ймовірно, це робилося з метою зняти емоційне напруження у глядача. Значне місце у драмі сатирів посідала музика та сатирівський танок. В IV столітті до нашої ери жанр припиняє своє існування. Значення драми сатирів — у поєднанні «піднесеного» і «низького». Цей синтез дістає свій подальший розвиток у таких жанрах, як трагікомедія, трагіфарс тощо.

Трагікомедія — драматичний жанр, якому властиві риси одночасно і трагедії, і комедії. Це відрізняє її від драми як жанру, що є проміжним між трагедією та комедією.

5.2.4. Трагікомедія і трагіфарс

В основі трагікомедії лежить трагікомічне світосприйняття драматурга. Очевидно, що трагічне або комічне як у житті, так і в мистецтві не можуть існувати «паралельно», не стикаючись одне з одним. Взаємодію цих полярних елементів можна спостерігати й у театрі. Так, комедійне начало співіснує із трагедійним у творчості Шекспіра: на трагічному тлі «Макбета» діють три відьми, що являють собою міфологічну клоунаду; на похмуру й напружену атмосферу в «Королі Лірі» накладається народне сміхове начало в особі блазня. Великий іспанський драматург Лопе де Вега вважав правомірним поєднувати трагічне з комічним, бо ці категорії «змішані» в самому житті. Г. Е. Лессінг також був певен того, що сама природа є зразком сполучення буденного з піднесеним, жартівливого із серйозним, веселого із сумним [37, 254]. «Життя по суті є настільки жахливо серйозним, — зазначав Генріх Гайне, — що було б нестерпним без цього змішання патетичного й коміч-

ного» [цит. за: 30, 182]. Отже, протягом багатовікової історії літератури існувало таке трагікомічне сприйняття світу, що й зумовило звернення не до чистих жанрів трагедії та комедії, а до синтетичного жанру трагікомедії.

Термін «трагікомедія» виникає ще в III столітті до нашої ери в комедії Плавта «Амфітріон». Звертаючись у пролозі п'єси до глядачів, Меркурій сповіщає, що збирається показати комедію, але зобразити в ній богів (прерогатива трагедії). Тому він і пропонує назвати її «трагікомедією». За часів Ренесансу трагікомедією називали п'єсу із порушенням «чистоти» жанру (змішування високого з низьким, серйозного зі смішним, щасливий кінець трагічної дії). Так, П. Корнель називає свого «Сіда» — трагедію зі щасливим фіналом — трагікомедією. Наприкінці XVI століття в Італії створюється концепція трагікомедії як самостійного й органічного жанру (Дж. Чінтіо, Б. Гваріні). Італійські теоретики наголошували на гармонізації трагічного і комічного начал. «Той, хто пише трагікомедію, — зазначав Б. Гваріні, — бере з трагедії дійових осіб, але не дію, її правдоподібний зміст, але не дійсність, розвиток почуттів, але не переживання, задоволення, але не смуток, небезпеку, але не смерть. З комедії взятий помірний сміх, помірна розвага, удавані труднощі, щасливий поворот долі та комічне відчуття дії» [цит. за: 30, 183]. Цікаво, що й українські автори поетик (І. Хмарний, Ф. Кветицький, М. Базилевич) виділяли серед жанрів драми комітрагедію та трагікомедію. В 1705 році на сцені Києво-Могилянської академії розігрується «трагедокомедія» «Володимир» Ф. Прокоповича, за зразком якої у XVIII столітті створюються інші трагікомедії («Юсиф патріарх» Л. Горки, «Фотій» Г. Кониського, драми В. Лашевського і С. Ляспоронського).

Біля витоків сучасної трагікомедії стоїть європейська «нова драма» (Ібсен, Стріндберг, Чехов, Гауптман). Відомий дослідник драми Е. Бентлі вважає, що сучасна трагікомедія розпочинає свою історію з ібсенівської «Дикої качки». Бернард Шоу вважав першовідкривачем новаторського жанру Л. Толстого. Шоу йменує трагікомедію Нового часу не трагедією із комедійними вкрапленнями, а комедією, що набирає трагічного сенсу [59, 433]. На початку XX століття Г. Аполлінер писав, що театральних творів, де трагічне і комічне не стикатимуться, просто не будуть терпіти [6, 154]. І дійсно, стихія трагікомічного панує в нинішньому столітті. Слід пригадати трагікомедії Л. Піранделло («Шість персонажів у пошуках автора»), М. Булгакова («Біг»), М. Куліша («Народний Малахій»), С. Беккета («Чекаючи на Годо»), Е. Олбі («Не боюсь Вірджинії

Вулф»), Г. Пінтера («Сторож»), Ф. Дюрренматта («Візит старої дами»). У трагікомічному жанрі творили Ж. Жіроду, Ж. Ануй, Т. Уільямс, Ю. О'Ніл, К. Цукмайер, А. Макайонок, О. Вампілов.

Одним з основних засобів сучасної трагікомедії є трагікомічний гротеск, що водночас підкреслює сенс страшно-го явища й оголює комічно абсурдну рису. Персонажі трагікомедії мають такі контрастні якості, що одночасно виявляють у них і свої смішні риси, і безвихідну приреченість. Драматурги, що працюють у цьому жанрі, і заглиблюються в проблеми людського існування, і сміються над ними. Трагікомедія — це водночас похмурий погляд на світ і буфонада. Сучасна трагікомедія майже завжди іронічна. Вона не моралізує, не засуджує, а намагається замислитися разом із глядачем над цією чи іншою проблемою і надати їй право зробити вільний вибір.

Різновидом трагікомедії стає у ХХ столітті *трагіфарс*, який перетворився на самостійний жанр. Вираз «трагічний фарс» зустрічається у видатного німецького філософа А. Шопенгауера. «Трагіфарсом» називає свою п'єсу «Смерть Тарелкіна» російський драматург А. Сухово-Кобилін. У цьому ж жанрі пишуть Альфред Жаррі («Убю-король») та Гійом Аполлінер («Груди Тірезія»). Трагіфарсами іменує свої п'єси «Стільці» та «Носороги» Ежен Іюнеско, який за допомогою фарсових засобів і прийомів підкреслює трагічний сенс існування. Трагедію і фарс називає Іюнеско серед інших принципів, що суперечать один одному (реалізм і фантастика, проза і поезія), але з яких може вирости «театральна конструкція». Трагіфарси створюють також С. Мрожек, Т. Ружевич, Н. Ф. Сімпсон, А. Адамов, С. Шепард. Визначаючи драматургію як мистецтво крайнощів, Ерік Бентлі відзначає, що трагедія і фарс є двома «крайніми випадками» театрального мистецтва [13, 315]. Ці полярні елементи, стикаючись, підтверджують існування в жанрі закону дифузії, що збагачує жанрові форми. А гібридизація, яка діє на основі цього закону, в системі жанрів веде до їхнього оновлення, до виникнення нових жанрових форм, до найпарадоксальніших міжжанрових сплавів.

Літургійна драма — духовна драма **5.2.5. Літургійна драма**
середньовічної католицької Європи,
що була тісно пов'язана із літургією.

Розвивається в ІХ—ХІІІ століттях. Елементи драми були присутні в самому богослужінні (поділ хору на два півхори, один з яких запитував, а другий — відповідав; діалоги між священником і хором під час читання Святого Письма). З ІХ століття читання Біблії на різдвяній та пасхаль-

ній літургії супроводжується мімічними сценами, які були пов'язані з народженням і воскресінням Христа. Пізніше в цих сценах з'являється текст. Спочатку інсценувалися лише різдвяні й великодні події (звідси — два цикли літургійної драми: різдвяний і пасхальний), а згодом — і інші епізоди Нового та Старого Заповітів. Поступово в літургійну драму проникають комічні елементи, у храмах звучить сміх, з'являються персонажі, що відсутні в самій Біблії. Драма починає не приваблювати парафіян до богослужіння, а, навпаки, відволікати від нього. Тому церковна влада виводить літургійну драму з церкви до паперті, де участь у постановках беруть, поряд із духовенством, миряни, ваганти і жонглери (мандрівні комедіанти). Такий її різновид називають напівлітургійною драмою. Вона існує із середини XII століття. Діалог її ведеться вже народною мовою, і лише — латинською. Особливо популярними в народі були сцени з чортами (так звані «дьяблери»), яким були притаманні фарсові риси. Найбільш відомі твори жанру: провансальська драма «Жених» (XI—XII ст.), баварське «Різдвяне дійство» (XI ст.), французьке «Дійство про Адама» (середина XII ст.). У XIII столітті драма переноситься на майдани міст та на ярмарки. Літургійна й напівлітургійна драма припиняє своє існування, поступаючись місцем новим жанрам середньовічного театру.

5.2.6. Міраклъ *Міраклъ* (франц. *miraclе*, від лат. *miraculum* — диво) — жанр середньовічної віршованої драми, заснованої на житті, діяннях і чудесах святих або Богородиці. Виник міраклъ на зламі XII—XIII століть у Франції. Першою відомою драмою цього жанру є «Гра про святого Миколая» (бл. 1200 р.) Жана Боделя. У XIII сторіччі з'являється один з найвизначніших європейських міраклів — «Міраклъ про Теофіла» парижанина Рютбефа. Обсяг творів, що належали до цього жанру, був невеликим, тому міраклі часто об'єднувалися в цикли (так, збереглися тексти п'яти циклів англійських міраклів, що належать до XIV—XV століть). Виконувалися п'єси учнями міських церковних шкіл або ж акторами-аматорами. З розвитком жанру сюжети міраклів зближуються з побутом і подіями повсякдення. Іноді міраклі будувалися на матеріалі із життя міст («Міраклъ про Гібур»), монастирів («Врятована абатиса»), замків («Міраклъ про Бертю з довгими ногами»). В міраклях з'являються психологічні характери й конфлікти (італійський міраклъ «Вистава про Стеллу»), трапляються мотиви соціальної критики (французький «Міраклъ про Роберта-Диявола»).

Міраклъ проіснував на європейській сцені до XVIII сто-

ліття. На рубежі XIX—XX століть представники символістського театру намагалися відродити цей жанр (сатирична драма М. Метерлінка «Диво святого Антонія»). У країнах Латинської Америки традиція міраклю існує і сьогодні.

В українській драмі міраклє виникає під впливом театру єзуїтів, на що вказують «алегоричний ліро-епічний характер і символи її основані на них сценічні ефекти й кінцевий апофеоз Божої Матері» [18, II, 189]. Найстарішою драмою цього жанру був міраклє «Олексій, чоловік Божий» (1674 р.), надрукований у печерській друкарні. Наприкінці XVIII століття з'являється український міраклє «Успенська драма», в основу якого покладено як оповідання про Успіння Богородиці, так і життя святих.

Ауто (ісп. і португ. auto — дія) — **5.2.7. Ауто** жанр одноактної драми релігійно-дидактичного змісту в Іспанії та Португалії XIII—XVIII століть. На початку свого існування ауто виконували 3—4 актори-аматори. Сценічне обладнання вистав було примітивним. Персонажами ауто були абстрактні постаті. До речі, в романі Сервантеса Дон Кіхот зустрічає трупу виконавців ауто, що їхали після вистави в костюмах і гримі Диявола, Смерті, Янгола, Імператора, Купідона. В XVI—XVII століттях жанр збагачується елементами народного фарсу (твори португальського драматурга Жіла Вісенте, іспанців Хуана дель Енсіна, Лопе де Вега — автора 400 ауто). В цей час постановки п'єс стають помпезними й багатолюдними, вони наближаються до містерій. Твори в жанрі ауто, крім згаданих драматургів, писали видатні іспанські митці Тірсо де Моліна та Педро Кальдерон де ла Барка. Останній, будучи автором 80 ауто, надає жанрові класичної форми. В 1765 році постановка ауто як архаїчної форми іспанського театру була заборонена. Елементи ауто можна спостерігати у творчості сучасних іспанських драматургів (п'єси «панічного театру» Фернандо Аррабаля, трагедії Федеріко Гарсія Лорки).

Містерія (від грец. μυστήριον — **5.2.8. Містерія** таїнство, служба) — жанр релігійної драми XIII — середини XVI століття, що поширюється в Італії, Англії, Німеччині, Нідерландах і особливо у Франції. Містерія постає, з одного боку, з літургійної драми, з іншого — з так званих «мімічних містерій» (міських процесій на честь релігійних свят або урочистих з'їздів до міста королів). Як і в літературній драмі, основними групами містерій були різдвяні й великодні. Але до подій, пов'язаних з народженням і воскресінням Христа, долучалися також усі події Старого й Нового Заповітів, що мали у свою чергу зв'язок з

ними. Окрім різдвяних і великодніх подій, згодом опрацьовувалися інші епізоди Священної історії (історії гріхопадіння, Авраама та Ісаака, Йосифа, Благовіщення, весілля в Кані, Христові притчі тощо). Такі містерії потребували для вистави кількох днів, а нерідко — тижнів, у них брали участь сотні людей. Так, «Містерія Старого Заповіту» складалася з майже 40 п'єс, де 250 акторів зображали біблійні події від створення світу до Різдва Христового. Близько 400 персонажів діяло в «Містерії Страстей Господніх» А. Гребана. У XV столітті створюється французька містерія на матеріалі не релігійної, а історичної події — «Містерія про облогу Орлеана», в якій створюється образ Жанни д'Арк. Текст містерій нерідко імпровізувався. П'єси здебільшого писали анонімні автори або колективи. З відомих нам імен творців драм цього жанру — Ж. Бодуель, А. Гребан, Рютбеф. У містеріях XVI століття посилюються натуралістичний і комедійний елементи, що призводить до заборони п'єс у 1548 році. На зламі XIX—XX століть містерії відроджуються в Німеччині, Іспанії, Франції. В драматургії XX сторіччя можна знайти чимало зразків, де засоби містерії сполучаються з комедійними елементами (наприклад, «Містерія-буф» В. Маяковського, «містерія для театру ляльок» «Про диявола, що проповідував чудеса» бельгійського драматурга М. де Гельдерода). Містеріальне у творах театрального авангарду синтезується з «низьким», вульгарним, фарсовим (драми Антонена Арто, Олександра Введенського, Жана Жене).

Середньовічні європейські містерії знайшли свій відгомін в українській різдвяній та великодній драмах. У 1737 році М. Довгалевський створює різдвяну драму «Комічна дія». Дві різдвяні драми початку XVIII століття приписують Д. Тупталу («Комедія на день Різдва Христова», «Комедія на Успеніє Богородиці»). До кінця XVII століття належить київська шкільна драма «Дія, на страсті Христові списана». Найяскравішою українською драмою великоднього кола є галицьке «Слово про збурення пекла», засноване на апокрифічній Євангелії від Никодима.

5.2.9. Фарс

Фарс (франц. farce, від лат. farscio — начинною, наповною) — малий комічний жанр західноєвропейського середньовічного театру. Фарс виникає ще у XII столітті, але в самостійний драматичний жанр виокремлюється з другої половини XV сторіччя. Періодом його розквіту є XIV—XVI століття. Серед витоків фарсу — виступи мандрівних комедіантів (гістріонів) і карнавальні масницькі ігри. Розповіді гістріонів визначили тематику й діалоги фарсу, а карнавальні дійства — його

масовий характер та динамічну ігрову природу. Пізніше фарсами починають «начинювати» містерії (звідси й походить його назва), з яких він виокремився як самостійний жанр. На відміну від інших жанрів середньовічного театру, фарсові абсолютно не властиві алегорійність і дидактизм. Адже основою фарсу є реальна життєва подія, анекдот. Фарсові п'єси відображають цілком життєподібні побутові ситуації. Втім, індивідуалізованих образів тут ще немає. Замість них у фарсах існують типи-маски, такі як хитрий слуга, невірна дружина, хвалькуватий солдат, невдаха-студент, учений-педант, шарлатан-лікар та інші. Герої фарсів безпосередньо діють: вони б'ються, лаються, сперечаються, обмінюються каламбурами. У фарсі чимало фізичних зіткнень, ексцентрики, буфонади, гострих і динамічних ситуацій, що швидко змінюють одна одну. За рахунок таких змін, а також вільного перенесення дії з одного місця в інше, досить швидко розгортається сюжет. Причому герої фарсів не лише потішалися над комедійністю положень, а й висміювали певні негативні явища й риси.

Європейські фарси ставилися, головним чином, акторами-аматорами. Автори ж середньовічних комічних п'єс здебільшого невідомі (нерідко фарси компілювалися колективно). Відомо, що фарси писали Ф. Рабле, К. Маро, збереглося декілька фарсів Маргарити Наварської. Найпопулярнішим у XV столітті був цикл французьких фарсів про адвоката Патлена, що розповідав про пригоди відомого народного героя, яскраво зображав побут середньовічного міста, показував цілу низку колоритних постатей. Взагалі саме на французькому ґрунті жанр фарсу набуває найбільшого розквіту.

Жанр фарсу (*кьоґен*) існував і в японському театрі Но: він склався в XIV столітті. Японський фарс був тісно пов'язаний із фольклором (сатиричні й побутові казки, анекдоти). Подібно до європейського фарсу, кьоґен являв собою невеличкі побутові сценки на матеріалі, запозиченому із самого життя. В японських фарсах висміювалися шарлатани-монахи, тупі князі-даймьо, їхні хитрі слуги, селяни. Основним принципом своєї гри кьоґен висунув комізм у поєднанні із життєвою правдою. Фарси в Японії виконувались як інтермедії між драмами.

Фарс мав великий вплив на подальший розвиток світового театру. Саме завдяки йому розвиваються англійські *інтерлюдії* та іспанські *пасос*, німецькі *фастнахтшпілі* та італійська *комедія масок*. У XVII столітті фарс не без успіху «змагається» із «ученою» гуманістичною драмою, і синтез саме цих двох традицій привів до створення драматургії

Мольєра. Загалом кажучи, фарс був своєрідним ланцюгом між старим і новим театром. Елементи фарсу можна спостерігати в Шекспіра та Лопе де Веги, Гольдоні та Бомарше. І хоча наприкінці XVII сторіччя фарс здає свої повноваження літературній комедії, він знов відроджується наприкінці XIX століття. Драматичне мистецтво нашого часу знає багато творів цього жанру («Самогубець» М. Ермана, «Витівка Великого Мертвіарха» М. де Гельдерода, «Зойчина квартира» М. Булгакова, «Ризик» Е. де Філіппо, «Вкрали кодекс» А. Петрашкевича тощо).

5.2.10. Фастнахтшпіль (нім. *fastnachtspiel*, від *fastnacht* — масниця, *spiel* — гра, буквально «масницька гра») — жанр німецького народного комічного театру. Основою фастнахтшпільів були народні звичаї та весняні обряди (вигнання зими, злих духів, торжество родючості). Напередодні Великого Посту влаштовувалися маскарадні карнавальні процесії, які супроводжувались інсценуваннями різних подій повсякденного життя. Спочатку фастнахтшпіль являв собою інсценізований *шванк* із 3—4 дійовими особами. Найдавнішою п'єсою цього жанру є «Гра про Нейдхарта» (1350 р.), де зображався конфлікт між лицарями та селянами, причому як одні, так і другі змальовані в сатиричному плані. Найбільш популярними були сценки з подружнього життя. Нюрнбержці Ганс Розенплют і Ганс Фольц розробляють також і політичну тематику («Турецький фастнахтшпіль», «Про папу, кардинала та абата»). Саме Г. Розенплют підносить фастнахтшпіль до літературного жанру.

За часів Реформації фастнахтшпіль стає знаряддям боротьби різних релігійних таборів (твори Г. фон Руте, Б. Бальдіса, Н. Мануеля). Поступово релігійна тематика поступається світській. Цей перехід знаменують п'єси Й. Вікрама — обробка твору Гегенбаха «П'єса про 10 віків» (1531 р.) та «Повно дурнів» (1537 р.) за С. Брантом. Вершиною жанру стають фастнахтшпїлі Ганса Сакса, автора 85 п'єс. Сакс перероблює сюжети Біблії, античних авторів (Гомер, Вергілій, Овідій), італійських гуманістів (Петрарка, Боккаччо), звертається до матеріалу німецьких шванків. Його фастнахтшпїлі засновані на комічній події з розгорнутою дією. Персонажі Г. Сакса не мають індивідуальних рис, бо поетичним завданням жанру фастнахтшпїлю є висвітлення стереотипів людської поведінки.

Comi (франц. *sotie*, від *sot* — дурний) — жанр невеличкої віршованої комічної п'єси, що існував у XV—XVI століттях у Франції. В *соті* зображалися різного роду пустування та блазнювання. На відміну від фарсу, де виступали побутові персонажі, в *соті* брали участь дурні та блазні. П'єси цього жанру виконували аматори, що об'єднувалися в так звані «корпорації дурнів» (найбільш відомою з них була паризька компанія «Безтурботні хлопці»). Ці корпорації, що виникли під впливом веселих масницьких вистав, у XV сторіччі поширюються по всій Європі й виконують *соті*. Члени всіх блазнівських товариств носили зелено-жовті блазнівські костюми, ковпаки з бубонцями та жезли з голівкою блазня. Таке вбрання, за середньовічною традицією, давало змогу відкрито говорити «правду у вічі». У вигляді блазнів і дурнів виконавці *соті* осміювали представників практично всіх прошарків населення. П'єси поступово стають більш сатиричними. Розквіт *соті* припадає на рубіж XV—XVI століть, коли навіть Людовік XII використовував драми народного театру в боротьбі з папою Юлієм II. Найпопулярнішим представником *соті* був драматург, режисер і актор П'єр Гренгор (він відомий за романом В. Гюго «Собор Паризької Богоматері»). Гостра сатира п'єс *соті* — неосвічений «дурень» у них нерідко був мудрішим від представників феодальної верхівки — приводить до їхньої заборони за короля Франциска I. З часом *соті* зливається з драмами інших жанрів середньовічного світського театру — мораліте й фарсом.

5.2.11. Соті

Інтерлюдія (від лат. *inter* — між і *ludus* — гра) — жанр англійської комедійної драми, що виникає на зламі XV—XVI століть. На відміну від інтермедій, які розігрувалися між діями п'єси, *інтерлюдія* була самостійним драматичним твором. Найближче вона стоїть до фарсу. Серед дійових осіб *інтерлюдії* — священики, жителі міст, селяни, які, зіткнувшись, сваряться. *Інтерлюдія* зі своїми елементами побутового реалізму стає попередницею побутової комедії. Характери *інтерлюдії*, як і в інших комічних жанрах середньовічного європейського театру, не виходили за межі типового зображення. Найвідоміші п'єси цього жанру створив Джон Хейвуд у XVI сторіччі («Продавець індульгенцій та чернець», «Чотири П», «Джоан, його дружина Тіб і священик сер Джан»). *Інтерлюдія* стає ланцюжком між середньовічною та ренесансною англійською драматургією.

5.2.12. Інтерлюдія

5.2.13. Мораліте *Moralité* (франц. *moralité*, від лат. *moralis* — моральний) — жанр повчальної алегоричної, переважно віршованої драми, що розвивається в Європі XV—XVI століть. Започатковується цей жанр у Франції, а потім поширюється в Англії, Іспанії, Голландії та інших європейських країнах. Головною ознакою мораліте є алегоризм. Дійові особи виступають тут як уособлення абстрактних понять (чеснот і хиб). У драмах зображується боротьба протилежних начал (добра і зла, духу і тіла) за душу людини. Саме ця боротьба і лежить в основі сюжетів мораліте. На відміну від містерій і міраклів, у цьому жанрі відтворюється подія, взята з реального щоденного життя. Таким чином, п'єси, подібно до фарсів, звільняються від біблійних і житійних сюжетів.

У драмах жанру мораліте могли діяти такі алегоричні персонажі, як Бог, Розум, Совість, Сім Смертельних Гріхів, Людство. У французькому мораліте «Розважливий і Нерозважливий» (1436 р.) один з героїв пов'язує своє життя з Молитвою, Постом, Терпінням (усі ці та інші алегоричні постаті діють на сцені) і потрапляє до раю, другий — бере в супутники Бідність, Відчай, Крадіжку, які приводять його в пекло. Схожі образи й мотиви знайдемо й у найвідомішому англійському мораліте «Кожна людина» (1493 р.). З часом тематика мораліте розширюється, дедалі більш тісним стає зв'язок із сучасністю, виникають спроби реалістичнішого зображення характерів, драми набирають структурної чіткості.

На елементи мораліте натрапляємо в драматургії доби Відродження: алегоричні постаті з'являються в Шекспіра (Час у «Зимовій казці») і Сервантеса (Голодомор, Хвороба, Слава в «Нумансії»). Характерні для жанру риси можна простежити й у драмі класицизму. Так, висока класицистична комедія будує образ, заснований на окремих рисах людини, піднесених до домінанти. Та взагалі, образи світської драматургії іноді сходять до алегоричних (Фальстаф — до Старого Гріха, Гарпагон і Скупий Лицар — до Скупості).

До драми типу європейського мораліте можна віднести й деякі твори української літератури. Так, у контексті цього жанру академік М. Возняк розглядає «Трагедокомедію о мздѣ в будущей жизни...» Варлаама Лашевського, створену близько 1742 року, та «Воскресіння мертвих» Георгія Кониського (1747 р.). Обом п'єсам поряд із «моралізуючим роздумуванням» притаманний сатиричний елемент [18, II, 195].

Комедія дель арте (італ. *commedia dell'arte* — професійна комедія) — жанр італійського народного імпровізаційного театру. Комедія дель арте, яка пізніше дістала іншу назву — комедія масок, розвивається в XVI — на початку XVIII століття. Витоки її — у фарсі й карнавалі. Використовує комедія масок також здобутки гуманістичної літератури Італії, однак сюжети з ліричних творів, новел, «ученої» комедії вона перероблює у фарсовому дусі.

5.2.14. Комедія дель арте

Одним з головних принципів комедії дель арте була імпровізаційність. В основі твору лежав сценарій (лібретто), що мав лише стислу сюжетну схему. Протягом сценічної дії такі сценарії розширювалися завдяки імпровізаційним обробкам виконавців. Звичайно, імпровізація потребувала особливого узгодження між акторами, що нині йменується ансамблевистію. До того ж імпровізація в комедії масок не обмежувалася створенням сценічного тексту. Вона визначала й пантоміміку вистави, яка відобразилась у всіляких буфонадах (так звані «лацці»).

Іншою ознакою комедії дель арте були постійні персонажі («маски»), що втілювали різні соціально-психологічні типи. Ці «маски», успадковані від карнавалу, поділялися на три групи: сатиричні маски панів (купець Панталоне, Капітан і Доктор), маски слуг — *дзанні* (Брігелла, Арлекін, Пульчінелла, Коломбіна, Серветта) та маски закоханих (ці ролі виконували актори без масок). Головним змістом творів була боротьба за щастя ліричних героїв, а справжньою душею комедій масок були слуги. Кожний з персонажів мав свої усталені риси (хвалькуватий і боягузливий Капітан, зухвалий винахідник інтриг Брігелла), розмовляв на діалекті свого міста (Панталоне — на венеціанському, слуги — на бергамському, мовою закоханих була італійська літературна мова), носив відповідне вбрання. У виставах комедії дель арте існували водночас слово, спів, танок, пластика, акробатика. Оформлення вистав було незмінним: сцена зображала вулицю міста, а додатковим місцем дії були вікна й балкони. У п'єсах брали участь 10—13 дійових осіб (дві пари закоханих, двоє слуг, служниця, три сатиричні маски, другорядні персонажі). В XVII—XVIII століттях видаються збірки лібретто. Найвизначнішими творцями комедії дель арте були Ф. Скала та Б. Локателлі.

З середини XVII століття починався занепад жанру: адже імпровізаторські прийоми гальмували розвиток театрального мистецтва, насамперед ренесансної драми. Навколо комедії масок точилася жорстока полеміка, яку вели між собою видатні італійські драматурги Карло Гольдоні та

Карло Гоцці. Якщо Гольдоні використовував у своїх реалістичних комедіях динаміку, життєрадісність, національний колорит народного мистецтва, то Гоцці звертався до романтичної буфонної стихії комедії дель арте. Впливу імпровізаційної італійської комедії зазнав і Мольєр. З ХІХ століття традиції комедії масок розвиває італійська діалектальна комедія. Риси комедії дель арте помітні й у драматургії ХХ сторіччя (Л. Піранделло, Е. де Філіппо, С. Беккет). До засобів комедії масок зверталися й видатні режисери (В. Мейєрхольд, Є. Вахтангов). До стихії імпровізаційного майданного театру вдавався й Лесь Курбас.

5.2.15. Інтермедія

Інтермедія (від лат. *intermedius* — те, що знаходиться посередині) — жанр невеликої комічної п'єси або сцени, яку виконували між діями основної драми. Твори цього жанру могли бути комічною травестією, пародією теми, опрацьованої в основній драмі (як то було і в античній драмі сатирів), або ж сценами, ніяк не пов'язаними з її змістом. Інтермедія виникає як фарсова вставка в містеріях ХV століття, маючи на меті послабити емоційне напруження й розважити стомлених глядачів. За доби Відродження інтермедія поєднувала акти італійської драми, а в Англії та Іспанії перетворилася на самостійний жанр. У ХVІ—ХVІІ століттях вона поширюється в Європі (твори Сервантеса). Найбільшої популярності цей жанр набув у шкільному театрі ХVІІ—ХVІІІ століть в Україні та Росії (Київська духовна та Московська слов'яно-греко-латинська академії). Так, до нашого часу збереглися по п'ять інтермедій з великодніх і різдвяних драм Митрофана Довгалевського й Георгія Кониського. Інтермедії інсценізували народні анекдоти (анонімні українські інтермедії «Продав kota в мішку» і «Найкращий сон»), пародіювали обряди й повір'я (перші інтермедії до п'єс М. Довгалевського та Г. Кониського), зображали народний побут («Пиворізи»). Українська інтермедія відбилася в ляльковому театрі (вертеп), вплинула на подальше формування таких драматичних жанрів, як побутова комедія й водевіль.

5.2.16. Водевіль

Водевіль (франц. *vaudeville*) — жанр легкої комедійної п'єси, в якій драматична дія поєднується з музикою, піснею-куплетом, танцями. Водевіль розвивається як жанр наприкінці ХVІІІ — у ХІХ столітті. Назва його виникла у Франції, але щодо її етимології існують дві версії. За першою з них, назва походить від «водевірів» — веселих пісень (куплетів з рефреном), які складав народний поет Нормандії Олів'є Баслен, що

жив у долині річки Вір (Vau de Vire). За іншою версією, назва водевілю походить від міських пісень (voix de ville — міські голоси). В першій половині XVIII століття водевілем іменували пісні-куплети з приспівом, що були частиною ярмаркових народних п'єс. Наприкінці XVIII століття водевіль складається як драматичний жанр. Його рисами стають весела й легка інтрига, імпровізаційність, злободенний куплет. Напередодні революційних подій у Франції 1789 року водевіль стає найпопулярнішим жанром бульварного театру: кожне революційне угруповання використовує його зі своєю метою. В 1792 році в Парижі засновується спеціальний театр «Водевіль».

У XIX столітті жанр втрачає свою політичну злободенність та гостроту. Тепер водевіль — просто жарт, йому притаманні такі прийоми, як обов'язкова плутанина, випадкові збіги, непорозуміння, неочікувані перипетії. Величезний успіх мали в XIX столітті водевілі французьких драматургів Е. Скріба та Е. Лабіша. В Росії над п'єсами водевільного жанру працювали О. Грибоедов, М. Некрасов, В. Сологуб, Ф. Коні, А. Чехов. Найпопулярнішими водевілями українських письменників є «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Простак» В. Гоголя, «По ревізії» М. Кропивницького, «На перші гулі» С. Васильченка. У другій половині XIX століття на зміну водевілю приходять оперета.

Драма (грец. δράμα — дія) — це п'єса **5.2.17. Драма** з гострим конфліктом соціального чи побутового характеру, який розвивається в постійній напрузі. Героями творів, написаних у цьому жанрі, є переважно звичайні, рядові люди. Автор прагне розкрити їхню психологію, естетично дослідити еволюцію характерів, мотивацію вчинків і дій.

Витоки драми можна помітити в драматургії античності («Іон» Евріпіда). Як самостійний жанр драма виникла лише у другій половині XVIII століття.

Першими теоретиками драми стали Д. Дідро, Л.-С. Мерсьє та Г. Е. Лессінг, які в наукових розробках обґрунтували специфіку й значення цього жанру для розвитку літератури й театру. Вони ж стали й першими практиками, що взялися втілити в життя теоретичні постулати, давши світові так звану міщанську драму (Д. Дідро — «Позашлюбний син», «Батько родини»; Л.-С. Мерсьє — «Дезертир», «Незможливий», «Візок оптовика»; Г. Е. Лессінг — «Міс Сара Сампсон», «Емілія Галотті»). В основу цих творів було покладено міщанську родинну трагедію, що збуджувало цікавість у глядачів, подавало переваги моралі звичайної людини над можновладцями. Проте на рубежі XVIII—XIX століть

міщанська драма в західноєвропейській літературі переживає кризові явища, в ній починає переважати дидактичне начало, герої замикаються у своєму тісному родинному мікросвіті. Поступово в міщанській драмі посилюються мелодраматичні елементи, що дає підстави говорити про зародження нового жанру — мелодрами.

У літературі XIX століття домінує реалістична драма. Спершу вона з'явилася в Росії (Пушкін, Островський, Толстой, Чехов), а потім на зламі століть у творчості західноєвропейських драматургів (Ібсен, Гауптман, Стріндберг). В зарубіжній літературі XX століття поряд з реалістичною драмою (Роллан, Прістлі, О'Кейсі, Чапек, Міллер), важливу роль відіграє так звана інтелектуальна драма, пов'язана з філософськими доктринами екзистенціалізму (Сартр, Ануй).

В українській літературі драма з'являється на початку XIX століття («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» Т. М. (криптонім розкрити не вдалося. — *О. Г.*), «Чари» К. Тополі, «Чорноморський побит» Я. Кухаренка, «Купала на Івана» С. Писаревського. У всіх цих творах виявилися, з одного боку, риси шкільної драми, вертепу, притаманні українській драматургії попередньої доби, а з іншого — враховано досвід західноєвропейської драми кінця XVIII століття. Ідейно-тематичні горизонти згаданих творів обмежувалися колом любовно-родинних взаємин. Однак помітними були й кроки в напрямку до реалістичного відображення дійсності, як це мало місце в цілому в європейській драмі. Для наступних пошуків у цьому жанрі велике значення мало вміння письменників через обставини родинного плану порушувати важливі суспільні й соціальні проблеми своєї доби, передати той оптимізм, який через глибинні процеси, що відбувалися в національній свідомості, успадковувався з покоління в покоління («Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Лимерівна» Панаса Мирного). Наприкінці XIX століття спостерігається розширення ідейно-тематичних обріїв драми, з'являються твори з життя інтелігенції, жителів міста, порушуються проблеми взаємин села і міста («Не судилось» М. Старицького, «Доки сонце зійде...» М. Кропивницького, «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Нахмарило» Б. Грінченка).

На рубежі XIX—XX століть переважає соціально-психологічна драма. Потім як відгук на суспільно-політичну ситуацію початку XX століття виникає політична драма. Людські характери досліджуються драматургами в екстремальних політичних умовах («Кассандра» Лесі Українки). Саме у творчості Лесі Українки «чи не вперше в українській

драматургії набуває свого апогею психологічна, так звана неоромантична драма, з високоінтелектуальними характеристиками, в якій увага з побутових обставин переноситься на психологію персонажів, змальовуючи досить складні й витончені інтелігентські переживання (подібно до п'єс Ібсена, Чехова, Гауптмана)» [47, 14].

Новим кроком у розвитку драми стала творчість В. Винниченка, який наполегливо розробляв морально-етичну тематику, прагнучи дати розв'язку суспільно-політичним проблемам засобами психологічної драми («Молода кров», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»). Шукаючи нові моральні норми, В. Винниченко проголошує принцип — «чесність з собою», своєрідну програму цілісної людини, яка перебуває в гармонійному стані між тим, що вона робить, і тим, що думає та відчуває («Дисгармонія», «Великий Молох», «Шаблі життя»).

Найвидатнішим представником українського Ренесансу в драмі став М. Куліш («Зона», «Патетична соната», «Вічний бунт», «Маклена Граса»). Плідними результатами відзначається розвиток цього жанру в повоєнні роки. Соціально-побутова та психологічна драма домінують у творчості М. Зарудного, О. Коломійця, Ю. Щербака, Л. Хоролець.

Мелодрама (від грец. μέλοϛ — музика, пісня та δράμα — дія) — жанр п'єси з гострою інтригою, перебільшеною емоційністю, різким протиставленням добра і зла, морально-дидактичною тенденцією. Як самостійний жанр мелодрама оформлюється наприкінці XVIII століття у Франції (п'єси Монвеля і Піксерекюра). Раніше ж під мелодрамою розуміли музичну драму й навіть оперу. Втім, музичний елемент у мелодраматичних творах кінця XVIII—XIX століть зберігся: музика передувала виходу дійових осіб на сцену та найбільш почуттєвим епізодам. Розквіт жанру припадає на 30-ті — 40-ві роки XIX століття, коли свої мелодрами створювали Ф. Піа у Франції, Н. Кукольник і М. Полевой у Росії. В українській літературі також траплялися п'єси з мелодраматичними рисами, наприклад, у драматургії М. Старицького («Циганка Аза», «Не судилось», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»). У театральному мистецтві XX століття майже не зустрічається мелодрама в чистому вигляді, проте мелодраматичні засоби і прийоми можна помітити в трагедіях, драмах, комедіях та інших жанрах.

В. Волькенштейн визначає мелодраму як «драму раптових гострих сценічних ситуацій, що позбавлена побутової та психологічної деталізації» [19, 155]. Дійсно, напружена інтрига, яскрава видовищність, як і складні сценічні ефек-

5.2.18. Мелодрама

ти, надають сили жанрові. Гострі ситуації в мелодрамі виникають внаслідок тяжких обставин драматичного вузла, раптовим узнаванням або розвінчуванням. Складна фабула часто поєднується з винахідливістю представників протидіючих таборів, із нелегкими перешкодами на шляху героїв. Однак мелодрама має також свої слабкості. Адже персонажі, які схематично поділені на позитивних («добродіїв») та негативних («лиходіїв»), позбавлені внутрішньої суперечливості. Характери в мелодрамі зображені однобічно, вони не є глибокими. До того ж твори мелодраматичного жанру перенасичені суто зовнішніми ефектами (бійка, постріли, поранення, смертельні випадки тощо). На різного роду незвичайні та часто густо неправдоподібні події герої мелодрами реагують занадто емоційно й сентиментально, людські почуття гіперболізуються. Вчинки ж героїв нерідко не є мотивованими, логічно зумовленими, виправданими. Типовим для мелодрами є «щасливий кінець» для позитивних героїв, які у фіналі мають торжествувати над персонажами негативними.

6. ЛІРО-ЕПОС ТА ІНШІ МІЖРОДОВІ Й СУМІЖНІ УТВОРЕННЯ

Поряд з епосом, лірикою та драмою в літературі досить часто зустрічаються твори, в яких поєднуються особливості епічного, ліричного та драматичного родів і суміжних галузей суспільної діяльності людини, зокрема науки та публіцистики.

Найчастіше відбувається поєднання епічного й ліричного начал. Такого роду твори належать до ліро-епосу. Людина тут зображується ніби у двох планах; з одного боку, передаються певні події її життя, а з іншого — переживання, емоції, настрої. До такого роду творів найчастіше відносять баладу, думу, билину, байку, сатиру, буколіку, співомовку, а також поему, іноді — віршований роман.

Специфічними міжродовими утвореннями стали художні біографії (документально-біографічна художня проза) й мемуари, які мають ознаки як жанрів художньої літератури, так і публіцистики та документалістики, спираються на дані історії. Якщо художні мемуари узагальнюють і естетично освоюють реальні факти з життя автора, то художня біографія будується на естетичній обробці фактів життя реального героя. Розглянемо детальніше ліро-епічні, мемуарні й біографічні жанри.

6.1. Балада

Балада (прованс. *balada*, від *ballar* — танцювати). Первісно — це танцювально-хорова пісня середньовічної поезії Західної Європи з чіткою строфічною організацією. Пізніше — це невеликий фабульний твір, в основі якого лежить певна незвичайна пригода. Тому баладу часто називали маленькою поемою: «балада так належить до поеми, як оповідання до роману» (Г. Шенгелі). Тепер балада — це епічний жанр казкового, фантастичного чи легендарного змісту: «Це сумовиті лірично-епічні пісні про незвичайні події, життєві конфлікти... з трагічним кінцем» [32, 108].

Балада виникла у XII столітті в народному мистецтві Провансу. Балади писали видатні поети Італії Данте й Петрарка. У Франції це був популярний жанр придворної поезії. В Англії дуже поширилися балади про Робіна Гуда. Улюбленою стала балада в поетів-сентименталістів і романтиків (Бернс, Колридж, Гете, Шіллер, Гайне, Гюго, Жуковський, Пушкін, Міцкевич).

Українська балада розпочинається з творів П. Гулака-Артемовського («Пані Твардовська», «Рибалка»), Л. Боровиковського («Маруся»), М. Шашкевича («Погоня»), І. Вагилевича («Жулин і Калина»). У другій половині XIX століття до цього жанру зверталися С. Руданський («Верба»), Я. Щоголев («Чумак»), Ю. Федькович («Рекрут»). Значні успіхи в розвитку жанру належать І. Франку («Керманич», «Князь Олег»), Лесі Українці («Калина», «Королівна»). Не цуралися баладного жанру на рубежі XIX—XX століть М. Старицький, П. Грабовський, Б. Грінченко, Дніпрова Чайка, М. Чернявський. У літературі нинішнього сторіччя українська балада представлена у творчості М. Йогансена, Є. Плужника, В. Сосюри, Л. Первомайського, А. Малишка, Б.-І. Антонича, О. Олеся, П. Тичини, Є. Маланюка, І. Муратова, В. Симоненка. В поезії останніх десятиліть до балади зверталися І. Драч, Л. Костенко, Б. Олійник, В. Корж, В. Малишко, І. Жиленко. Антологія української балади репрезентована в книзі «Балади», упорядником якої є С. Крижанівський.

Жанр балади у світовій літературі ввібрав у себе ознаки всіх трьох її родів — епосу, лірики та драми. Національною особливістю сучасної української балади є домінуючий ліризм, оповідні елементи в ній відійшли на задній план, і вже не хід подій, а драматизм (часом трагізм) внутрішнього світу героя визначають її жанрові особливості.

6.2. Дума

Дума — ліро-епічний, віршовий твір, особливий різновид фольклорних епічних пісень, в яких оспівується героїчне історичне минуле українського народу, переважно часів визвольної боротьби, очолюваної козацтвом, або його побут і моральні переконання. Генетично думи сходять до похоронних голосінь, історичних пісень та балад, від яких у процесі суспільного розвитку виокремлюються в самостійний жанр. В широкий обіг термін «дума» ввів на початку ХІХ століття М. Максимович, проте перше посилення на цей термін, як і коротка характеристика означуваного ним типу творів, датується ще ХVІ століттям. «Найдавніші вістки про це слово, — пише М. Возняк, — маємо з ХVІ ст. Найцінніша з них записка Станіслава Сарницького в його латинських „Анналах” у третій книзі під 1506 р. (видання 1587 р.): „Того ж часу загинули два хоробрі й войовничі брати-юнаки Струси в боротьбі з волохами. Про них іще сьогодні співають елегії, — їх називають українці (руси) думами, — які висловлюють зміст пісні сумним голосям і жестами співаків, що колишуться в один і другий бік; да навіть на їх зразок і на дудках висловлює тут і там сільський народ те саме в мелодіях — голосіннях». Таким чином, за свідченням Сарницького, дума мала в ХVІ ст. елегійний настрій, ліричне забарвлення, оспівувала лицарську смерть, отже, мала сумну мелодію, й виконувалася не тільки співом, але й супроводжувалась ритмічними рухами професійного співця, що його мотиви наслідували селяни, виграваючи на дудках» [18, II, 425]. Пізніше думи виконувались, як правило, співцями (кобзарями) в речитативно-розповідній манері під акомпанемент кобзи або бандури. Залежно від змісту й характеру проблематики думи поділяють на дві основні групи: історичні й побутові. Історичні думи відтворюють зміст героїчної боротьби українського народу проти своїх поневолювачів (турків, татар). Сюди належать такі з них, як «Козак Голота», «Самійло Кішка», «Плач невольників», «Втеча трьох братів з города Азова». У побутових думах знайшли своє відображення питання моралі, родинних стосунків, соціальної несправедливості («Удова і три сини», «Брат і сестра» і т. д.).

Думи відрізняються від інших народно-пісенних жанрів специфічною композиційною будовою та ритмічною організацією.

Мотиви дум широко використовували відомі українські письменники (Т. Шевченко, Є. Гребінка, П. Куліш, І. Франко, М. Рильський, П. Тичина, М. Бажан, А. Малишко),

композитори (М. Лисенко, П. Сокальський, Д. Січинський, М. Вериківський), художники (С. Васильківський, П. Мартинович, І. Їжакевич, М. Дерегус, О. Данченко).

6.3. Билина

Билина — героїчна, інколи соціально-побутова, епічна пісня, поширена в IX—XIII століттях. В народі подібні пісні називали «старинами» або «старинками». Термін «билина», як гадають, був введений у 30-ті—40-ві роки XIX століття І. Сахаровим, який взяв його з вислову «Слова о полку Ігоревім»: «по былинам сего времени» (до того часу подібні твори називали «богатирськими казками»). Основний зміст билин — розповідь про героїчні подвиги та діяння руських богатирів (переважно з народу) у боротьбі з поневолювачами рідної землі (південні кочові племена, монголо-татарська орда, різні фантастичні істоти). Билинний богатир виступає як узагальнений образ ідеального героя, в якому втілені й певні риси реальних осіб далекого минулого, а в образі його дій у фантастичному перебільшенні долинає відгомін реальних історичних подій.

Билинні тексти прийнято поділяти на два типи: 1) військові, власне героїчні (билини про Іллю Муромця, Добриню Нікітича, Альошу Поповича); 2) соціально-побутові, в яких, проте, завжди наявний і героїчний елемент («Вольга і Микула», «Дюк Степанович», билини про Садка). Окрім цього, усі билини діляться на два цикли — київський та новгородський (залежно від того, з якими центрами давньої Русі співвідносяться описувані в них події).

В українських казках, переказах та легендах збереглися герої билин (наприклад Ілля Муромець). Дослідники відзначають вплив билин на твори героїчного епосу українців — думи та історичні пісні.

6.4. Байка

Байка (від давньорус. баять, байти, тобто говорити, розповідати) — невеликий, частіше віршований алегоричний твір повчально-гумористичного або сатиричного характеру. Життя людини в ньому відображається в образах тварин, рослин чи речей або ж зводиться до умовних стосунків. Фабула байки завжди стисла, дія розвивається швидко. Іноді цьому сприяє діалогічна будова твору. Пишуться байки переважно так званим вільним віршем. Важливе місце в

композиції твору посідає мораль, тобто головний висновок байки, який подається наприкінці її, рідше — на початку.

Жанр байки один з найстаріших жанрів і генетично сходинь до казки про тварин, від якої він поступово відокремлюється. Сталої жанрової форми набуває в давній Греції. Основоположником давньогрецької байки вважають напів-легендарного байкаря Езопа (VI ст. до н. е.). Один з викладачів Києво-Могилянської академії так оцінював його роль в історії розвитку байки: «Природу людської поведінки описали та передали нащадкам також і інші. Але Езоп, з Божого, мабуть, благословення, взявшись за моральну науку, далеко випередив багатьох з них. Адже він без логічних зазначень та умовиводів, не наводячи прикладів з історії, нагромаджених часом ще до його народження, а від щирого серця повчаючи байками, так заповнює душу слухачів, що наділені розумом соромляться робити і згадувати те, на що не наважуються ні птахи, ні лисиці...» Його байки були настільки популярні, що всі байки до V століття до нашої ери діставали назву «Езопових». У давній Греції до жанру байки зверталися також Архілох, Софокл, Платон, у давньоримській літературі — Енній, Луцилій, Гораций, Федр, Бабрій. У III столітті до нашої ери з'явився збірник індійських байок «Панчатантра». Спочатку байка існує як прозаїчний жанр і тільки пізніше оформлюється як віршовий твір. Уже римські байкарі Федр та Бабрій пишуть віршовані байки, але, в цілому, прозаїчна форма байки переважає в літературі майже до XVII століття. Вершин своїх художніх можливостей жанр досягає в XVII—XIX століттях у творчості Лафонтена, Лессінга, Крилова. З XVII століттям також пов'язана і якісна видозміна байки. Якщо традиційна байка вважалася цілком дидактичним жанром, що ставив моралізаторські завдання й мало звертав уваги на художню форму, то з появою в XVII столітті байок Ж. Лафонтена на перше місце в байці виступає її естетична, власне, художня функція. В українській літературі жанр байки активно розроблюється у XVIII—XIX століттях (Г. Сковорода, Л. Боровиковський, Є. Гребінка, Л. Глібов, С. Руданський, І. Манжура, М. Старицький). З кінця XIX — початку XX століття жанр байки в художній літературі використовується менше.

В українській літературі XX століття до байки зверталися В. Еллан-Блакитний, С. Пилипенко, М. Годованець, В. Поліщук, П. Красюк, П. Глазовий, П. Ребро.

Теоретичне вивчення байки почалося ще в епоху античності. Так, вказівки на байку часто зустрічаються в багатьох античних риториках, переважно в розділах, де йдеться про

прийоми та способи переконання слухачів. Особливо популярною байка була в середні віки. У процесі переказу байок Езопа школяр, який вивчав прийоми риторики, вчився мистецтву аргументації своїх думок, тоді ж формується й уявлення про чіткий структурний канон байки, за зразок якої було взято езопівську байку. Фіксована художня композиція байки вимагала наявності в ній таких елементів: вступу до байки (*prefabulatio*), який містив у собі повідомлення про певну моральну ідею; розповідної частини (*narratio*), де викладалася фабула байки; заключної частини, так званої моралі (*postfabulatio*), в якій робилися висновки й формувався моральний урок, що випливав із розповіді. Необхідною умовою смислової побудови байки вважалася і вважається, як зазначає Ю. Стеннік, «можливість посилення на події, які реально відбувалися у світі людей, що й дає змогу брати із байки моральні правила» [49, 106].

Суттєвий внесок у теорію жанру байки вніс Г. Е. Лессінг, який класифікував різні типи байок, поділивши їх на розважальні, повчально-веселі та серйозні. Останні, на його думку, продовжували традиції філософської прозаїчної байки античності. В. Жуковський у праці «Про байку та байки Крилова» простежив історичну еволюцію цього жанру, виділивши в ній три епохи: 1) коли байка була не чимось іншим як звичайним «риторичним прийомом, прикладом, порівнянням»; 2) коли байка, здобувши самостійне буття, «перетворилася в один із реальних шляхів визначення моральної оцінки для оратора чи моралізуючого філософа». Сюди він виокремив байки Езопа, Федра, а з нової літератури — байки Лессінга; 3) «коли зі сфери красномовства перейшла вона у сферу поезії, тобто набула тієї форми, якою зобов'язана в наш час (мається на увазі ХІХ ст.) Лафонтенові та його наслідувачам» [цит. за: 49, 108]. Дуже чітко Жуковський окреслив і художні типи байки: «Байка... може бути... або прозаїчна, в якій вимисел будь-яких прикрас, підпорядкований простій розповіді, слугує лише одним прозорим покровом моральної істини; або ж віршована, в якій вимисел прикрашений усіма багатствами поезії, які і становлять головний предмет автора: доводячи до свідомості моральну істину, подобатись уяві та зворушувати почуття» [цит. за: 49, 108]. Моралізаторство заради моралізаторства, абстрактно-алегорична відчуженість, з одного боку, і, з другого — дидактика, яка не затьмарює, не руйнує власне художньої, естетично-емоційної переконливості твору, — ось ті дві тенденції, які визначають жанрову модель байки в той чи інший період її історичного розвитку.

6.5. Буколіка

Буколіка (від грец. βουκολικός — пасторальний, сільський) — віршові або прозаїчні твори, в яких оспівується тихе, спокійне й щасливе життя жителів переважно сільської місцевості, зображуваних на фоні прекрасних картин природи.

Витоки буколічної поезії вбачають у народних піснях сицилійських пастухів про кохання та смерть напівлегендарного пастуха Дафніса. Як жанр буколіка оформлюється в літературі давньої Греції у творчості поета Феокріта (III ст. до н. е.) та його продовжувачів — грецьких поетів Мосха та Біона (II ст. до н. е.), римських — Кальпурнія (I ст. н. е.), Немесіана (III ст. н. е.), Лонга (III ст. н. е., роман «Дафніс і Хлоя»). Вершиною жанру вважається твір давньоримського поета Вергілія (I ст. до н. е.) «Буколіки» (десять написаних гекзаметром еклог, в яких оспівується ідеалізована країна Аркадія). Зародження та ідейні особливості буколічної поезії часто пов'язують з епохою стрімкого заселення давніми греками міст; поява віршів буколічного змісту стала немовби виразом ностальгічних спогадів і жалів за перевагами спокійної та щасливої атмосфери сільського життя.

Різновидами буколічної поезії є *ідилія* та *еклога*.

Ідилія (від грец. εἰδύλλιον — маленький образ, власне художній твір; зменшене від εἶδος — вигляд, образ) — жанровий різновид буколічної поезії, віршовий або прозаїчний твір, не пов'язаний чітко з певним літературним родом, написаний з метою ідеалізації, поетизації здорового, природного способу життя, зразком якого тут переважно виступають стосунки й побут жителів сільської місцевості. В. Домбровський так визначав сутність ідилії: «Слово „ідилія“ є грецького походження: ...значить по-нашому — образок. Називаємо так невелике оповідання побутового характеру, в якому змальована картина мирного і щасливого життя на селі, здалека від життєвого виру „на лоні природи“. Звичайно зображений в ньому тихий закуток, захований від світового гамору, в якому живуть люди, що не знають ні душевних конфліктів і потрясінь, ні недосяжних бажань і поривів, вдоволені малим, живуть вони мирно, щасливо й весело. Такі картини ідеалізовані ще більше, як у поемі, але оскільки поет не говорить неправди, не добирає невірних красок, а тільки опускає темні, негативні риси і в зображенні задержує естетичну міру, то така ідеалізація, вдовольняючи вроджену кожній людині потребу вирватись хоч на хвилину з круговороту „життєвських бур“ і відпочити душею і серцем серед мирної природи, криє в собі велику принаду і має свою мистецьку вартість» [25, 82].

Ідилічними називав свої вірші Феокрит. Значного поширення ідилія набрала у творчості сентименталістів і романтиків (С. Геснер, Й. Г. Фосс, Б. де Сен-П'єр, М. Карамзін, В. Жуковський, М. Гнедич). В українській літературі до творів цілком або суттєво ідилічних відносять «Подражаніє Горацію» Л. Боровиковського, «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка, оповідання «Орися» і «Дівоче серце» П. Куліша, «Сон» Марка Вовчка, «Суджена» О. Стороженка.

Еклога (від грец. *ἐκλογία* — відбір) — жанровий різновид буколічної поезії, близький до ідилії.

Як пояснює І. Шталь [48, 462], первісно еклога — це назва, підзаголовок, який давався віршовим збіркам або творам, що до них входили. Такі назви, зокрема, мали «Буколіки» вищезгаданого давньоримського поета Вергілія, які й за формою, й за змістом нагадували «Ідилії» його грецького попередника Феокрита. Отож із часом еклога і стала сприйматися як одна з жанрових форм буколічної поезії. Еклога дуже близька до ідилії й відрізняється від неї лише за формою перебігу дії, яка, як правило, будується у формі діалогу між пастухом та пастушкою: «еклога — це та ж ідилія, але дана в сценічному оформленні» (Ф. Головенченко) [22, 272].

Еклоги відомі в античності, в добу Відродження («Календар пастуха» Е. Спенсера). В російській літературі їх писали Л. Сумароков, І. Богданович, в українській — П. Русин (латиною).

6.6. Співомовки

Співомовка — невеликий вірш сатиричного або гумористичного змісту, в основі якого лежить народний анекдот, приказка. Жанрові особливості твору такі: описується один комічний чи трагікомічний випадок, події зображуються стисло, динамічно. Героїв небагато. Кінцівка — дотепний афористичний вислів.

Елементи співомовки наявні у творчості Л. Боровиковського та Є. Гребінки. Своєю назвою цей суто український жанр завдячує С. Руданському, який у 50-х роках ХІХ століття видав кілька збірок «Співомовок». Пізніше до цього жанру зверталися І. Франко (цикл «Нові співомовки»), В. Самійленко («Божий приклад»), І. Манжура («Батьківський заповіт», «Пан брехун»). У сучасній українській літературі цикл співомовок написав С. Крижанівський («Ледащо», «Розсудив», «Не чую», «Не з вашим щастям, дядьку!», «Місяць чи сонце»).

6.7. Поема

Поема (грец. ποιημα, від ποιέω — творю) — один із жанрів ліро-епосу. Це великий віршований твір, у якому порушуються важливі проблеми минулого, сучасного чи майбутнього. У поемі зливаються воедино епічні (події, сюжети, характери) і ліричні елементи (авторські переживання, ліричні відступи, ліричний герой).

Поема часто має ще й елементи драми (наскрізна напружена дія, монологи та діалоги). Залежно від того, які елементи домінують у поемі, виділяються такі її жанрові різновиди: епічна, лірична, драматична. Епічну (класичну) поему більшість літературознавців розглядає як, власне, епопею, якій найбільш чітко, на їхню думку, протиставляє себе, починаючи з першої половини XIX століття, романтична поема байронівського зразка, яку найчастіше визначають як ліро-епічну. Деякі дослідники застосовують й іншу класифікацію. Так, О. Васильківський пропонує розрізняти оповідну, ліричну, драматичну поеми та поему-стилізацію [17].

На перше теоретичне осмислення цього жанру натрапляємо у Платона та Арістотеля. Вони вважали поемами «Іліаду» та «Одіссею» Гомера, і це поняття в них було синонімічним до епосу. Хоча самого визначення поеми давньогрецькі мислителі нам не залишили, але їхні роздуми про епос дають уявлення і про поему як провідну жанрову форму епічного роду літератури. Подібний характер мали «Енеїда» Вергілія, давньоіндійські твори «Махабхарата» та «Рамаяна», стародавні персо-таджицькі оповідання «Шахнаме» в обробці Фірдоусі, західноєвропейські «Пісня про Роланда» та «Пісня про Нібелунгів», «Витязь у тигровій шкурі» грузина Ш. Руставелі, фінська «Калевала», пам'ятка часів Київської Русі «Слово о полку Ігоревім», українські народні думи.

Середньовічна естетика в теоретичному осмисленні жанру поеми орієнтувалася на Платона та Арістотеля. Зокрема, у «Поетиках» Віди (1530 р.) та Тріссіно (1529 р.) провадилася думка, що досконалою є тільки антична форма поеми. У такому ж дусі висловлювалися Н. Буало й де Россю, останньому належить «Трактат про епічну поему» (1676 р.). Ф. Прокопович розглядав поему як «поезію, яка викладає в гекзаметрах діяння знаменитих мужів з вимислом» [46, 105—106].

Починаючи з XIX століття в поемі відбуваються значні жанрові зміни. Вони помітні в розвитку української поеми. Спочатку в українській літературі з'являється бурлескно-

травестійна поема І. Котляревського «Енеїда». Потім розвивається ліро-епічна поема, представлена кількома жанровими різновидами: романтична («Гайдамаки» Т. Шевченка), реалістична (його ж «Катерина», «Наймичка», «Варнак») та сатирична («Сон», «Кавказ»). Біля витоків російської ліро-епічної поеми стоять О. Пушкін («Руслан і Людмила», «Цигани») та М. Лермонтов («Мцирі», «Демон»).

Вагомий внесок у розвиток жанру поеми зробив І. Франко, який створив блискучі зразки психолого-філософської поеми («Іван Вишенський») та соціально-філософської поеми («Мойсей»). Йому ж належить цикл філософсько-етичних поем («Ех nihilo», «Рубач»). З другої половини ХІХ століття розвивається історична поема («На Святоюрській горі» І. Франка, «Могіли» М. Старицького, «Грицько Сковорода» П. Куліша), лірико-філософська («Герострат» В. Самійленка). Творцем драматичної поеми на початку ХХ століття стає Леся Українка («Осінь казка», «В катакомбах», «Роберт Брюс...»).

Помітне місце жанр поеми посідає в сучасній українській літературі. У творах провідних ліриків ХХ століття відбито драматизм, протиріччя і складності історичного розвитку України, розкрито велич душі її народу, різні сторони його національного характеру. Поряд із представниками старших поколінь письменників (П. Тичина, М. Хвилювий, М. Рильський, Ю. Клен, М. Бажан, В. Мисик) значний внесок у розвиток поемного жанру зробили І. Драч, Л. Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, М. Вінграновський, В. Коротич, П. Осадчук та інші.

6.8. Мемуари

Мемуари (франц. *memoires* — спогади) — це суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретно-історичної постаті, здійснене письменником у художній формі із залученням ним справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду з внутрішнім світом героїв, соціальною та психологічною природою їхніх учинків. Спогадам обов'язково притаманна суб'єктивність. Вони завжди звернені в минуле. Для правильного осмислення подій мемуаристу необхідно мати певну дистанцію у часі. Жанровою особливістю мемуарів є наявність у них двох часових планів: тобто подвійна точка зору письменника на події: так він сприймав їх у реальному бутті, а такими — з урахуванням накопиченого життєвого досвіду, суспільної думки — вони постають у свідомості автора через роки.

Мемуари мають добре розвинену жанрову ієрархію. Найпростішою жанровою формою мемуарів є некрологи, письменницькі записники, нотатки. Більш складними видаються щоденники, літературні портрети. Інші форми мемуарної літератури нерозривно пов'язані з використанням уже готових жанрів художньої літератури, передусім оповідання, повісті та роману, рідше — нарису та есе.

Витоки української мемуаристики сягають доби Київської Русі («Повчання дітям» В. Мономаха). Цінними творами мемуарної літератури є козацькі літописи («Літопис Самовидця», «Действія презельной... брани Богдана Хмельницького» Г. Грабянки, «Сказаніє о войне казацкой з поляками...» С. Величка). У ХІХ столітті до мемуарної творчості зверталися І. Срезневський, М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Драгоманов, К. Устиянович та інші. У ХХ столітті мемуарна література дістає подальший розвиток («З літ дитинства» А. Заливчого, «Записки полоненого» О. Варрави, «Київські зустрічі» Є. Кротевича, «На калиновім мості» П. Панча, «Розповідь про неспокій» Ю. Смолича, «Роман пам'яті» Т. Масенка, «Думи і спогади» М. Бажана, «Третя Рота» В. Сосюри, «Меморіал» С. Голованівського). В дев'яності роки з цікавими мемуарними творами виступили Б. Олійник («Два роки в Кремлі»), Р. Іваничук («Благослови, душе моя, Господа...»), Р. Гром'як («Вертеп»), В. Дрозд («Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок»), І. Жиленко («Homo feriens»). Вітчизняну мемуаристику суттєво доповнюють твори письменників української діаспори («Спогади про неокласиків» Ю. Клена, «На білому коні», «На коні вороному» У. Самчука, «Розмови в дорозі до себе» І. Кошелівця, «Зустрічі і прощання» Г. Костюка).

6.9. Щоденники

Щоденники здавна існують в українській літературі. Класичними зразками цього жанру стали «Журнал» Т. Г. Шевченка, а в літературі ХХ сторіччя щоденники В. Винниченка, П. Тичини, О. Довженка, Остапа Вишні, М. Драй-Хмари, В. Стуса. Це щоденні або ж такі, що не мають певної періодичності, записи автором певних подій, учасником і свідком яких він був. Жанрова специфіка щоденників полягає в тому, що в них відсутній єдиний сюжет, немає єдиного спільного ідейного задуму. Естетичної цілісності щоденникам надає сам автор. Його роздуми день за днем нанизуються на єдиний стрижень,

у результаті чого щоденник набуває певної, досить умовної закінченості. Нормою в цьому жанрі є уривчастість, фрагментарність, необробленість оповіді, стилістична незавершеність фрази. «Письменницький щоденник, — відзначала дослідниця цього жанру Н. Банк, — постійно вбирає в себе ознаки різних прозаїчних і поетичних жанрів, але зовсім не просто їх механічно додає» [8, 20]. Щоденникам притаманне зведення воєдино фотографічного спостереження над життям і широке узагальнення дійсності.

Г. Костюк виділяє чотири жанрових типи щоденників. По-перше, це щоденники, автори яких «обдуманно пишуть з розрахунком на публікацію. У таких записах вони оминають свідомо різні особисті, побутові, часто прикрі й негативні деталі, навіть і суспільні дрібниці, та акцентують увагу... на головних питаннях часу, визначаючи своє місце в ньому» [33, 13]. Своє ставлення до подій навколишнього життя автори подібних мемуарів, а до них Г. Костюк зараховує Т. Шевченка, Л. Толстого, А. Жіда, висловлюють у публіцистичних чи філософських коментарях або відступах. По-друге, це щоденники, що містять «нотатки глибоко особисті, виповнені інтимними фактами, переживаннями, почуваннями, побутово-психологічними сценами, часто оголеними, дразливими, „непристойними”» [33, 13]. Зовнішній світ, вважає Г. Костюк, таких авторів не цікавить. Набагато більший інтерес викликають у них власні переживання, пристрасті, болі, трагедії. По-третє, серед щоденників трапляються й такі, котрі схожі на «докладні, але сухі, телеграфні нотатки: місцевість і дата перебування, інколи — дата і місце зустрічей, усякі події, факти, дрібні епізоди, дні, логічно ніби між собою не пов'язані, для читача незрозумілі» [33, 13]. Публіцистичні чи філософські пасажі тут зайві. Американський літературознавець як приклади подібних щоденників називає твори М. Куліша та М. Шагінян. По-четверте, трапляються щоденники, властиві переважно письменникам. Це нотатки щоденних спостережень, записи рідкісних вуличних висловів, народних говорів, професіоналізмів, схоплених характеристичних портретів, пейзажів і навіть нових тем, інколи з розгорнутою схемою сюжету. Саме такими щоденниками Г. Костюк вважає записні книжки М. Коцюбинського.

6.10. Літературний портрет

Літературний портрет — це досить поширена жанрова форма сучасної мемуаристики. Його автор не ставить собі за мету відтворити весь життєвий шлях свого героя. Подібного важко досягти, оскільки письменникові в такому разі необхідно знати про героя буквально все, а для цього потрібне щоденне й щогодинне спілкування протягом усього життя, що навряд чи є реальним. Письменник, який працює в жанрі літературного портрета, намагається через одну або кілька зустрічей з героєм показати цілісність, складність і багатогранність його особистості. При цьому він прагне досягти портретної схожості, що теж визначає специфіку жанру.

Майстрами літературного портрета зарекомендували себе М. Бажан («Думи і спогади»), П. Панч («Відлітають журавлі»), С. Голованівський («Меморіал»), С. Журахович («Пам'яті пекучий біль»), Т. Мороз-Стрілець («Голос пам'яті»), О. Ющенко («В пам'яті моїй»).

Говорячи про літературний портрет як мемуарний жанр, треба не забувати, що з ряду параметрів він дуже близький до художньої біографії й літературно-критичного жанру з такою ж назвою.

«Ми з деякою набридливістю підкреслюємо думку про близькість біографії, портрета та літературної критики, — наголошував В. Барахов, — зовсім не для того, аби розмити межі жанру літературного портрета. Ми хочемо лише акцентувати увагу на тому, що узагальнена характеристика, яка утворює його оповідну основу, включає в себе елементи інших споріднених жанрів, котрі підкоряються основному задумові портретиста. Їхнє місце й роль у кожному конкретному випадку залежать від головної мети автора. Тому в середині портрета центр ваги, що незмінно припадає на саму індивідуальність людини, може зсуватися в той чи інший бік, утворюючи його різноманітні жанрові різновиди (літературний портрет як жанр мемуарно-біографічної прози, літературний портрет як документально-біографічну оповідь про давно померлого історичного діяча, яка ґрунтується на використанні іконографічних матеріалів, листів, мемуарів сучасників, літературний портрет як жанр критики тощо)» [9, 48].

Творча практика українських письменників переконує, що літературний портрет як жанр мемуаристики в чистому вигляді в ній існує рідко. Найчастіше твори цього жанру групуються в цикли про різних героїв, об'єднуючим центром яких є постать автора. Скажімо, спогади С. Крижанівського «Ми пізнавали неповторний час» являють собою

поєднання трьох циклів літературних портретів за тематикою: «Фронтові друзі» — 14 портретів, «Учителі і соратники» — стільки ж, «Зустрічі на перехрестях» — 3 портрети.

Іноді, в українській літературі подібне зустрічається нечасто, літературні портрети постають як компоненти складнішої жанрової структури. Прикладом може слугувати тетралогія Ю. Смолича «Розповідь про неспокій», що є велетенським мемуарним нарисом, в якому, крім характеристики суспільно-політичного життя впродовж кількох десятиліть, аналізу літературного процесу цього ж періоду, представлені літературні портрети багатьох письменників, учених, політиків. Подібний характер мають і «Зустрічі і прощання» Г. Костюка.

6.11. Художня біографія

Художня біографія — це специфічне міжродове жанрове утворення. Однією з найважливіших її жанрових рис є творче змалювання життєвого шляху конкретно-історичної особи, реалізоване на основі справжніх документів і подій свого часу з глибоким зануренням письменника в її духовність і внутрішній світ, соціальну та психологічну природу історичних діянь. Такий творчий підхід до документально-біографічної оповіді може й повинен здійснюватися в органічній єдності принципів наукового дослідження й художнього домислу, виходячи з об'єктивної логіки досліджених фактів і подій біографії героя. Реалізується художня біографія в найрізноманітніших жанрах: від оповідання до роману. Класиками документально-біографічної прози (художньої біографії) стали А. Моруа, І. Стоун, Р. Роллан, С. Цвейг, Б. Франк, Е. Людвіг, Д. Ліндсей, Ю. Тинянов, Б. Окуджава. В українській літературі помітне місце посідають художні біографії Шевченка («Петербурзька осінь» О. Ільченка, «Тарасові шляхи» О. Іваненко, «В степу безкраім за Уралом» З. Тулуб, «Син волі» В. Шевчука), Марка Вовчка («Марія» О. Іваненко), Лесі Українки («Дочка Прометея» М. Олійника), П. Тичини («Кларнети ніжності» П. Загребельного).

1. Академические школы в русском литературоведении. Москва, 1975.
2. Античная басня. Москва, 1991.
3. Античные гимны. Москва, 1988.
4. Античные мыслители об искусстве. Москва, 1938.
5. Апушкин Я. Драматическое волшебство. Москва, 1966.
6. Аполлинер Г. Предисловие к пьесе «Груды Тиресия» // Театр. 1988. № 4.
7. Аристотель. Сочинения: В 4 т. Москва, 1984. Т. 4.
8. Банк Н. Нить времен. Ленинград, 1979.
9. Барахов В. С. Литературный портрет. Ленинград, 1985.
10. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва, 1986.
11. Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. Москва, 1964.
12. Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. Москва, 1948.
13. Бенгли Э. Жизнь драмы. Москва, 1978.
14. Білецький Ф. М. Жанри прозаїчних творів // Українська мова і література в школі. 1965. № 9.
15. Боров Ю. Е. Метод в системе эстетики // Вопросы литературы. 1961. № 2.
16. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. № 3.
17. Васильковский А. Т. Жанровые разновидности русской советской поэмы. Киев, 1979.
18. Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. Львів, 1994.
19. Волькенштейн В. Драматургия. Москва, 1960.
20. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Москва, 1968—1971.
21. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Москва, 1986. Т. 6.
22. Головенченко Ф. М. Введение в литературоведение. Москва, 1964.
23. Грицай М. С., Бойко В. Г., Дунаєвська Л. Ф. Українська народна поетична творчість. Київ, 1983.
24. Днепров В. Г. Черты романа XX века. Москва; Ленинград, 1965.

25. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка: Українська поетика. Мюнхен, 1993.
26. Ершов Л. Ф. Сатирические жанры русской советской литературы. Ленинград, 1977.
27. Журбіна Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров (Очерк. Фельетон). Москва, 1969.
28. Каверин В., Новиков В. Новое зрение. Москва, 1988.
29. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград, 1972.
30. Кипнис В. Трагикомедия // Литературная учеба. 1988. № 4.
31. Клим'юк Ю. Про естетичну природу притчі // Слово і час. 1993. № 5.
32. Колесса Ф. М. Українська усна словесність. Львів, 1938.
33. Костюк Г. Записники Володимира Винниченка // Винниченко В. Щоденник. Едмонтон; Нью-Йорк, 1980. Т. 1.
34. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Москва, 1962—1978.
35. Крижанівський С. Художні відкриття і літературний процес. Київ, 1979.
36. Кузьмин А. И. Повесть как жанр литературы. Москва, 1984.
37. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. Москва, 1953.
38. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Москва, 1980.
39. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва, 1980.
40. Лужановский А. В. Жанровая специфика рассказа // Принципы анализа литературного произведения. Москва, 1984.
41. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Москва, 1991—1992.
42. Мотылева Т. Свободная форма // Вопросы литературы. 1978. № 12.
43. Нестер З. М. Поэтика памфлета. Киев, 1973.
44. Паршина Т. В. Фельетон // Русская речь. 1977. № 4.
45. Поспелов Г. Н. Лирика. Москва, 1976.
46. Прокопович Ф. De arte poetica. Могилев, 1786. Кн. 3.
47. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років. Київ, 1993.

48. Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева. Москва, 1974.
49. Стенник Ю. В. О специфике жанровой природы басни // Русская литература. 1980. № 4.
50. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. Москва, 1962—1965.
51. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Київ, 1977. Т. 8.
52. Українська літературна енциклопедія: У 5 т. Київ, 1990. Т. 2.
53. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ, 1976—1986.
54. Фролова К. П. Цікаве літературознавство. Київ, 1991.
55. Хализев В. Е. Понятие литературного рода (к истории вопроса) // Вестник МГУ. Серия IX. Филология. 1976. № 2.
56. Хализев В. Е. Драма как род литературы. Москва, 1986.
57. Чернец Л. В. Литературные жанры. Москва, 1982.
58. Шеллинг В. Философия искусства. Москва, 1966.
59. Шоу Б. Автобиографические заметки: Статьи. Письма. Москва, 1989.
60. Энциклопедический словарь юного литературоведа. Москва, 1988.
61. Эпштейн М. Парадоксы новизны. Москва, 1988.
62. Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957.
63. Rutkowski W. Die literarischen Gattungen, Reflexionen über eine monifizierte Fundamentalpoetik. Bonn und München, 1968.
64. Wilson E. The theater Experience. New York, 1988.

ЛІТЕРАТУРНИЙ
РОЗВИТОК

1. ХУДОЖНІЙ МЕТОД

Художній (або творчий) метод — це сукупність принципів ідейно-художнього пізнання та образного відтворення світу. Саме поняття «метод» означає спосіб пізнання, поняття художнього методу — спосіб образного пізнання дійсності. Категорія художнього методу є однією з наймолодших у теорії літератури: вона виникла на рубежі 20—30-х років ХХ століття в радянському літературознавстві та естетиці. Однак молодою є лише назва категорії, сама ж вона, за виразом професора О. М. Соколова, «...в її елементарній формі народилася разом з мистецтвом. Немає твору мистецтва без художнього методу, як немає наукового дослідження без наукового методу» [62, 63].

Дослідники не мають одностайної думки щодо природи художнього методу. «Одні вчені визначають його як сукупність художніх прийомів і засобів; другі — як принципи естетичного відношення мистецтва до дійсності, треті — як систему світоглядних спрямовуючих творчості» [7, 156]. Однак зводити суть художнього методу лише до спільності прийомів, світогляду чи ставлення митця до дійсності було б помилковим та однобічним. На формування художнього методу, як правильно зауважує Ю. Борев, впливають усі ці три фактори: «дійсність в її естетичному багатстві, світогляд в його історичній та соціальній визначеності й художньо-розумовий матеріал, накопичений у попередні періоди» [7, 158].

В історії літератури можна виокремити такі художні методи: барокко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, символізм, модернізм. Академік П. Сакулін в образній формі малює міні-портрети майже всіх художніх методів (за старою термінологією він іменує їх у своїй праці 1928 року «літературними стилями»): «Класицизм — струнка фігура воїна в гордій позі, з величною простягнутою рукою. Сентименталізм — ніжна, тендітна дівчина; сидить, підперши підборіддя рукою; на обличчі — сумна задума; очі замріяно спрямовані вдаль: на віях виблискує нависла сльоза. Романтизм — красивий юнак у плащі й крилатому капелюсі; кучеряве волосся розвівається за вітром; зір, що палає від захвату, звернений до неба. Художній реалізм — зрілий чоловік із здоровим кольором обличчя, зі спокійним і вдумливим поглядом. Натуралізм — нечупарно одягнутий чоловік у картузі; волосся стоїть дибки, в руках — нотатник, на ремені висить кодак; неспокійно й критично озирається по сторонах. Символізм — нервова молода людина; сильно жестикулює; голосно і протяжно декламує вірші про метафізичну красу потойбічного світу» [61, 230].

Часом дослідники намагалися звузити кількість художніх методів до двох. Той же П. Сакулін визначає два «типи стилів»: реалізм та ірреалізм. Л. Тимофеев говорить про два «типи творчості» — реалізм і романтизм. До літератури ХХ століття вчені нерідко застосовують протиставлення двох методів — реалізму й модернізму. Ці та інші спроби дихотомічної класифікації художніх методів сходять до відомої суперечки «давніх» і «нових», що тривала в літературі з другої половини XVII до початку XIX століття. Сутність цієї полеміки полягала в розв'язанні проблеми: хто краще вмів зображати людську природу — античні автори («давні») чи національні письменники Нового часу («нові»). Як зазначає Д. Наливайко, «в цей час і набуває великого поширення дихотомічний поділ європейської літератури, яка в різних авторів виступає під різними назвами: „наївної” і „сентиментальної” поезії у Шіллера, „класичної” і „романтичної” — у братів Шлегелів, „південної” і „північної” — у мадам де Сталь і т. п.» [46, 192]. Очевидно, що всі ці минулі та сучасні поділи є насамперед типологічними, а не періодизаційними. Вони були покликані визначити *позачасові* типи творчості, тобто типи ідейно-естетичного пізнання світу та його образного відтворення. Іншими словами — різні художні методи. Тому, думається, доречно говорити про художній метод і тип творчості, поняття, що нерідко розгалужуються, — як синоніми.

Кожний художній метод (за винятком хіба що модернізму) має відповідний літературний напрям. Напрямок користується певним методом, заснований на ньому. Літературний напрям — це конкретно-часовий визначник художнього методу. Адже метод як шлях художнього пізнання не обмежений часовими та географічними рамками, хоч і є історично зумовленим. Напрямок же є спільністю митців на основі методу; він пов'язаний з певною добою та країною (країнами). Так, говорячи про реалізм як метод, як спосіб образного пізнання світу, маємо на увазі позачасову категорію. Реалізм — художній метод Шекспіра і Сервантеса, Дефо і Лессінга, Діккенса і Франка, Драйзера і Гончара. Але реалізм як сформований літературний напрям виникає лише у 30-ті роки ХІХ століття, маючи конкретну естетичну програму й широку спільність митців. Тому відомі терміни «реалізм Відродження» і «реалізм Просвітництва» або менш поширений «античний реалізм» можуть бути застосовані лише до реалізму як методу, якому притаманні, на думку С. Петрова, три основні риси: 1) універсальність у зображенні людини, 2) соціальний і психологічний детермінізм, 3) історична точка зору на життя [52, 12]. З реалізмом як літературним напрямом ці терміни нічого спільного не мають. Так само, наприклад, помилково розглядати серед низки напрямів минулого «середньовічний символізм» (термін цей запропонований Ю. Боревим). Середньовічне мистецтво, дійсно, вщерть наповнене символами та алегоріями. Але про існування напрямів у добу середньовіччя взагалі неможливо вести мову. Категорія напрямку народжується лише у другій половині ХVІ сторіччя. За справедливим виразом А. Гуревича, «символізм середніх віків — спосіб інтелектуального освоєння дійсності» [36, VII, 302]. Тобто — художній метод. Виникнення символізму як літературного напрямку відбувається у французькій поезії у другій половині ХІХ століття — в конкретний час і в конкретному місці.

Категорію художнього методу необхідно сприймати не догматично та абстрактно, що, на жаль, часто-густо робилося в радянському літературознавстві. Художній метод — це не абстрактно-поняттєвий, але живий, образний регулятор творчої діяльності. Методи не є усталеними формами. Вони співіснують, взаємопроникають, збагачують один одного. Різні художні методи поєднуються і в окремому літературному напрямі, і в індивідуальному стилі письменника. Категорія методу покликана допомогти дослідникові у вивченні творчості окремих авторів, напрямів та епох, наближатися до розуміння закономірностей і парадоксів літературного розвитку.

2. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ

Індивідуальним втіленням художнього методу є стиль. Якщо метод визначає загальний напрям творчості, стиль віддзеркалює індивідуальні властивості художника слова. За влучним висловом Л. Тимофєєва, «в методі знаходять насамперед те загальне, що пов'язує митців, а в стилі — те індивідуальне, що розділяє їх: особистий досвід, талант, манера письма та ін.» [68, 64]. *Стиль* — це сукупність художніх особливостей літературного твору. В ширшому розумінні стилем також називають систему художніх засобів і прийомів у творчості окремого письменника, групи письменників (течії або напрямку), цілої літературної доби.

Термін «стиль» походить від латинського слова «*stilos*», що позначало загострену паличку для писання на вошаних дощечках. Згодом, завдяки метонімії, стилем іменують саме письмо, почерк, своєрідність складу, а пізніше — індивідуальні особливості творчості письменника загалом. Поняття стилю сьогодні є багатограним, а в багатьох аспектах — невизначеним. Про стиль говорять не лише в літературознавстві, а й у лінгвістиці, мистецтвознавстві, естетиці, культурології. В різноманітних сферах суспільного життя й побуту також застосовують поняття стилю (стиль роботи, стиль одягу, стиль гри тощо). У літературознавстві багатозначність поняття також спостерігається: дослідники розглядають стиль доби та стиль напрямку й течії, стиль письменника і стиль певного періоду його творчості, стиль твору і стиль його окремого елемента. Одні літературознавці вважають правомірною таку універсальність категорії стилю, другі стверджують, що можливо вести мову лише про індивідуальний стиль письменника, треті — лише про «великі» стилі, пов'язані з добою й літературним напрямом.

Найпоширенішим у науці про літературу є розуміння стилю як індивідуальної творчої манери, «творчого обличчя» окремого письменника. Олександр Блок стверджував «Поети цікаві не тим, що в них є загального, а тим, чим вони відрізняються один від одного» [цит. за: 66, 21]. Стиль письменника пов'язаний не лише з обраним художнім методом, а й із творчою індивідуальністю митця. За знаменитим афоризмом французького вченого Бюффона, «стиль — це людина». Цікаво, що такий підхід до стилю мав місце ще в античну добу. Видатний давньогрецький філософ Платон, відзначаючи зв'язок стилю з творчою індивідуальністю, писав: «Яким є стиль, таким є характер». А давньоримський драматург Сенека говорив, що стиль «є обличчям душі»

[цит. за: 39, 224]. Багато хто з літераторів ХХ століття також подібно тлумачить стиль. Так, О. Блок зауважував: «Стиль усякого письменника так тісно пов'язаний із змістом його душі, що досвідчений погляд може побачити душу за стилем...» [6, 315].

Стиль літературного твору пов'язаний не лише зі «змістом душі» його автора. За стилем можна побачити також і образи твору, героїв, характери, ідейний зміст. Наприклад, стилю «Стороннього» Альбера Камю притаманні свої художні особливості. «Сторонній», за висловом Д. Наливайка, «...вражає надзвичайною стриманістю й прямою вислову, бідністю епітетів і майже повною відсутністю тропів, якоюсь навмисною знебарвленістю». Ці стильові особливості, наголошує вчений, «...перебувають у прямій відповідності зі змістом твору, сутністю героя і обумовлюються ними» [48, 20]. Стильова своєрідність «Стороннього» не тільки розкриває екзистенціальну «душу» Камю. Беручи до уваги те, що оповідачем у повісті є сам «сторонній», Мерсо, стиль твору виражає структуру світосприйняття головного героя, його екзистенціальну свідомість, для якої «існує лише теперішнє, наявне, що в даний момент сприймається чуттями. Причинно-наслідкові зв'язки послаблюються, і кожен предмет, кожна чуттєва мить тяжіє до відокремленого існування» [48, 20]. Звідси — специфіка стилю «Стороннього», в якому, за словами Ж.-П. Сартра, «між кожною фразою світ знищується й відроджується», і кожна фраза твору — це «острів» [цит. за: 45, 104].

Деякі вчені розглядають індивідуальний письменницький стиль як своєрідність мови. Однак такий погляд, характерний для стилістики як розділу мовознавства, для дослідження явищ літератури є занадто вузьким. В. Жирмунський писав: «У поняття стилю літературного твору входять не лише мовні засоби, але також теми, образи, композиція твору, його художній зміст, втілений словесними засобами, але не такий, що вичерпується словами» [цит. за: 2, 200]. Все це — носії стилю. До них можна віднести також сюжет і жанр.

Стиль — це явище цілісне. За висловом В. Жирмунського, поняття стилю «...означає не тільки фактичне співіснування різних прийомів..., а внутрішню взаємну їхню зумовленість, органічний чи систематичний зв'язок, що існує між окремими прийомами» [цит. за: 37, 167]. І хоча стиль пов'язаний з категорією художньої форми, з оригінальним використанням певних художніх прийомів і засобів, необхідно вбачати в стилі також і зв'язок зі змістом твору, з його ідеєю, проблематикою, письменницьким світогля-

дом. Той же В. Жирмунський стверджує: «Художній стиль письменника являє собою вираження його світогляду, втілене в образах мовними засобами». Тому-то стиль як явище форми «неможливо вивчати у відриві від ідейно-образного змісту твору» [цит. за: 12, 200].

Індивідуальний стиль — явище неповторне. Він є свідченням мистецького таланту автора. Недарма великий Гете вважав, що далеко не всі письменники мають свій стиль. Стиль, на думку Гете, є найвищим ступенем художньої довершеності, якого досягають лише окремі майстри. До середніх літераторів автор «Фауста» застосовує термін «манера», а для «найгірших» — «наслідування». Тим, чим для Гете є «стиль», для В. Белінського є «склад» (рос. — слог), — у ХІХ столітті це поширене поняття було синонімічним стилю. Склад, за висловом Белінського, — «...це сам талант, сама думка. Склад — це рельєфність, наочність думки; у складі вся людина; склад завжди оригінальний, як особистість, як характер <...>. За почерком упізнають руку людини й за почерком визначають достовірність власноручного підпису людини — за складом упізнають великого письменника, як за пензлем — картину великого живописця» [цит. за: 59, II, 686]. Схожу думку висловлює і Антон Чехов: «Якщо в автора немає „складу“, він ніколи не буде письменником» [цит. за: 66, 13].

Видатні письменники завжди приділяють величезну увагу своєму стилю, роботі над ним. «Все, що в мене є, — це мій стиль», — говорив блискучий стиліст Володимир Набоков. А великий французький письменник Гюстав Флобер мріяв написати книгу, яка б трималася виключно на внутрішній гідності стилю.

Завдяки стилю митець творчо відтворює чи перетворює, художньо опрацьовує життєвий матеріал. Загальні теми, проблеми, події набувають в індивідуальному стилі письменника своєї художньої неповторності, адже вони «перепускаються» через особистість митця. Стиль, «стилос» — колись загострена паличка, а нині «перо», є, за виразом Франца Кафки, не просто «інструментом», але «органом письменника» [34, 549].

3. ЛІТЕРАТУРНИЙ НАПРЯМ

Літературний напрям — це конкретно-історичне втілення художнього методу, що проявляє себе в ідейно-естетичній спільності групи письменників у певний період часу. Літературний напрям є своєрідним синтезом художнього методу та індивідуального стилю, що являють собою два його полюси. Категорія напрямку передбачає об'єднання митців на основі єдності методу, а також більшу або меншу схожість індивідуальних стилів. Адже, скажімо, стилі класицистів Расіна й Корнеля, при всій неповторності і своєрідності, є більш наочною спільністю, ніж, наприклад, стиль Расіна та сентименталіста Руссо або Корнеля та романтика Гюго.

Якщо художній метод і стиль існують, так би мовити, *ab ovo**, перші сформовані напрями з'являються в літературі Нового часу. Це — барокко і класицизм, розквіт яких припадає на XVII століття. У XVIII столітті зароджується сентименталістський напрям, а на рубежі XVIII—XIX століть формується романтизм. Напрями реалізму й натуралізму виникають у XIX столітті. Межа XIX—XX століть знаменується появою імпресіонізму та символізму — першими літературними напрями, що об'єднуються під загальною назвою «модернізм». Ціла низка модерністських напрямів зароджується у XX столітті. Серед найбільш прикметних — унанімізм, імажизм та імажинізм, футуризм, акмеїзм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, екзистенціалізм, «театр абсурду», «новий роман» та інші. У 30-ті роки XX століття канонізується соціалістичний реалізм, що, незважаючи на суперечки навколо нього, був таки реальністю. А на початку 80-х років зарубіжні теоретики почали говорити про новий феномен сучасного мистецтва — постмодернізм. Дата народження постмодернізму (як і саме його існування) є спірною, хоча більшість дослідників вважає, що перехід від модернізму до постмодернізму здійснювався в середині 1950-х років.

Літературні напрями можуть мати свої складові частини. Ці розгалуження напрямів називають течіями чи школами. Треба зазначити, що *поняття «напряму», «течія», «школа» не є уніфікованими* в сучасному літературознавстві. В одних дослідників напрям і течія виступають як синонімічні поняття, в інших — напрям є складовою частиною

*Лат. — букв. «від яйця»; від самого початку (Горацій).

течії, у третій — навпаки, течія є вужчим поняттям, ніж напрям. Пропонується іменувати течією різновид, розгалуження, зміну літературного напрямку. Рух німецьких штюрмерів («Буря й натиск») являє собою літературну течію сентименталізму. Англійська «озерна школа» — течія романтичного напрямку. Російська «натуральна школа» та французька група Шанфлері є течіями реалізму. Іноді виділяють вужчу категорію літературної течії — літературну школу, що об'єднує послідовників якогось видатного письменника. Однак аналіз літературного розвитку свідчить про зайвість цієї категорії: адже практично кожна течія і групувалася навколо особистості чи спадщини видатного митця. Так, розгалуження барокового напрямку — такі течії, як «метафізична школа», «гонгоризм» і «маринізм», — пов'язані з діяльністю визначних європейських поетів (відповідно, англійця Джона Донна, іспанця Луїса де Гонгори-і-Арготе та італійця Джамбатісти Маріно). Іноді школою у власному розумінні слова можна назвати цілі напрями. Так, «школою Золя» нерідко іменують натуралізм. Український футуризм можна до певної міри розглядати як школу Михайля Семенка.

Отже, доречно вести мову про літературний напрям і його різновид — літературну течію. Аналізуючи закономірності літературного розвитку, слід також враховувати національні варіанти літературного напрямку. Адже кожен з них — англійський сентименталізм чи американський романтизм, французький реалізм чи німецький натуралізм, — при загальній спільності з іншими національними варіантами напрямку, має свої часові рамки, характерні ідеї і проблеми, художні особливості. Так, розглядаючи українські барокко та класицизм, необхідно аналізувати їх у загальноєвропейському контексті, але й вбачати їхню національну специфіку, зумовлену як суто літературними, так і історичними й політичними факторами.

Історія літературних напрямів є історією їхнього співіснування, взаємопроникнення та літературних воєн. XVII століття ознаменувалося боротьбою барокко та класицизму, а кінець XVIII — початок XIX століття — полемікою романтизму й класицизму. У XX столітті літературні бої ведуть між собою чи не всі напрями: експресіонізм виник як протиставлення імпресіонізму, акмеїзм — символізму, імажинізм — футуризму. З іншого боку, майже до всіх розгалужень модернізму вкрай вороже ставився соціалістичний реалізм. До того ж, усередині певних напрямів точиться боротьба окремих течій. Достатньо пригадати жорстоку ворожнечу російських кубо- та егофутуристів або ж «ломосовської» та «сумароковської» класицистичних течій.

А. Гуревич справедливо зазначає, що «належність до течії та напряму (як і прагнення залишитися поза існуючими напрямками) передбачає вільне — особисте і творче — самовизначення письменника» [36, VII, 488]. Боротьба та зміна літературних напрямів, дійсно, яскраво виражають закономірності літературного процесу. Однак розглядати цей розвиток як поступовий перехід від одного напряму до іншого означало б спрощувати історію літератури. Як зауважує Г. Померанц, «історія мистецтва — це не історія напрямів. Скоріш, це історія того, як мистецтво пробивається крізь напрями, крізь розсудливі схеми» [55, 236]. Видатним митцям завжди тісно в межах встановлених канонів, регламентованих принципів, вимог літературних маніфестів. Творчість великих письменників «не вміщується» в межах того чи іншого напряму, вона виходить за ці межі. Драматургія Мольєра ширша за канони класицизму. Фантастика Гоголя не завжди вписується в чіткі рамки реалістичного мистецтва. Творчість М. Куліша чи М. Хвильового не вдалося підкорити ідеологічним настановам соціалістичного реалізму.

Одні твори видатних письменників можна віднести до одного літературного напряму, інші — до другого. В. Гюго починає свою творчу діяльність у рідній класицизму, але згодом переходить на позиції романтизму. О. Пушкін і Т. Шевченко в різні періоди творчості належали до романтизму й реалізму. Г. Ібсен починав як романтик, пройшов крізь реалізм і натуралізм, а закінчив свій творчий шлях символістськими драмами. До того ж чимало визначних митців взагалі не пов'язують свою творчість з якимось напрямом. Так, відомо, що В. Брюсов, влаштовуючи вечір поетів усіх напрямів, не запросив на нього геніальної поетеси — Марини Цветаєвої, адже вона до жодного напряму не належала. Творчість багатьох яскравих митців свідчить про те, що художня практика є ширшою навіть за власні теорії. Приміром, Золя-романіст далеко не завжди дотримується настанов Золя-теоретика. До складної проблеми взаємостосунків творчої індивідуальності й літературного напряму доречним було б застосувати слова академіка Д. Лихачова, сказані ним про «стиль доби»: «Стиль — до певної міри нівелювання, це „доля”, яка намагається скувати мистецтво свого часу й позбавити добу її індивідуальності. І тільки посередній митець повністю підкоряється вимогам стилю» [37, 193]. Думка Д. Лихачова є правомірною й щодо літературних напрямів. Адже «геній сміється», за виразом Г. Е. Лессінга, з жорстких, усталених, заданих настанов.

До того ж митець не в змозі існувати в художньому вакуумі, не стикаючись з теоріями й творами представників

інших напрямів, не використовуючи, свідомо чи підсвідомо, у власній творчості певні елементи чужих та навіть ворожих за духом чи стилем митців. Так, досвід літературного розвитку ХІХ століття свідчить про взаємопроникнення принципів та елементів романтизму й реалізму. А складна дифузія реалізму й модернізму є однією з цікавих ознак історії всесвітньої літератури ХХ століття.

Нижче розглянемо основні літературні напрями ХVІ—ХХ століть.

3.1. Літературні напрями ХVІ—ХІХ століть

З другої половини ХVІ по другу половину ХІХ століття набувають розвитку шість великих літературних напрямів: барокко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм і натуралізм. Усі вони охопили не лише літературну сферу, а й поширилися на інші види мистецтва. Так, барокко — це музика А. Вівальді, Г. Генделя та Й. С. Баха. Класицизм — архітектурний ансамбль Версаля та фасади Лувру. Сентименталізм і романтизм — це малярство Ж. Фрагонара і Е. Делакруа.

Із шістьма великими напрями ХVІ—ХІХ століть пов'язана творча діяльність майже всіх видатних письменників того часу. Кальдерон, Гріммельсгаузен і Донн презентують барокко, Корнель, Расін і Мольєр — класицизм, Стерн, Руссо й Карамзін — сентименталізм, Байрон, Гофман, Гюго й По — романтизм, Діккенс, Бальзак, Достоевський, Франко — реалізм, Золя, Мопассан, Гауптман — натуралізм. Окремі визначні митці в різні періоди своєї творчості належали до різних літературних напрямів. Так, молоді Гете й Шіллер були зв'язані з рухом «Бурі й натиску» — німецьким національним варіантом сентименталізму. Другий, зрілий етап творчості видатних німецьких письменників проходить під знаком так званого «веймарського класицизму» — своєрідного різновиду класицизму загальноєвропейського. О. Пушкін, Г. Гайне, Т. Шевченко, П. Куліш починають свій творчий шлях як романтики, а завершують його як реалісти.

Літературні напрями ХVІ—ХІХ століть слід розглядати як категорії не стільки *оціночні*, скільки *понятійні*. В цьому відношенні негативним прикладом є радянська літературознавча концепція про реалізм як своєрідну вершину літературного розвитку, і попередні (втім, як і наступні) напрями як про «тернистий шлях», сповнений недоліків та помилок. Ніяк не кроком назад, а лише навпаки, був шлях

Гете й Шіллера від сентименталізму до класицизму — від «Геца фон Берліхінгена» до «Фауста», від «Розбійників» до «Валленштейна». А останні — романтичні — новели реаліста Меріме («Джуман», «Блакитна кімната», «Локіс») від прийомів і духу романтики тільки виграють.

Очевидно, що, аналізуючи різноманітні і суперечливі явища літературного розвитку, необхідно користуватися не голими схемами та спрощеними ідеями, а вбачати насамперед *творчу особистість* митця, що завжди є ширшою за певний напрям чи течію. Не письменник для напряму, а напрям для письменника. Безперечно, категорія літературного напряму служить систематизації історії літератури. Але в центрі цієї історії завжди перебуває особистість письменника. Письменника «потрібно судити за законами, ним самим над собою визначеними». Ця знаменита пушкінська формула повинна постійно нагадувати про себе кожному літературознавцю, зокрема — при вивченні літературних напрямів XVI—XIX століть.

Барокко — літературний і загально-мистецький напрям, що зародився в Італії та Іспанії в середині XVI століття, поширився на інші європейські країни, де існував упродовж XVI—XVIII століть. Термін «барокко» був уведений у XVIII столітті, причому не представниками напряму, а їхніми супротивниками — класицистами, які вбачали в мистецтві барокко цілком негативне явище. До речі, із засудженням ставилися до барокко й у XX столітті, зокрема — в офіційному радянському літературознавстві. Нерідко взагалі відкидалася сама можливість існування цього напряму в українській і російській літературах.

Етимологія терміна «барокко» не визначена й сьогодні. Так, існують принаймні три версії щодо його походження. Відповідно до першої, термін сходить до португальського виразу «perola bagosa» — «перлина неправильної форми». За словами Альбрехта Шене, це «екзотичне коштовне, мерехтливе багатокольоровим переливом, нерівномірне й незавершене за формою утворення перлини щасливо підійшло до назви доби». За другою версією, термін «барокко» походить від латинського «bagosa». Ця назва використовувалась у схоластичній логіці стосовно одного з різновидів силогізму, що відзначався особливою складністю та дивовижністю. Як вважає один з найвідоміших дослідників барокко О. Морозов, обидві етимології немовби віддзеркалюють різні аспекти сприйняття напряму: перша підкреслює в ньому вишуканий аристократичний елемент, пристрасть до коштовностей «преціозного» стилю, друга — його зв'язок зі старим схоластич-

ним світоглядом [44, 112]. Згідно ж із третьою, найменш поширеною версією походження терміна «барокко», він сходить до французького жаргонізму художніх майстерень «*baquet*», який означав «розчиняти, пом'якшувати контур».

Термін «барокко» вперше був застосований для характеристики стилю архітектурних споруд. Але згодом його починають вживати для позначення інших мистецьких явищ. У XVIII столітті термін «барокко» застосовують до музики, у XIX столітті його вживають стосовно скульптури та живопису. Наприкінці XIX століття починають говорити про барокко в літературі. Вважається, що першим термін «барокко» щодо літератури використав Фрідріх Ніцше: у 1878 році видатний філософ писав про барочний стиль грецького дифірамба, а також про барочний період грецького красномовства. Але справжнє поширення терміна стосовно літературних явищ розпочинається після того, як швейцарський філолог Генріх Вельфлін видав у 1888 році свою книгу «Ренесанс і барокко». Порівнюючи два твори італійської літератури XVI століття — «Шалений Роланд» Аріосто і «Звільнений Єрусалим» Тассо, — Г. Вельфлін говорить про їхні відмінності як про відмінності стилів — ренесансу й барокко. Вже через п'ять років після опублікування праці Г. Вельфліна, у 1893 році, польський історик і філолог Едвард Порембович вживає термін «барокко» в монографії, присвяченій поетові А. Морштині. На початку XX століття розпочинаються дискусії про барокко у східнослов'янських літературах, зокрема — в українській літературі. Так, після жвавої дискусії на сторінках української періодики народилася думка про барокко як найхарактерніше вираження українського національного стилю в мистецтві. Згодом відомі літературознавці О. Білецький та І. Єрьомін, аналізуючи творчість Симеона Полоцького, вводять поняття «барокко».

Термін «барокко» дає можливість об'єднати в середині цього літературного напрямку чимало течій і шкіл, які існували здебільшого в XVII столітті й відзначалися типологічно спорідненими рисами. Серед них італійський маринізм (школа поета Джамбаттісти Маріно), іспанський гонгоризм (школа, пов'язана з іменем поета Гонгори-і-Арготе), французька преціозна література (салон маркизи де Рамбульє), англійська «метафізична школа» (Джон Донн та інші), німецька «друга сілезька школа» (Х. Г. Гофмансвальдау). До літератури європейського барокко, окрім вищезгаданих засновників і лідерів шкіл, належать Кальдерон, Тірсо де Моліна, Кеведо (Іспанія); Тассо, Базіле (Італія); Сорель, д'Обіньє, Сюдєрі (Франція); Уєбстер, Кер'ю, Сак-

лінг (Англія); Гріфіус, Лоенштейн, Мошерош Гріммельсгаузен (Німеччина); Хуана де ла Крус (Мексика); Гундуліч (Хорватія); Зрінї (Угорщина); В. Потоцький, С. Твардовський, А. Морштин (Польща) та інші. До українського літературного барокко можна віднести творчість М. Смотрицького, С. Полоцького, М. Довгалевського, І. Величковського, С. Яворського, Ф. Прокоповича.

Розквіт європейського літературного барокко припадає на XVII століття, яке поєднує дві великі епохи — Ренесанс і Просвітництво. Барокко, що приходить на зміну Ренесансові, тривалий час розглядалося як зворотний бік останнього, як «реакційне» мистецтво. Таку традицію негативної оцінки барокко започаткував Г. Вельфлін, який вважав барокко занепадницькою формалістичною течією. Воно, мовляв, належить до тих напрямів, що характеризують кінцевий етап розвитку кожного мистецького періоду. Стверджувалося в літературознавстві також і те, що барокко, яке заперечує Ренесанс, являє собою «крок назад» — від доби Відродження до середніх віків. Однак подібний погляд на таке складне й суперечливе явище, яким є барокко, вкрай однобічний і поверховий. Правильніше вбачати в барокковому напрямі *синтез*, мистецтва двох епох — Відродження та Середньовіччя (Готики). Дійсно, барокко звертається до змісту й форм готичного мистецтва. Але воно аж ніяк не відмовляється від ренесансних культурних здобутків. У барокко можна спостерігати елементи двох великих стилів.

Про синтетичність барокко писав Дмитро Чижевський: «Замість прозорої гармонійності ренесансу зустрічаємо в барокко таку саму скомпліковану різноманітність, як у готиці; замість можливої простоти ренесансу зустрічаємо в барокко ускладненість готики; замість антропоцентризму, ставлення людини в центр усього в ренесансі, зустрічаємо в барокко виразний поворот до геоцентризму, до приділення центрального місця знову Богові, як у середньовіччі; замість світського характеру культури ренесансу, бачимо в часи барокко релігійне забарвлення всієї культури — знову, як у середньовіччі; замість визволення людини від пут соціальних та релігійних норм, бачимо в барокко знов помітне посилення ролі церкви й держави» [75, 240]. Відзначає український дослідник і ренесансні риси барокко: «...воно цілком приймає „відродження“ античної культури; воно, щоправда, цю культуру розуміє інакше, аніж ренесанс, та робить спробу з'єднати античність з християнством; барокко не відмовляється і від тієї уваги, яку ренесанс звернув на природу; лише ця природа є для нього важлива як шлях до Бога; барокко не відкидає навіть культу „сильної людини“»,

лише таку „вищу” людину воно хоче виховати та й справді виховує для служби Богові» [75, 240].

Проте барокко не тільки синтезувало мистецтво готики й ренесансу. Воно має також цілу низку оригінальних стилістичних і поетичних рис. Бароккова література рухлива й динамічна. Їй притаманні трагічна напруженість і трагічне світосприйняття. І хоча художня концепція барокко так само гуманістично спрямована, як і ренесансова, в ній, на відміну від світлого, оптимістичного, життєрадісного мистецтва Відродження, посилюються настрої песимізму, скепсису, розчарування. Людина, згідно з провідною барокковою ідеєю, це піщинка у Всесвіті. Життя її — скороминуще, в ньому панують випадок і фатум. Найпоширенішими темами літератури барокко стають «Memento mori!» (пам'ятай про смерть!) і «Vanitas» (суєта). Людина приречена на життєву суєту і страждання, а також на смерть, що є спасінням від скорбот життя. Так, іспанський поет Гонгора-і-Арготе закликає не поспішати народжуватися «в ім'я життя», а навпаки — поспішити вмерти. Життя в дисгармонійному й хаотичному світі, на думку одного з найвидатніших представників німецького барокко Андреаса Гріфіуса, є гіршим за смерть.

Людина барокко, на відміну від цільних натур літератури ренесансу, є роздвоєною. В барокковій літературі, за словами відомого дослідника Л. Пінського, з'являється антагоністична боротьба двох ворогуючих начал. «Ці два начала — тіло і душа, пристрасть і розум, природний потяг і моральні веління, народне життя й закони — співіснують, але не переходять одне в одного. Кожне з них намагається підпорядкувати й подавити інше» [53, 144—145]. Людина барокко — це, за образом англійського поета Дж. Донна, черв, який плазує у бруді та крові. І разом зі скороминучим життям приреченої людини мають загинути всі явища природи, взагалі все, що живе. Так, ліричний герой А. Гріфіуса із захопленням дивиться на чудову троянду, але думає не про її красу, а про те, що незабаром вона зів'яне.

Часто-густо дійсність для письменників бароккового напрямку втрачає свою реальність. Вона стає примарною та ілюзорною. Взагалі протиставлення реальності і ілюзії — один з найхарактерніших елементів антитетичного бароккового світосприйняття. Недарма Кальдерон називає свою драму «Життя є сон». Дві дійсності — реальна і містифікована — співіснують і в кальдеронівській п'єсі «Дама-невидимка». Нерідко Всесвіт тлумачиться в барокко як мистецький твір. Звідси — поширені бароккові метафори: «світ-книга» і «світ-театр».

Поетика літературного барокко поєднує в собі різно-
рідні, протилежні елементи й форми. Барокко гармонійно
сполучає трагічне з комічним, піднесене з вульгарним, жак-
ливе з кумедним. Примхливо синтезуються в ньому христия-
нські та язичницькі елементи. Так, Богородиця йменується
Діаною, хрест порівнюється з тризубом Нептуна, в бого-
словських трактатах з'являються амури й купідони тощо.
Таке поєднання «непоєданного» і стає однією з найхарак-
терніших бароккових рис. Поетика барокко органічно «сплав-
ляє» символіку з побутовим натуралізмом, аскетичку — з
гедонізмом, сакральне — із жартівливим. Для митців барок-
ко немає абсолютно нічого, що не могло б співіснувати. За
допомогою *метафори* все можливо поєднати. Головне, аби
таке примхливе сполучення вражало й було дотепним. А
щоб виявляти свою дотепність, вважає іспанський теоретик
барокко Емануело Тезауро, необхідно якраз поєднувати
смішне і сумне, трагічне і комічне, бо «не існує явища
ані настільки серйозного, ані настільки сумного, ані на-
стільки піднесеного, щоб воно не могло обернутися на
жарт і за формою, і за змістом».

Дотепність, парадоксальність, контрастність сполучення
найбільше цінувалися теоретиками та практиками барокко.
Проблемам дотепності були присвячені цілі трактати, які
закладали фундамент нової поетики. Серед них «Дотеп-
ність, або Мистецтво вишуканого розуму» (1648 р.) іспан-
ського філософа Б. Грасіана та «Підзорна труба Арістотеля»
(1655 р.) вищезгаданого Е. Тезауро. Дотепність вважала-
ся також основою художнього пізнання дійсності. Так,
Бальтасар Грасіан вбачає в дотепності «можливість про-
никати в суть найвіддаленіших предметів і явищ, миттєво
комбінувати їх і зводити воедино».

Парадоксальне поєднання «непоєданного» поклика-
не вражати й дивувати. Один з найвизначніших ліриків
барокко — італієць Дж. Маріно зазначав, що метою поета
є «дивовижне та вражаюче», а хто не здатен здивувати,
мусить іти до стайні. Маріно став винахідником харак-
терної бароккової поетичної форми — так званих «кончетто».
Це були словосполучення з неочікуваними мовленне-
вими зворотами, парадоксальними епітетами, оксюморо-
нами. В поезії Маріно натрапляємо й на «радісний біль», і
на «багатого жебрака», і на «німого промовця». Зірки в Ма-
ріно — «жаринки вічного кохання» та «смолоскипи похो-
вання». Подібні до кончетто форми спостерігаються й у
видатного іспанського бароккового поета Гонгори-і-Арготе.
Серед образів його поетичних творів — «блаженна мука»
та «найсолодша отрута», а людське життя зображується як

«скажений звір», що переслідує свою тінь. До речі, власних кончеттистів мало й українське барокко (Л. Баранович, І. Величковський).

Однією з типових рис літератури барокко є його *інакомовність*. Е. Тезауро заявляє: «Щоб проявити дотепність, слід позначити поняття не просто й прямо, а інакомовно, користуючись силою вимислу, тобто новим і неочікуваним способом». Інакомовність спричинена й такими рисами бароккової поетики, як символізм, алегоризм, емблематизм. За словами І. Іваньо, «барочні письменники задовольняються елементарними схематичними емблемами, символами і алегоріями, які, на відміну від символіки пізнішого мистецтва, були загальнозрозумілими. Талант того чи іншого митця виявлявся у тонкощах тлумачення цих проблем і символів» [26, 44]. До того ж, справедливо відзначає український дослідник, митців барокко цікавила не стільки зрима, зовнішня, реальна сторона речей, «скільки відшукування духовної їх сутності, використання з повчальною дидактичною метою». Всеосяжний дидактизм барокко «знаходить для свого вираження ускладнені, вишукаві форми-параболи, різні види притч, незвичайні зіставлення образів, гіперболи, парадокси, антитези, напружені метафори» [26, 44].

Отже, ускладненість стає ще однією характерною рисою літератури барокко. За барочною естетичною концепцією, твори мають бути важчими для сприйняття. Як наголошував Б. Грасіан, «чим важче пізнається істина, тим приємніше її осягнути». До того ж, від твору вимагалася можливість різних його тлумачень. Літературні твори барокко ускладнені багатьма позалітературними засобами. Д. Лихачов справедливо зазначив, що збірки поетичних творів Симеона Полоцького нагадують енциклопедичні словники. Адже С. Полоцький подає читачеві цілу низку «відомостей» із різних галузей (історія, міфологія, фольклор, життя святих тощо). А різномірні стилістичні «прикраси» — також вельми характерні для барокко — виконують лише орнаментальну функцію [37, 205].

Українське барокко виникає на рубежі XVI—XVII століть і розвивається протягом двох віків. «Справжній початок барокко, — зазначає Д. Чижевський, — це Мелетій Смотрицький, це проповіді та почасти вірші Кирила Транквіліона Ставровецького, а повна перемога барокко — утворення київської школи. Найбільшими культурно-політичними успіхами, які відігравали велику роль в історії українського бароккового письменства, були: відновлення православної ієрархії 1620 р. та заснування київської школи 1615 р. і її реформи, проведені Могилою (1644 р.) та Мазепою (1694 р.).

І нові ієрархи, і професори Академії були головними репрезентантами барокко» [75, 243—244]. Барокко в Україні поширюється в усіх жанрах тодішньої літератури. В поезії українського барокко виникає силабічний вірш, поряд з яким існує також вірш народний. Найвідомішим жанром бароккової поезії була духовна пісня. Різноманітні жанрові форми існують і всередині поезії світської: філософська й еротична лірика, панегірик та епіграма, пейзажні та емблематичні вірші тощо. Чи не найбільш оригінальними творами українського барокко були так звані «віршові іграшки» — твори експериментальні, формотворчі, певною мірою «авангардистські». Поширені були такі форми, як акростих і мізостих (у першому початкові літери кожного рядка утворювали ім'я автора, у другому — потрібні слова склалися з літер, що знаходилися посередині вірша), кабалістичні вірші (числове значення слов'янської абетки давало можливість підрахувати рік написання твору), фігурні вірші (друкувались у формі хреста, яйця, чарки тощо). І. Величковський створює «раки літеральні» — вірші, рядки яких можна читати однаково як справа наліво, так і зліва направо («Анна пита мя я мати панна...»), алфавітний вірш, слова якого починаються з літер алфавіту («Аз благ всех глупина, // Дьва єдина...»), вірш-Протей, що створювався за допомогою механічної перестановки слів з місця на місце:

Яко ниву рясно плоди украшают,
Тако діву красно роди ублажают.
Ниву рясно плоди украшают яко,
Діву красно ублажают тако.
Рясно плоди украшают ниву,
Красно роди ублажают тако діву...

Розвивається й українська бароккова проза: повісті й оповідання як релігійного характеру (Д. Туптало, П. Могіла), так і світського («Римська історія»). Поширюється в Україні демонологічна повість і авантюрне оповідання. Набув розквіту й український барокковий театр. Народжується принесена із Заходу шкільна драма, у творах якої використані мотиви та образи як християнства, так і античності. Поширюються великодні й різдвяні драми, п'єси типу європейських міраклю та мораліте. У XVIII столітті з'являються й чисто світські драматичні твори на сюжети з української та всесвітньої історії («Володимир» Ф. Прокоповича, «Фотій» Г. Шербацького, «Благодутробіє Марка Аврелія» М. Козачинського). З комедійних жанрів драми в українському барокко існували інтермедії («Продав kota в мішку», «Найліпший сон»).

Значення барокко в українській літературі XVII—XVIII століть важко переоцінити. Будучи першим загальноєвропейським літературним напрямом в Україні, барокко взяло на себе такі важливі ренесансні функції, як секуляризація й гуманізація духовної культури, зокрема літератури. Адже в Україні (як, до речі, і в Росії) доби Відродження не існувало. «Безсумнівний розквіт української літератури в часи барокко, — зауважує Д. Чижевський, — поставив її в тісні зв'язки з літературою світовою...» [75, 297]. Цінності українського барокко, — доби Смотрицького і Довгалевського, Туптала і Сковороди, — можливо та потрібно, на думку видатного вченого, «актуалізувати», зробити корисними та плідними для нашої сучасності і для майбутнього [75, 303].

3.1.2. Класицизм *Класицизм* (від лат. classicus — взірцевий, довершений) — літературний напрям, що виник у XVII столітті у Франції й поширився в літературах Європи до початку XIX століття. Класицистами називають митців, у творчості яких панує культ «класиків» (передусім — античних письменників) та розуму, а весь напрям пов'язаний із суворою нормативністю й регламентацією. Сама назва «класицисти» з'явилася тільки у 30-х роках XX століття у вітчизняному літературознавстві. У XIX столітті представників цього літературного напрямку іменували «класиками» (назва виникла у французькому літературознавстві), а нерідко — «псевдокласиками»: цей останній вислів був поширений у XIX — на початку XX століття. Справа в тому, що романтики, а згодом і представники інших течій, які полемізували із класицистами, визнавали «класичними» лише твори давніх греків та римлян. Мистецтво ж своїх опонентів вони розглядали як «псевдокласичне», «бажаючи підкреслити невдалість, недоладність, маловартісність цієї течії» [75, 309].

Розквіт класицистичної літератури припадає на XVII століття, коли справжнім центром напрямку стає Франція. До французьких класицистів належали Малерб, Лафонтен, Буало, Реньє, Корнель, Расін, Мольєр та інші. Меншою мірою класицизм поширився в літературах Німеччини (М. Опіц, Й. Готшед, «веймарські класицисти» Шіллер і Гете), Англії (Д. Драйден, А. Поп, Д. Аддісон, Р. Стіл), Італії (В. Альф'єрі). У XVIII столітті зароджується російський класицизм (М. Ломоносов, О. Сумароков, Г. Державін, Д. Фонвізін). Наприкінці XVIII — на початку XIX століття виникає класицизм і в українській літературі (І. Котляревський, П. Гулак-Артемовський, П. Білецький-Носенко, Г. Квітка-Основ'яненко).

Дискусійною досі залишається проблема місця й часу народження класицистичного напрямку. В літературознавстві

існують дві точки зору про батьківщину класицизму. За більш традиційною, стверджується про зародження його у Франції в XVII столітті. Проте в останні десятиріччя поширюється погляд на класицизм як напрям, що виник століттям раніше в Італії. Прихильники «італійської» точки зору вважають, що до античних зразків звертаються ще італійські гуманісти під час кризи ренесансу в країні Данте й Петрарки. Називають навіть точну дату — 1515 рік, коли італійський поет Тріссіно написав трагедію «Софонісба», яка стала першим твором Нового часу, написаним за античним взірцем. Однак, якщо вважати, що вже в XVI столітті існує класицизм («ренесансний класицизм», за виразом О. Анікста), погодившись із тим, що антична літературна спадщина є спільним фундаментом як для доби Відродження, так і класицизму, то межі між Ренесансом і класицизмом просто зникають, а саме поняття Відродження стає зайвим. Як слушно зауважує О. Курилов, «не були теоретиками класицизму у власному розумінні і Чинтіо, і Скалігер, і Кастельветро, і автори інших праць з поетики й теорії драми, що побачили світ в Італії XVI ст., як це уявляється сучасним дослідникам. І не були саме тому, що теоретики Відродження в галузі літератури та мистецтва не могли бути водночас і теоретиками класицизму, тому що класицизм і Відродження за самою суттю своєю несумісні, вони просто виключають одне одного» [60, 17]. Тому все ж таки правильніше пов'язувати виникнення класицизму як окремого оформленого напрямку із Францією доби абсолютизму. Адже французька абсолютистська монархія сприяла розвиткові нового напрямку: класицизм визнавався офіційно, монархія сприймалася серед усіх прошарків населення як чинник спокою й миру, а умовно регламентоване в усіх своїх проявах французьке придворне життя зумовлювало нормативність класицистського мистецтва. Однак, з іншого боку — неможливо заперечувати зв'язок класицизму з Ренесансом, зокрема італійським, не вбачаючи певного впливу останнього на творчість представників нового літературного напрямку.

Як було вже сказано, один з основних принципів класицизму — наслідування античних митців. Спадщина письменників Стародавньої Греції та Риму розглядалась як певна художня норма. Авторитет античних авторів був для представників класицизму абсолютним і непорушним. «Слід було б побажати, — зазначає Расін у передмові до своєї знаменитої трагедії „Федра“, — аби й наші твори ґрунтувалися на таких самих твердих підвалинах і були б такі самі повчальні, як і творіння давніх поетів» [65, 317]. Причому наслідування античних авторів, запозичення в них тем,

образів не розглядалось як «вторинність» чи епігонство з боку «нових» письменників. Наслідування давніх, як пише найвидатніший теоретик класицизму Н. Буало в листі до Ш. Перро, ніяким чином не «завадить нашим творцям», а тільки — навпаки. «Але чи станете ви заперечувати, — риторично запитує Буало у свого багаторічного опонента, — що наші найвизначніші поети зобов'язані успіхом своїх творінь саме цьому наслідуванню? Хіба станете ви заперечувати, що саме в Тита Лівія, Діона Кассія, Плутарха, Лукіана та Сенеки Корнель почерпнув кращі свої сюжети й віднайшов ті високі ідеї, які допомогли йому створити новий рід трагедії, невідомий Арістотелю? ...хіба ви не згодні, що Расіна виховали Софокл і Евріпід? Чи можете ви не визнати, що тонкощам свого мистецтва Мольєр навчився у Плавта й Теренція?» [10, 179—180].

Давні автори для нових письменників — це «школа поетичної майстерності», наголошував основоположник німецького класицизму Мартін Опіц. Тому, зауважує він, «поет повинен бути обізнаним з грецькими та латинськими книгами». Антична спадщина для митців-класицистів — це також і певне мірило й взірць. «Ми повинні, — зазначає Расінь, — постійно питати себе: що сказали б Гомер і Вергілій, якби прочитали ці вірші? Що сказав би Софокл, якби побачив презентованою цю сцену?»

Проте не варто розглядати авторитет давніх письменників як єдиний для класицистів. Ще один з попередників класицистського напрямку, француз Дю Белле у своєму трактаті 1549 року («Захист і прославлення французької мови») говорить, що наслідувати необхідно «хороших авторів», причому не лише «грецьких і римських», а й «італійських, іспанських та інших». Серед останніх Дю Белле називає Аріосто, Петрарку, Саннадзаро. Те ж саме — у маніфестах європейських класицистів XVII століття. М. Опіц у своїй програмній «Книзі про німецьку поезію» (1624 р.), схилиючись перед античними авторами, закликає враховувати досягнення нових, італійських та французьких поетів. Англійський теоретик класицизму Джон Драйден серед «взірцевих» називає національних письменників: Чосера й Спенсера, Шекспіра й Б. Джонсона, Бомонта й Флетчера. У свою чергу, французький теоретик Буало досконалими вважає новітніх французьких поетів — Малерба, Маро, Ронсара. Отже, «класичними» для представників класицизму в різних країнах не є винятково античні митці. Теоретики класицизму орієнтують сучасних їм авторів і на новітні літературні досягнення.

Становлення й розвиток класицистичного напрямку відбувається в постійній боротьбі та полеміці з літературою

барокко. Адже стильоутворюючі принципи двох напрямів були прямо протилежними. Як зазначає Д. Чижевський, «надзвичайну скомплікованість, переобтяженість деталями, переповненість формальними прикрасами творів пізнього барокко класицизм рішуче відкидав. Його ідеалом була простота, ясність та прозорість побудови» [75, 310]. Нікола Буало у своїй книзі «Мистецтво поезії» іронізує над барокковими рисами: «інакомовністю», «каламбурами», «дотепністю». Мольєр осміює представників французької преціозної літератури у своїй комедії «Смішні манірниці». Класицисти протиставляють свій «гарний смак» проявам «поганого смаку» літераторів барокко. Так, у бароккових «трагедіях жахів» на сцені відбуваються криваві й жахливі події, покликані вразити глядача: вбивства й самовбивства, тортури й страти, діють привиди, розмовляють мертві тощо. У трагедії класицизму всі ці зовнішні ефекти переносяться за сцену, будь-які сценічні «фізичні дії», що можуть схвилювати глядача, суворо заборонені. Взагалі літературна війна класицизму й барокко може вважатися найбільш характерною рисою всієї французької літератури XVII століття.

Якщо в бароккових літературних творах можливі найпримхливіші поєднання та сплави, теорія класицизму регламентує авторську уяву. Класицизм створює цілу низку канонів і правил, яких повинен безумовно дотримуватися письменник. Така нормативність зумовлювалася класицистським культом розуму: все має бути «розумним», «розсудливим», підкорятися не безмежній фантазії, а здоровому глуздові. Саме за законами розуму, вважали представники класицизму, писали свої твори античні митці. Згідно з цими законами слід творити й у Новий час.

Нормативна естетика класицизму була заснована на філософії раціоналізму. Остання знайшла своє найповніше вираження у філософській системі Рене Декарта. Декартівська (картезіанська) філософія протиставляла пристрасті розум як, відповідно, «низьке» та «високе» начало в людській природі. Тільки розум, за Декартом, є єдиним джерелом істини. Тільки думка — єдиний критерій самого життя. «Я мислю, значить, я існую», — стверджує знаменитий Декартів афоризм. У мистецтві й теорії класицизму також панує розум, а не емоція. А теза Р. Декарта про розумове узагальнення та абстракцію як єдино можливі методи пізнання дійсності зумовила увагу класицистів до абстрактного, узагальненого. Щодо відтворення раптового, окремого, емпіричного, то й раціоналістична філософія, і мистецтво класицизму ставилися до цього вкрай негативно.

Теорія класицизму намагається звести до певних норм

усі сфери та структурні елементи літератури й літературного твору. Так, вона створює та суворо регламентує ієрархію жанрів. Жанри в класицизмі поділяються на «високі» та «низькі». До перших належали трагедія, ода, дифіраμβ, героїчна поема, до других — комедія, сатира, епіграма, еклога, авантюрний роман. Встановлювалися міжжанрові кордони, а будь-які міжжанрові сплави (наприклад, трагікомедія) вважалися недоступними. Жанри «високі» були покликані відтворювати історичні події, життя царів, полководців, міфологічних героїв. «Низькі» жанри зображали повсякденне життя простих людей. Для кожного жанру регламентувалися мова й герої. Так, трагедії класицизму притаманними були піднесена, патетична мова, такі ж високі почуття, змальовувалися героїчні особистості. В комедіях використовувалася проста мова, обов'язковим був сатиричний струмінь, діяли побутові персонажі. Взагалі жанрова система класицизму орієнтувалася на античну, і класицистам вдалося відродити практично всі жанри літератури давніх греків та римлян. Жанрові форми нової літератури класицистами ігнорувалися, особливо це стосувалося прозових жанрів, які, незважаючи на їхню велику популярність у сучасних літературах, відсунуті в класицизмі на другий план. А жанровими домінантами класицистичної літератури були ода і трагедія.

Чи не найбільш відомим принципом естетики класицизму є принцип трьох едностей для драматургії: єдність місця, єдність часу, єдність дії. Нормативний характер трьом едностям драми надав відомий діяч Французької Академії Шаплен. Згідно з цим принципом усі події п'єси мають відбуватися в одному місці, протягом 24 годин, а також групуватися навколо головного героя в одну сюжетну лінію. Згодом класицистичний принцип трьох едностей стає одним з головних об'єктів закидів з боку супротивників класицизму. Його критикують у ХІХ столітті як романтики, так і реалісти. Однак слід усвідомлювати, що для свого часу цей нормативний принцип став явищем цілком позитивним. Він був покликаний насамперед сприяти якомога більшій правдоподібності. «Все має бути правдоподібно», — проголошують драматурги класицизму. Втім, за слушним висловом В. Халізева, «драматурги легко (як правило, не помічаючи цього) йшли на *внутрішню* неправдоподібність образів (нагнітання патетичних промов, ефектних учинків, виняткових подій), а разом із цим запекло й напружено домагалися правдоподібності *зовнішньої* (вдаючись до єдності місця й часу)» [71, 175]. Варто також зазначити, що класицистичний принцип єдності дії зберігався у світовій драматургії як канонічний аж до кінця ХІХ сто-

ліття (вважається, що першим з драматургів, хто порушив єдність дії у творі, був Антон Чехов).

Окрім того, раціоналізм класицистів вплинув на однобічність образів їхніх творів, передусім драматичних. Як правило, образ у драматургів класицизму є виразником певної ідеї, підкреслює певну позитивну або негативну рису. Відома пушкінська характеристика персонажів комедій Мольєра; на думку автора «Євгенія Онегіна», характери в Мольєра — це «типи такої-то пристрасті, такої-то вади». Тартюф — уособлення лицемірства, Гарпагон — скупості, Журден — пристрасті бути шляхетним. Однак навіть такий схематизм у змалюванні характерів, однобічність класицистичних образів являли собою історично вагомий крок уперед — порівняно з алегоричними, символічними, емблематичними образами письменників барокко.

Класицисти створили чимало теоретичних праць і літературних маніфестів свого напрямку. Серед них — «Есе про драматичну поезію» Дж. Драйдена, «Книга про німецьку поезію» М. Опіца, «Досвід критичної поезії для німців» Й. Готшеда, «Дві епістоли» О. Сумарокова, «Трактат про виникнення романів» П. Д. Юе. Теорія класицизму значною мірою відбилася в передмовах драматургів напрямку — П. Корнеля, Ж. Расіна, Мольєра — до своїх п'єс. Але справжньою біблією класицизму є вищезгадана праця Н. Буало «Мистецтво поезії» (1674 р.), в якій нормативна естетика відбилася найбільш повно й послідовно.

Буало виступає у своїй книзі насамперед як раціоналіст. «Учіться мислити, а потім вже писати», — закликає він письменників. Лише розум, вважає Буало, здатен відкрити істину. Міститься ж істина, що, згідно з концепцією Буало, є основою краси, у природі. Тому-то письменники мають всебічно вивчати природу. Автор «Мистецтва поезії» висуває принцип «наслідування природи», тобто, як пояснює Ю. Віппер, «відтворювати дійсність лише тою мірою, якою вона сама відповідала законам розуму» [13, 24]. Поетика Н. Буало містить також численні правила «гарного смаку», серед яких приділяється увага і принципу трьох едностей, і жанровій ієрархії, і проблемі правдоподібності, яка мусить бути абстрактною, узагальненою, типовою.

Класицисти наполягали на виховній функції літератури та мистецтва. Причому засобом виховання «гарного смаку» не є ні дидактизм, ні моралізаторство. Виховувати людину має насолода, яку мусить давати мистецтво. Так, Мольєр вбачає двоєдине завдання, яке стоїть перед комедійним жанром: водночас повчати й розважати. «Обов'язок комедії, — зауважує автор „Тартюфа“ — полягає в тому, щоб

виправляти людей, забавляючи їх». Виховний характер театру підкреслював і Жан Расін. На думку трагіка, здобутком античного театру є те, що він був «школою, в якій доброчесності викладалися не гірше, ніж у школах філософів...».

Стосовно українського класицизму, необхідно зазначити, що його розвиткові не сприяли ані політичні, ані загальнокультурні умови. Класицизм в Україні охопив обмежену кількість жанрів, головним чином тих, що вважались у теорії класицизму «низькими», а то й взагалі неприпустимими, зокрема бурлеск. Шедевром українського класицизму стає героїко-комічна поема Івана Котляревського «Енеїда» — твір бурлескний і травестійний. Поширюється також травестійна ода (І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський) і байка (П. Білецький-Носенко, П. Писаревський, С. Рудиковський). «Низькі» класицистичні жанри превалюють і в драматургії («Москаль-чарівник» та «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка), а в доробку Г. Квітки-Основ'яненка розвивається нетипова для літератури класицизму проза. З «високих» жанрів на зламі XVIII—XIX століть була поширена ода (І. Фальковський, І. Максимович, І. Шатович), яка створювалася з приводу урочистих дат або візитів чи тезоіменитств світських і церковних можновладців.

Класицизм в Україні, на відміну від інших національних літератур, народився та існував без боротьби з бароквою літературою. У другій половині XVIII століття, коли Україна стає російською провінцією і втрачає національні літературні й культурні центри (зокрема Київську Академію), барокко зникає саме собою. Український класицизм, незважаючи на свій не вельми різноманітний прояв, знаменує собою перехід до *єдиної* літературної мови. Вживання народної мови вимагали існуючі в літературі українського класицизму жанри — травестія, байка, комедія, народне оповідання. Такий перехід від білінгвчного барокко (церковнослов'янська й народна мови) стає для України справжнім літературним ренесансом.

3.1.3. *Сентименталізм* (від франц. *sentiment* — почуття, почуттєвість) — літературний напрям другої половини

XVIII — початку XIX століття, що характеризується прагненням відтворити світ почуттів простої людини й викликати співчуття до героїв у читачів. Сентименталізм дістав свою назву від роману англійського письменника Лоренса Стерна «Сентиментальна подорож по Франції та Італії» (1768 р.). Саме ж слово «сентиментальний» існувало в Англії ще до публікації стернівського роману: його перше вико-

ристання зафіксував англійський словник 1749 року видання. Однак до виходу роману Л. Стерна воно вживалося в мові художньої літератури рідко, і до того ж виступало у двох основних значеннях: «розсудливий» і «здатний до співчуття». З 60-х років XVIII століття починає переважати друге значення слова «сентиментальний».

Риси сентименталізму як нового напрямку помітні вже в європейських літературах 30—50-х років XVIII століття. Сентименталістські тенденції спостерігаються в літературі Англії (поезія Дж. Томсона, Е. Юнга, Т. Грея), Франції (романи Р. Мариво і А. Прево, «сльозлива комедія» П. Лашоссе), Німеччини («серйозна комедія» Х. В. Геллерта, почасти «Мессіада» Ф. Клопштока). Але як окремий літературний напрям сентименталізм оформлюється в 1760-ті роки. Найбільш яскравими письменниками-сентименталістами були С. Річардсон («Памела», «Кларіса»), О. Голдсміт («Векфільдський священик»), Л. Стерн («Життя та думки Трістрама Шенді», «Сентиментальна подорож») в Англії; Й. В. Гете («Страждання юного Вертера»), Ф. Шіллер («Розбійники»), Жан Поль («Зібенкез») в Німеччині; Ж.-Ж. Руссо («Юлія, або Нова Елоїза», «Сповідь»), Д. Дідро («Жак-фаталіст», «Черниця»), Б. де Сен-П'єр («Поль і Вірджинія») у Франції; М. Карамзін («Бідна Ліза», «Листи російського мандрівника»), О. Радищев («Подорож з Петербурга в Москву») в Росії. Позначився напрям сентименталізму й на інших європейських літературах: угорській (Й. Карман), польській (К. Бродзінський, Ю. Немцевич), сербській (Д. Обрадович). Дискусійною залишається проблема існування сентименталізму в українській літературі, хоча риси цього напрямку спостерігаються у творчості деяких визначних українських письменників, зокрема І. Котляревського («Наталка Полтавка») та Г. Квітки-Основ'яненка («Маруся», «Сердешна Оксана»).

На відміну від багатьох інших літературних напрямів, естетичні принципи сентименталізму не знаходять закінченого вираження в теорії. Сентименталісти не створювали будь-яких літературних маніфестів, не висували власних ідеологів і теоретиків, якими були, зокрема, Н. Буало для класицизму, Ф. Шлегель для романтизму, Е. Золя для натуралізму. Не можна сказати, що сентименталізм розробив і власний творчий метод. Вірніше було б розглядати сентименталізм як певний умонастрій з характерними ознаками: почуття як основна людська цінність і вимір, меланхолійна мрійність, песимізм, почуттєвість, особистісність переживань тощо.

Сентименталізм зароджується всередині просвітницької ідеології. Він стає негативною реакцією на просвітницький

раціоналізм. Культіві розуму, що панував як у класицизмі, так і в просвітництві, сентименталізм протиставив культ почуття. На зміну знаменитому вислову філософа-раціоналіста Рене Декарта: «Cogito, ergo sum» («Я мислю, отже, існую») приходять слова Жан-Жака Руссо: «Я відчуваю, отже, існую». Митці-сентименталісти рішуче відкидають односторонній раціоналізм Декарта, який утілювався в нормативності й суворій регламентації в класицизмі. Сентименталізм спирається на філософію агностицизму англійського мислителя Девіда Юма. Агностицизм був полемічно спрямований проти раціоналізму просвітителів. Він піддавав сумніву віру в безмежні можливості розуму. За Д. Юмом, усі розумові уявлення людини про світ можуть бути помилковими, а моральні оцінки людей — засновані не на порадах розуму, а на емоціях або ж «активних відчуженнях». «Розум, — вважає англійський філософ, — ніколи не має перед собою ніяких речей, окрім сприйняття...» Згідно з цим вади і добродієності є категоріями суб'єктивними. «Коли ви визнаєте якийсь учинок або характер хибним, — стверджує Д. Юм, — ви маєте на увазі під цим лише те, що в силу особливої організації вашої природи ви відчуваєте при його спогляданні...» Філософський ґрунт для сентименталізму підготували двоє інших англійських філософів — сенсуалісти Френсіс Бекон і Джон Локк. Вони надавали першочергову роль у пізнанні світу саме почуттю. «Розум може помилятися, почуття — ніколи», — цей вислів Ж.-Ж. Руссо можна вважати загальним філософським та естетичним кредо сентименталізму.

Сентиментальний культ почуття зумовлює більш широкий, ніж у класицизмі, інтерес до внутрішнього світу людини, до її психології. Світ же зовнішній, зауважує відомий російський дослідник П. Берков, для сентименталістів «є цінним лише остільки, оскільки він дає змогу письменникові віднайти багатство своїх внутрішніх переживань... Сентименталістові важливо саморозкриття, оголення складного психічного життя, що відбувається в ньому, а не об'єктивна користь його творів» [цит. за: 51, 145—146]. Письменник-сентименталіст обирає з низки життєвих явищ і подій саме такі, які здатні розчулити читача, зворушити його, примусити хвилюватися. Автори сентименталістських творів звертаються до тем, які неодмінно приводять до глибокого переживання як свого, так і читача: вони описують страждання самотньої людини, нещасливе кохання, а нерідко й смерть героїв. Письменник-сентименталіст завжди прагне викликати співчуття до долі персонажів. Так, автор повісті «Нещасливий М-в» російський сенти-

менталіст А. Клушин закликає читача поспівчувати герою, який через неможливість поєднати свою долю з коханою дівчиною кінчає життя самогубством: «Чувствительное, непорочное сердце! Пролей слезы сожаления о несчастном самоубийце; снизойди к Предвечному, помолись об нем — берегись любви! — берегись сего тирана чувств наших! Стрелы его ужасны, раны неисцелимы, терзания ни с чем не сравненны».

Герой сентименталістів демократизується. Це вже не цар або полководець класицистів, який діє у виняткових, екстраординарних умовах, на тлі історичних подій. Герой сентименталізму — цілком ординарна людина, як правило, представник нижчих верств населення, людина чутлива, скромна, з глибокими почуттями. Як зазначав французький сентименталіст Ф.-Ж. Мармонтель, «повірити в те, що нам потрібні титули для того, щоб стати схвильованими, — значить образити людське серце й не визнавати природи». Події у творах сентименталістів відбуваються на тлі повсякденного, цілком прозаїчного життя. Нерідко воно замикається всередині родинного побуту. Таке особисте, приватне життя звичайної людини протистоїть екстраординарним, неправдоподібним подіям у житті аристократичного героя класицизму. До речі, проста людина в сентименталістів іноді страждає від сваволі дворян, але вона здатна також і «позитивно впливати» на них. Так, служницю Памелу з однойменного роману С. Річардсона переслідують і намагаються спокусити її хазяїн — сквайр Б. Однак Памела є зразком добродітності — вона відхиляє всі залицяння. Це зумовило зміну ставлення дворянина до служниці. Переконавшись в її добродітності, він починає поважати Памелу й посправжньому закохується в неї, а в кінці роману — одружується з нею.

Чутливі герої сентименталізму часто є диваками, людьми вкрай непрактичними, непристосованими до життя. Особливо ця риса притаманна героям англійських сентименталістів. Вони не вміють і не бажають жити «як всі», жити «за розумом», — теж полемічно спрямована проти раціоналізму риса. Персонажі романів Голдсмита і Стерна мають свої власні захоплення, що сприймаються як чудернацькі: пастор Прімроз з роману О. Голдсмита пише трактати про одношлюбність духовенства. Тобі Шенді з роману Л. Стерна захоплюється фортифікацією й будує іграшкові фортеці, які сам і бере в облогу. Герої творів сентименталізму мають свого «коника». Лоренс Стерн, який і винайшов це слово, писав: «Коник — це веселе, перемінливе створіння, світлячок, метелик, малюночок, дрібничка, що-небудь,

за що чіпляється людина, щоб утекти від звичайної течії життя, полишити на годинку життєві тривоги й турботи».

Взагалі, пошуки своєрідності в кожній людині зумовлюють яскравість і багатоманітність характерів у літературі сентименталізму. Автори сентименталістських творів не протиставляють різко «позитивних» і «негативних» героїв. Так, Руссо характеризує задум своєї «Сповіді» як бажання показати «одну людину в усій правді її природи». Герой «Сентиментальної подорожі» Йорік робить учинки як благородні, так і низькі, а часом опиняється в таких складних ситуаціях, що однозначно оцінити його дії неможливо.

Сентименталізм змінює жанрову систему сучасної йому літератури. Він відкидає класицистичну ієрархію жанрів: у сентименталістів уже немає жанрів «високих» і «низьких», усі вони є рівноправними. Жанри, що домінували в літературі класицизму (ода, трагедія, героїчна поема), поступаються місцем новим жанрам. Зміни відбуваються в усіх родах літератури. В *epoci* панують жанри подорожніх нотаток («Сентиментальна подорож» Л. Стерна, «Подорож з Петербурга в Москву» О. Радищева), епістолярного роману («Страждання юного Вертера» Гете, романи Річардсона), з'являється сімейно-побутова повість («Бідна Ліза» М. Карамзіна). В епічних творах сентименталізму важливу роль відіграють елементи сповіді («Сповідь» Ж.-Ж. Руссо) та споминів («Черниця» Д. Дідро), що надає можливості глибшого розкриття внутрішнього світу персонажів, їхніх почуттів і переживань. Жанри *лірики*, — елегії, ідилії, мадригали, послання, — мають на меті психологічний аналіз, розкриття суб'єктивного світу ліричного героя. Видатними ліриками сентименталізму були англійські поети (Дж. Томсон, Е. Юнг, Т. Грей, О. Голдсміт). Похмурі мотиви в їхніх творах зумовили виникнення назви «цвинтарна поезія». Чи не найвідомішим поетичним твором сентименталізму стає «Елегія, написана на сільському цвинтарі» Т. Грея. Розробляли сентименталісти й жанри *драми*. Серед них — так звані «міщанська драма», «серйозна комедія», «сльозлива комедія». У драматургії сентименталізму скасовуються сумнозвісні «три єдності» класицистів, синтезуються елементи трагедії та комедії. Справедливість жанрового зміщення був змушений визнати Вольтер. Він підкреслював, що воно викликане й виправдане самим життям, оскільки «в одній кімнаті сміються з того, що служить предметом зворушення в іншій, і та ж сама особа інколи переходить протягом якоїсь чверті години від сміху до сліз з одного і того ж приводу».

Відкидає сентименталізм і класицистичні канони композиції. Твір будується тепер не за правилами суворої

логічності і пропорційності, а досить вільно. У творах сентименталістів поширюються ліричні відступи. Нерідко відсутні в них класичні п'ять елементів сюжету. Посилюється в сентименталізмі й роль пейзажу, який виступає засобом вираження переживань і настроїв персонажів. Пейзажі в сентименталістів здебільшого сільські, вони зображають сільські кладовища, руїни, мальовничі куточки, які мають викликати меланхолійні настрої.

Найбільш ексцентричним за формою твором сентименталізму є роман Л. Стерна «Життя та думки Трістрама Шенді, джентльмена». Саме прізвище головного героя означає «нерозсудливий». Такою ж «нерозсудливою» здається й уся структура стернівського твору. В ньому багато ліричних відступів, усляких дотепних зауважень, розпочатих, але не закінчених новел. Автор постійно відступає від теми, розповідаючи про якусь подію, він обіцяє далі повернутися до неї, але цього не робить. Порушений у романі хронологічно послідовний виклад подій. Деякі розділи твору надруковані не за порядком їхньої нумерації. Іноді Л. Стерн взагалі залишає порожні сторінки, передмову ж та присвяту до роману вміщено не на традиційному місці, а всередині першого тому. Англійський сентименталіст пародіює провітницькі романи з їхньою залогізованістю та структурною чіткістю. В основу «Життя та думок» Стерн поклав не логічний, а емоційний принцип побудови. Для Л. Стерна важлива не зовнішня раціональна логіка й послідовність подій, а зображення внутрішнього світу людини, поступова зміна настроїв і душевних порухів.

Сентименталізм демократизує мову художнього твору — вона стає зрозумілішою для широких верств населення. Здебільшого зникають риторичні пишномовності й архаїзми. Художні засоби й лексичні одиниці беруться з фольклору, інтерес до якого посилюється в сентименталізмі. Так, М. Карамзін проводив велику роботу над удосконаленням російської літературної мови. Він зменшив кількість слів'язнізмів, збагатив «середній штиль» словами з народної мови, полегшив синтаксис. Мовні засоби сентименталістів мали викликати зворушення до зображуваного. Таку роль виконують, наприклад, пестливо-зменшувальні слова в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся»: «Наум бачить, що Маруся зовсім змінилась на лиці: стала собі рум'янька, як зоренька перед сходом сонця, очиці як ясочки грають; веселенька і від неї наче сяє...»

Не існує єдиної думки в літературознавстві на предмет наявності сентименталістського напрямку в українській літературі. Найвидатніші вітчизняні літературознавці О. Бі-

лецький та Д. Чижевський вважали, що вияву в українській художній свідомості сентименталізм не здобув. «В українській літературі, — зауважує Дмитро Чижевський, — немає потреби утворювати з кількох творів Квітки та одного твору Котляревського окремого літературного напрямку». Розглядаючи оповідання Квітки, які нерідко характеризуються як сентиментальні, вчений зазначає: «В них є чуттєвий елемент, чутливі сцени, але немає сентиментального стилю, „чутливого” змалювання подій з суб'єктивними виявами почуття самого автора» [75, 354, 355]. Проте існує і протилежна точка зору. Так, І. Лімборський вбачає типологічну спорідненість українських письменників XVII—XVIII століть із європейським сентименталізмом. Дослідник стверджує, що в першій половині XIX сторіччя сентименталізм проявив себе в усіх родах української літератури (див.: *Лімборський І. Сентименталізм: Історія української літератури XIX століття*: В 3 кн. Київ, 1995. Кн. I. С. 212—239).

Звичайно, напрям сентименталізму не міг не мати певних негативних рис, до яких можна віднести нудотність і слізливість, моралізаторство і дидактизм. Однак здобутки цього напрямку — нові жанрові форми, психологічний аналіз, інтерес до життя простої людини, почуттєва сторона людського існування тощо, — створюють ґрунт для літературних напрямів, які приходять на зміну сентименталізові в XIX столітті. Естетичні й поетичні риси, форми й засоби сентименталістської літератури використовуються у творах романтизму й реалізму.

3.1.4. Романтизм *Романтизм* (франц. *romantisme*) — літературний напрям, що виник наприкінці XVIII століття в Німеччині та існував у літературі Європи й Америки в першій половині XIX століття. Термін «романтизм» упроваджують безпосередньо його перші представники — німецькі романтики. Причому поняття романтизму, або ж романтичного мистецтва, означало сучасну літературу й мистецтво (зокрема в теоретичних працях А. В. Шлегеля). До того ж, нове поняття мало протиставити себе класичному мистецтву. Саме слово «романтизм» походить від іспанського «романс», що позначало ліричний жанр, який виник в іспанській літературі ще в середні віки. Згодом «романс» починає означати епічний жанр роману. У XVII столітті поширюється визначення «романтичний», яке характеризувало твори й сюжети, написані романськими (а не класичними) мовами. В Англії XVIII століття епітет «романтичний» позначав літературу середньовіччя та Ренесансу, а згодом — фантастичне, дивовижне, таємниче як необхідні елементи поезії кінця XVIII століття.

На батьківщині романтизму, у Німеччині, існували дві романтичні школи — йенська (брати Ф. та А. Шлегель, Л. Тік, Новаліс, В. Вакенродер) та гейдельберзька (брати Я. та В. Грімм, Л. Арнім, К. Brentано, І. Ейхендорф). Видатні німецькі романтики Е. Т. А. Гофман, Г. Клейст, Г. Гельдерлін, А. Шаміссо не належали до цих шкіл. Значним явищем у світовому романтизмі стає його англійський варіант. Англійський романтизм презентований так званою «озерною школою» (В. Вордсворт, С. Колрідж, Р. Сауті), а також творчістю Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, Дж. Кітса, Т. Мура, В. Скотта. Представниками французького романтизму були Р. Шатобріан, Ж. де Сталь, Б. Констан, А. де Віньї, А. де Мюссе, А. Ламартін, В. Гюго, Ж. Санд, Е. Сю. Поширюється романтизм і в інших європейських країнах: Італії (Дж. Леопарді, Н. Фосколо, А. Мандзоні), Іспанії (Х. де Експронседа, М. Х. де Ларра), Австрії (Ф. Грільпарцер, Н. Ленау), Польщі (А. Міцкевич, Ю. Словацький, З. Красинський), Угорщині (Ш. Петефі). Охоплює романтизм і Росію (В. Жуковський, Є. Баратинський, ранній О. Пушкін, К. Рилєєв, Ф. Тютчев, М. Лермонтов), й зокрема — літератури народів, що входили до складу Російської імперії (А. Чавчавадзе і Н. Бараташвілі в Грузії, Х. Абовян у Вірменії, Аспазія та Я. Райніс у Латвії та інші). Розвивається романтизм і в Україні (ранній Т. Шевченко, П. Куліш, М. Костомаров, Є. Гребінка, А. Метлинський). Самобутнім явищем стає і американський романтизм. Він існує і в країнах Латинської Америки (Е. Ечевєрріа, І. Альтамірано, Х. Монтальво), і в США (В. Ірвінг, Н. Готорн, Е. По, Ф. Купер, Г. Лонгфелло, Г. Мелвілл).

Естетичні принципи літератури романтизму відбилися в теоретичних працях та маніфестах представників напряму. Серед найвизначніших — «Фантазії про мистецтво» (1799 р.) В. Вакенродера, «Фрагменти» Ф. Шлегеля (1797—1800 рр.), «Християнство, або Європа» (1799 р.) Новаліса, передмова до другого видання «Ліричних балад» (1800 р.) В. Вордсворта, «Про літературу» та «Про Німеччину» (відповідно — 1800 р. та 1810 р.) Ж. де Сталь, передмова до драми «Кромвель» (1824 р.) В. Гюго.

Романтизм мислився його засновниками як антикласицистичний напрям. Дійсно, чимало принципів і рис нового напряму протистояло орієнтаціям класицистів. Зокрема, культ античності, що панував у класицизмі, не знаходить свого відгуку в романтиків. Останні — чи не вперше в літературі Нового часу — із трепетом ставляться до середньовічної доби. «Це були прекрасні, блискучі часи, коли Європа була єдиною християнською країною, коли християнське спів-

товариство населяло цю перетворену людиною частину світу...», — писав про середньовіччя один з найяскравіших теоретиків і практиків німецького романтизму Новаліс. Віддає перевагу середнім вікам перед античністю і представниця французького романтизму Жермена де Сталь. У культурі й мистецтві середньовіччя романтики вбачали таємниче, містичне, дивовижне, а саме це й цікавило їх, і художньо відтворювалося в їхніх творах.

Посилюється інтерес романтиків до Сходу, до східної екзотики. Достатньо пригадати «Східні мотиви» В. Гюго, «Єврейські мелодії» Дж. Байрона, «Кримські сонети» А. Міцкевича. На східному тлі відбувається дія багатьох романтичних творів («Повстання ісламу» П. Шеллі, «Бахчисарайський фонтан» О. Пушкіна, «Демон» М. Лермонтова, «Корсар» Дж. Байрона). Особливу увагу романтики приділяють християнським мотивам і образам («Мойсей» А. Вінї, «Каїн» Дж. Байрона, «Еліксири диявола» Е. Гофмана, «Марія» Т. Шевченка). Віктор Гюго був певний того, що саме християнство породило романтичну літературу.

Романтики виступили проти нормативності класицистичного мистецтва, проти його канонів та обмежень. «Вдаримо молотом по теоріях, поетиках та системах, — закликає письменників-романтиків В. Гюго. — Зіб'ємо старий тиньк, що приховує фасад мистецтва!» У передмові до «Кромвеля», яка стає одним з найтяжчих ударів по класицизму, Гюго іронізує над єдностями часу й місця в класицистичній трагедії (не оспорюючи, проте, принцип єдності дії), спрямовує свою критику на ієрархію жанрів у мистецтві класицизму. Він протиставляє регламентованим і автономним жанрам класицистів драму Шекспіра, яка «сплавляє в одному подиху гротескне й піднесене, жахливе й блазенське, трагедію й комедію...». Ніякі норми, зразки та правила не повинні стримувати уяву митця. Справжнім здобутком романтизму є те, що він проголосив абсолютну свободу творчості. Той же Віктор Гюго затверджує принцип свободи поета в передмові до своєї поетичної збірки «Східні мотиви»: «Нехай вірить він (поет. — *Е. В.*) у єдиного Бога або в багатьох богів, у Плутона або в Сатану... або ні в що не вірить; нехай пише прозою або віршами; нехай ґрунтується в будь-якому сторіччі, в будь-якому кліматі; нехай зараховує себе до стародавніх або нових авторів; нехай музою його буде антична муза або середньовічна фея... Поет вільний. Станьмо на його точку зору та будемо виходити з неї» [17, 132, 133].

Поет та й взагалі митець для романтиків — це людина не лише вільна, а й цілком особлива та незвичайна. «Чим є люди стосовно інших створінь землі, — зауважує Ф. Шле-

гель, — тим митці — стосовно людей». Поет, за романтичною концепцією, є провидцем, талант його не підкоряється ніяким законам, встановленим звичайними людьми, — він вищий за них. Поети, за висловом видатного англійського романтика Персі Біші Шеллі, є «невизнаними законодавцями світу». Вони, як зазначає Шеллі, «фундатори законів, засновники громадянського суспільства, винахідники мистецтва життя, наставники людства» [цит. за: 21, 146]. Сама ж поезія «врятовує від загибелі прояв божества в людині» [цит. за: 21, 145]. Інший визначний англійський романтик Вільям Вордсворт іменує поезію найбільш філософським видом мистецтва. Метою поезії є істина. В. Вордсворт величає поезію «вишуканою сутністю всякого знання», він же вбачає в літературі загальнолюдське й духовне. «Вірші повинні втішити тих, хто страждає... зробити щасливих щасливішими... навчити бачити, думати, почувати і, значить, зробитися більш активно й впевнено добродішними» [цит. за: 21, 49].

Подібно до сентименталістів, романтики виступили проти класицистичного культу розуму. Основна увага в романтизмі приділяється не раціональному, а почуттєвому, не зовнішньому, а внутрішньому, не об'єктивному, а суб'єктивному. «Світ душі торжествує перемогу над зовнішнім світом», — влучно характеризує романтизм Гегель. «Справжнім змістом романтичного, — зазначає видатний німецький філософ, — служить абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою — духовна суб'єктивність, яка опановує свою самостійність та свободу», Прагнення розкрити й відтворити внутрішній світ людини з його особистісними переживаннями та пристрастями, прослідкувати «логіку почуттів», зробити це, за виразом В. Жуковського, «крізь призму серця», — ось одна з найхарактерніших рис романтичного напрямку.

Успадкувавши інтерес до внутрішнього світу людини, до «життя серця» в сентименталістів, романтики, однак, зображують «почуттєву» сторону людського буття не так односторонньо, як їхні попередники. Представники романтизму приділяють увагу *єдності* почуттів і розуму, емоцій та ідей. Недарма Ф. Шлегель визначав романтичну поезію як «прогресивну та універсальну». В ній, на думку німецького теоретика, мають поєднуватись і філософія, і словесне мистецтво, і необмежене самовираження творчої індивідуальності. Романтики намагаються охопити внутрішнє життя людини в усій повноті, враховуючи порухи як серця, так і розуму. Сама поезія покликана бути «зображенням душі, настроєності внутрішнього світу в його сукуп-

ності» (Новаліс). Адже романтизм визнає єдиний та основний закон — це, за словами Ф. Шеллінга, «свавілля поета». І тому цілком справедливо автор «Фрагментів» вважав, що «універсальна» романтична поезія є також «єдино нескінченною та вільною». Хрестоматійним стало також визначення романтизму В. Белінським як «внутрішнього світу людини, прихованого життя її серця».

В. Белінський визначав також і сферу романтизму. За словами критика, це «таємний ґрунт душі і серця, звідки підіймаються всі невизначені прагнення до кращого та піднесеного, намагаючись знаходити собі задоволення в ідеалах, що створюються фантазією» [36, VI, 370]. Дійсно, в літературі романтизму завжди існує ідеал, що знаходить собі місце поряд з реальністю. Згідно з цим прийнято говорити про романтичні «два світи» — світ реальний, дійсний, та світ ідеальний, фантастичний. Романтики наголошували на первинності ідеалу, мрії. Так, французький романтик А. де Віньї вважав, що мистецтво «можна розглядати тільки в його зв'язку з ідеалом прекрасного». Таким чином, світ ірреальний стає для романтиків головним об'єктом уваги, адже мистецтво, на думку Жорж Санд, «є не зображенням реальної дійсності, а пошуком ідеальної правди». Цей другий, ідеальний світ, світ мрій автора-романтика, існує паралельно зі світом повсякденного й буденного. Він набуває форми фантастики й казки. «Все поетичне, — стверджує Новаліс, — має бути казковим».

Чи не найбільш наочне уявлення про романтичні два світи дають твори Ернста Теодора Амадея Гофмана, у більшості з яких співіснують світ реальний зі світом фантастичним. Характерно, що Гофман, на відміну від багатьох інших письменників-романтиків, не переносить дію своїх творів у екзотичні країни або давні часи. Найфантастичніші події відбуваються в Гофмана на тлі сучасної йому Німеччини. Гофманівський герой здатен вести «подвійне» життя: він існує і в сірому повсякденні, і у світі прекрасної казки. Причому таким героєм є справжній романтик, мрійник, хоча й зображений письменником із чималою дозою іронії (Ансельм у казці «Золотий горнець», Бальтазар у «Крихітці Цахесі»). Світ реальний, буденний, прозаїчний є світом філістерів, самозадоволених людей із здоровим глуздом», за виразом романтиків — «гармонійних паскудників». Світ романтичний відкритий для «ентузіастів», фантазерів, істинних музикантів: Гофман, як відомо, поділяв людство на дві частини — «музикантів» і «не музикантів». Музикант — романтик, він не задоволений жорстокими законами реальності, намагаючися втекти від них до вигаданого романтич-

ного королівства, світу ілюзій. Проте «висока» романтична лінія Гофманом свідомо занижується: романтик Ансельм нагороджується за всі свої земні страждання золотим горщиком — цілком прозаїчною річчю, яка є очевидною пародією на «блакитну квітку» Новаліса — знаменитий образ-символ розчинення реального світу в романтичному. Характерно, що Генріх Гайне, порівнюючи творчість двох видатних німецьких романтиків — Гофмана та Новаліса, зазначав, що «останній зі своїми ідеальними образами постійно витає в блакитному тумані, тоді як Гофман зі своїми правдивими карикатурами завжди й незмінно тримається земної реальності» [цит. за: 31, 235].

Романтизм взагалі часто вдається до смішного, гумористичного, чудернацького. Своєрідним явищем поезики романтизму стає так звана «романтична іронія». Ф. Шлегель, Жан Поль, К. Зольгер спеціально розробляли її теорію. Іронія як різновид гумору покликана бути найбільш дієвим елементом романтичного мистецтва. Вона пронизує твори практично всіх видатних романтиків. За висловом Ф. Шлегеля, іронія є «неперервним самопародіюванням», вона свідомо зображає «нескінченний цілковитий хаос». Романтична іронія підкреслює відносність будь-яких обмежень та умовностей різних аспектів життя.

Іншим засобом романтичного пізнання Всесвіту стає гротеск. Він розглядається романтиками як один з основних прийомів зображення. В. Гюго називає гротеск «красою, що відтінена потворністю». Він же вбачав у цьому прийомі рису, яка вирізняє саме нову, романтичну поезію. Гротеск, що широко використовується у творчості Гюго, Гофмана, Тіка, Байрона, з одного боку, «створює потворне та жахливе, з іншого — комічне й блазнівське», як зауважує автор «Передмови» до «Кромвеля» [17, 86]. Поряд із гротеском романтизм вдається й до інших форм умовної образності. Адже митець-романтик не *відтворює* дійсність, а *перетворює*, «романтизує» її, за висловом того ж В. Гюго, «за допомогою своєї уяви». І цей новий умовний світ для романтика є більш прекрасним та істинним, ніж реальний.

Романтичні «два світи» далеко не завжди співіснують у гармонійній єдності. Митці часто відчувають цілковитий розлад між мрією та дійсністю. Романтики зазнають страждань у суперечливому непізнаваному світі, а весь напрям знаменується так званим «космічним песимізмом», настроями безнадії та відчаю. Такий романтичний умонастрій дістав назву «світової скорботи» (термін належить німецькому письменникові Жану Поллю). Романтичні герої відчувають хаотичність світу, примарність людського щастя, розлад із

суспільством. «Світова скорбота» властива ліричним героям Дж. Леопарді, А. де Вінї, А. де Ламартіна, М. Лермонтова, головним героям творів Ф. Шатобріана («Рене»), А. де Мюссе («Сповідь сина віку»), Б. Констана («Адольф»), а особливо — Дж. Г. Байрона («Паломництво Чайльд-Гарольда», «Манфред», «Каїн»).

Герої романтиків нерідко є носіями авторської свідомості. Вони перебувають у центрі романтичного всесвіту, є почасти одинаками, не підкоряються законам світу, гостро відчують людський біль. Людина для романтиків — «міра всіх речей», вона, за висловом Новаліса, є «диференціалом безкінечно великої та інтегралом безкінечно малої природи», є мікрокосмосом. У кожній людині романтики відшукують дещо неповторне, тільки їй притаманне, вони звертають увагу на індивідуальне в кожній особистості. «Тільки індивідум цікавий», — стверджував Новаліс. Внутрішній світ людини, її особисте «я» та приватні зв'язки з життям цікавлять романтиків найбільшою мірою. Особистість романтичного героя часто таємнича, незвичайна, виняткова. Це людина героїчна, вона протистоїть ворожому їй суспільству. Такі Байронів Конрад та Прометей Шеллі, Ернані Гюго та Конрад Валленрод Міцкевича, Дон-Жуан Гофмана та Демон Лермонтова.

Визначною рисою романтиків був їхній гарячий інтерес до фольклору. Представники напряду не лише використовували різноманітні народнопоетичні образи, сюжети та мотиви, а й самі виступили як збирачі казок, легенд, народних пісень. Так, видатний англійський романтик Вальтер Скотт на початку своєї творчої діяльності надрукував зібрання старовинних шотландських балад і легенд «Поезія шотландського кордону» (1802—1803 рр.). В Німеччині А. Арнім і К. Brentano видали збірки народних пісень, а брати Якоб та Вільгельм Грімм стали всесвітньо відомими завдяки своїм «Дитячим і родинним казкам» (1812 р.). Брати Я. та В. Грімм — також засновники міфологічної школи у фольклористиці та літературознавстві. Звернення романтиків до уснопоетичної традиції сприяє взаємному збагаченню фольклору й літератури. Як слушно зауважив Стендаль у своїй відомій роботі «Расін і Шекспір», «романтизм — мистецтво давати народам такі літературні твори, які при сучасному стані їхніх звичаїв та вірувань можуть принести їм найбільшу насолоду».

Романтики, на відміну від просвітницьких теоретиків, що чітко розмежовували види мистецтва (Лессінг, Гердер, Гете), нерідко відхиляють межі між ними. В романтичних творах спостерігається взаємопроникнення та взаємодія

поезії, музики, живопису. Особливо цінували романтики музику. Світ звуків, на їхню думку, здатен відтворити внутрішній світ особистості в усій повноті та багатоманітності. Справжній культ музики створили німецькі романтики. Характерно, що Гофман був також визначним композитором — автором першої в Німеччині романтичної опери «Ундіна». Із романтизмом пов'язана творчість таких композиторів, як Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Г. Берліоз, Ф. Шопен. А до пісні як ліричного жанру зверталися у своїй творчості А. Шаміссо, І. Ейхендорф, В. Мюллер, Г. Гайне.

Романтизм значно збагатив систему літературних жанрів. Саме в цьому напрямі народжується жанр історичного роману, основоположником якого є Вальтер Скотт. З'являються також жанри ліро-епічної поеми (Байрон, Шеллі, Пушкін, Петефі, Шевченко), фантастичної повісті (Гофман, По, Гребінка). В усі жанрові форми напряму, хай то буде драма, роман або новела, проникає притаманний романтизмові ліричний струмінь. З романтизмом пов'язаний небувалий розквіт ліричних жанрів, які за часів раціоналістичної літератури XVIII століття відійшли на другий план. Популярні в літературі класицизму жанри оди та дифірамба романтики відкинули. Риси романтизму (суб'єктивність, ліризм, «два світи», «світова скорбота», романтична іронія, гротеск тощо) поширюються практично на всі жанрові форми. Недарма Фрідріх Шлегель наголошував на тому, що «романтичне є не стільки окремим жанром, скільки необхідним елементом всієї поезії (літератури. — *Є. В.*), який може... панувати або відступати на друге місце, але ніколи не повинен бути відсутнім цілковито».

Український романтизм охоплює період 20—60-х років XIX століття. Виникнення цього літературного напрямку в Україні пов'язане з публікацією в 1827—1828 роках творів П. Гулака-Артемовського «Твардовський» і «Рибалка», з появою «Малоросійських пісень» М. Максимовича в 1827 році, а також створенням літературного гуртка І. Срезневського в Харківському університеті наприкінці 20-х років. Українські романтики мали декілька своїх осередків: у Харкові діяли Лев Боровиковський, Амвросій Метлинський, Микола Костомаров; у Львові — Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький (члени «Руської трійці»), Микола Устиянович; у Києві — члени «Кирило-Мефодіївського братства» Микола Костомаров (що переїздить з Харкова), Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Микола Гулак. Як і західноєвропейські романтики, українські митці зацікавлені національною історією та народною творчістю. Вони видають збірки народних пісень

(М. Максимович, І. Срезневський, П. Лукашевич), літописи («Історія Русів»), праці з історії України (М. Костомаров). Студії минулого, як зауважує Д. Чижевський, були «складовою частиною національного руху. З іншого боку, народна дійсність явилася романтикам надзвичайно повною, високоцінною та багатою. Не лише збирання етнографічного матеріалу, але й використання його в різних сферах культури — передусім у літературі — стало також завданням національним. Народ та історія — основні теми української романтики — разом з тим — основні проблеми національного руху» [75, 363].

Романтики виходять за межі поширених в українській літературі бурлесків і трагестій, вони по-справжньому першими починають вести мову в серйозному та поважному дусі. Один з піонерів українського романтизму П. Гулак-Артемівський писав, що вирішив у своїх баладах «спробувати, чи не можна малоросійською мовою передати почуття ніжні, благородні, піднесені, не примушувати читача чи слухача сміятись, як від „Енеїди” Котляревського і від інших, з тією ж метою писаних віршів». Романтики утвердили в українській літературі нові жанри: баладу, історичну й ліро-епічну поему, думу й медитацію, трагедію й драму, громадянську й інтимну лірику. Вони розширили проблематику літератури, дали поштовх розвитку художньої фантазії та умовних засобів, виступили на захист творчої особистості й усього народу. Український романтизм висунув геніального Тараса Шевченка. Заслуга романтизму — у відкритті народної поезії України, її минулого. Український романтизм відіграв величезну роль у дослідженні національної історії. Здобуток цього літературного напрямку є також формальним. Зокрема, удосконалюються віршові форми, особливо — у поезії Т. Шевченка. Але найважливішою рисою та заслугою української романтики є, на думку Д. Чижевського, те, що «вона свідомо поставила собі завдання утворити „повну літературу”, яка могла б задовольнити духовні потреби всіх кіл та шарів українського суспільства» [75, 455].

3.1.5. Реалізм *Реалізм* (франц. *realisme* — матеріальний, предметний) — літературний напрям, який характеризується правдивим і всебічним відображенням дійсності на основі типізації життєвих явищ. Історія терміна «реалізм» є тривалою й оригінальною. Уперше про «реалістів» заговорили ще в XI—XII століттях. Так називали представників схоластичного філософського напрямку, які, на відміну від їхніх опонентів «номіналістів», вважали, що реально існують не інди-

відуальні поняття та явища, а загальні — універсали; вони, мовляв, передують існуванню поодиноких, конкретних речей. Наприклад, реально існує одна людина, вічна, а всі люди відрізняються несуттєвими якостями й, по суті, є тотожними. Тільки через століття термін «реалізм» зазнав переосмислення, його починають застосовувати до явищ літератури. Вважається, що першим, хто почав говорити про реалізм у літературі в Новий час, був Д. Дідро. Спорадично про реалізм згадують в окремих статтях першої половини ХІХ століття (журнал «Фаланга» — 1836 р., стаття І. Тургенева — 1847 р.). Наприкінці 1840-х років поняття «реалізм» починають застосовувати супротивники французької літературної школи, теоретиком якої був письменник Шанфлері. Він та його однодумці (Г. Курбе, Л. Е. Дюранті, А. Мюрже), які зображали сучасність, «низькі» теми, побут, прийняли цей термін. У 1857 році Шанфлері видає збірку статей під назвою «Реалізм», у 1856—1857 роках Л. Е. Дюранті та А. Ассеза надрукували шість номерів журналу під такою ж назвою. Цікаво, що майже одночасно з французькими літераторами термін «реалізм» почали застосовувати й у Росії. Першим це зробив відомий критик П. Анненков у своїй статті «Нотатки про російську літературу минулого року» (1849 р.), де він назвав загальні особливості і прийоми творів І. Тургенева та І. Гончарова реалістичними. Проте лише в 60-х роках ХІХ століття термін «реалізм» міцно ввійшов у літературний обіг і в Росії, і в Західній Європі. В 1870-х роках він починає вживатися також і щодо української літератури, насамперед — у статтях Івана Франка. Слід, однак, зауважити, що в ХІХ столітті поняття «реалізм» рідко коли визначалося термінологічною чіткістю та ясністю. Приміром, Д. Писарев — один з найрадикальніше настроєних російських критиків, застосував цей термін у значенні «матеріалізм», який через жорстку цензуру неможливо було назвати своїм іменем. У першій половині ХІХ століття для позначення цілком реалістичних літературних явищ почасти користувалися ще терміном «романтизм». Так, один з основоположників реалізму Стендаль називає себе романтиком у відомій праці «Расін і Шекспір». Теоретик французького натуралізму Еміль Золя практично не розрізняв поняття «натуралізм» і «реалізм». Ці визначення двох літературних напрямів ХІХ століття виступають як синоніми й у статтях І. Франка. А перших російських письменників-реалістів, послідовників М. Гоголя, їхній опонент Ф. Булгарін зневажливо назвав «натуральною школою». Цей термін підхопив і широко вживав і апологет школи Гоголя — В. Белінський.

Дискусійною в літературознавстві є проблема часових меж реалізму. Згідно з однією точкою зору, реалізм народжується за часів Ренесансу. Цей «гуманістичний реалізм» існує у творчості Шекспіра, Сервантеса, Рабле. М. Бахтін, що встановив генетичні зв'язки роману Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» з народною сміховою культурою середньовіччя й Ренесансу, пропонував іменувати весь реалізм Відродження «гротескним реалізмом». За іншою думкою, реалізм розпочинає своє існування з XVIII століття («просвітницький реалізм») та знаходить своє вираження у творах Д. Дефо, Дж. Свіфта, Г. Філдінга, Вольтера, Д. Дідро, Г. Лессінга, Бомарше. Деякі дослідники вели розмову і про «реалізм античності», і навіть про реалізм наскельних малюнків первісної людини. Однак подібні теорії реалізму як напряду, що існував майже протягом усієї історії літератури, поділяли навіть у радянському літературознавстві далеко не всі вчені. Приміром, такі авторитетні дослідники, як В. Жирмунський, Д. Благой, М. Конрад, вважали теорії «античного», «гуманістичного», «просвітительського» реалізму помилковими й неправомірними. Так, В. Жирмунський зазначав, що Шекспіра, Рабле, Сервантеса можна називати реалістами лише в широкому сенсі слова, тобто письменниками, які більш або менш правдиво відтворювали дійсність. «...Вони реалісти в сенсі „правдивості”, а не в сенсі Бальзака або Льва Толстого, реалізм їх — це реалізм у широкому сенсі, якісно відмінний від класичного реалізму XIX ст., тобто реалізму у власному сенсі» [52, 13]. Отже, реалізм виникає лише в XIX столітті, коли, за словами Д. Благого, з'явилися найбільші класичні зразки реалістичного мистецтва, склалась естетична теорія реалізму; нарешті, виник і сам термін «реалізм» [52, 13].

Дійсно, виникнення реалістичного напрямку в літературі слід означити 30-ми роками XIX століття, коли «принцип життєво-правдивого зображення світу затверджується з найбільшою повнотою, в найбільш розвинутих формах» (О. Анікст). А проста правдивість ще не є реалізмом, до того ж, виходячи лише з окремих та поодиноких явищ у літературі Відродження чи Просвітництва, неможливо говорити про панівний реалістичний літературний напрям. Та й немає необхідності зводити всю історію світової літератури до історії розвитку реалізму. До того ж треба сьогодні усвідомлювати, що реалізм не є найвищою та безумовною формою відтворення дійсності, а лише однією з можливих її форм. Спроби розглядати реалістичну літературу як «найкращу», а всі попередні літературні напрями — як сходинок до неї, завдають шкоди лише самому реалізмові. Адже всілякі

уніфікації та монополізації літературних явищ, як свідчить досвід, є хибними і шкідливими для самої літератури й літературознавства. Вони звужують і знебарвлюють живу творчість.

В 1830—1850-х роках реалізм як новий літературний напрям затверджується в європейських літературах, зокрема українській. ХІХ століття дало світовій літературі таких видатних письменників-реалістів, як Стендаль, П. Меріме, О. Бальзак, Г. Флобер у Франції; Ч. Діккенс, У. Теккерей, Т. Гарді, Ш. Бронте в Англії; О. Пушкін, М. Гоголь, М. Некрасов, І. Гончаров, І. Тургенєв, Ф. Достоевський, О. Островський, Л. Толстой, А. Чехов у Росії; Г. Гайне, Т. Фонтане в Німеччині; Ш. де Костер у Бельгії; Б. Прус, Е. Ожешко в Польщі; Я. Неруда в Чехії; І. Вазов у Болгарії; В. Вітмен, В. Д. Хоуелс, М. Твен у США. Серед українських реалістів — пізній Т. Шевченко, Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, С. Руданський, І. Франко, М. Коцюбинський. Характер літературних маніфестів реалізму мали деякі статті французьких письменників: вищезгадані «Реалізм» Шанфлері та праці Л. Е. Дюранті у власному журналі, Стендалева робота «Расін і Шекспір» та передмова О. Бальзака до «Людської комедії».

Реалізм ХІХ століття за радянських часів прийнято було називати «критичним». Термін «критичний реалізм» належить М. Горькому, який запропонував його для розмежування літератури дореволюційної доби та післяреволюційної («соціалістичний реалізм»). Однак термін цей аж ніяк не відбиває всієї складності наряду: адже далеко не всі твори письменників-реалістів ХІХ століття були спрямовані на критику певних життєвих й суспільних явищ. Та й взагалі критичний елемент притаманний творам усіх часів і літературних напрямів. Горьківський термін відкидали й деякі радянські літературознавці. Так, за словами Б. Реїзова, сполучення «критичний реалізм» «...рівно нічого не означає: воно не вказує ні специфічних особливостей даного літературного напрямку, ні його розбіжностей з будь-яким іншим» [58, 247].

Реалістичний напрям виник значною мірою як заперечення художніх принципів романтизму. Як зазначає Б. Реїзов, «...це була реакція проти байронізму 30-х років, проти „титанічних” героїв і героїнь, проти „шаленої” літератури, проти історичних тем у романі й драмі... проти символічної драми й сентиментально-філософської лірики...» [58, 250]. Вже стислий перелік розбіжностей між двома напрямками дає уявлення про основні риси реалізму. Якщо романтизм акцентував увагу на уявному, відірваному від дійсності світі, то реалізм саме дійсність робить

головним предметом свого зображення. Романтизм здебільшого переносить дію своїх творів у минуле, в екзотичні країни, реалізм — зображає сучасне йому життя. Романтизм прагне до зображення патріархального ідилічного життя, що відбувається на тлі незайманої природи, реалізм — змальовує життя міста. Романтизм звертається до міфу, легенди, казки, реалізм — деміфологізує літературу, що пов'язується з описом дійсності, яка є науково та соціально детермінованою. Романтизм тлумачить конфлікт особистості з суспільством з духовної точки зору як невідповідність мрії та дійсності, реалізм — звертається до соціальної природи цього конфлікту. Романтизм змальовує виняткового, «титанічного», таємничого героя, реалізм — «маленьку людину», індивіда сучасного буржуазного суспільства, життєподібного героя. Романтизм з його ліричним струменем віддає перевагу поезії, реалізм звертається до прози, особливо до роману, що, за визначенням Гегеля, є «епосом буржуазного суспільства». Нарешті, мова романтизму є поетичною, вона поповнювалася з фольклорних джерел, мова реалізму — наближається до розмовної, побутової, використовує діалектизми й жаргонізми, спрощує синтаксис.

Однак у творчості визначних реалістів ці два великі напрями часто не виключають один одного, а гармонійно співіснують. Бальзак використовує романтичну фантастику в «Шагреньовій шкурі». Стендаль зображає притаманні романтизму виняткові характери й пристрасті (новели, «Пармський монастир»). Новели Меріме поєднують дійсність із фантастикою («Венера Ілльська»), зображають екзотику Півдня («Таманго», «Кармен»), наповнюються фольклорними мотивами («Локіс») та містикою («Джуман»). Елементи романтизму можна спостерігати також у творах Ч. Діккенса і Г. Гайне, Г. Флобера і Ф. Достоевського, Т. Шевченка і Б. Пруса, Ш. де Костера і І. Франка. «Кожний великий реаліст — по-своєму романтик, — зауважує Г. Померанц. — Письменники, яких ми відносимо до класичного реалізму, не відкидають, а продовжують романтичні традиції... Класичний реалізм може розглядатися як завершення романтизму, як „істинний романтизм”» [55, 237]. В образній, дотепній формі Г. Померанц говорить про розбіжності реалізму й романтизму. За словами дослідника, романтизм тяжіє «скоріш до старця та дитини, ніж до дорослого. Романтизмові 8 і одночасно 80 років, реалізмові — 40. Романтизм — казка, яку дідусь розповідає онучці, а реалізм — серйозна історія для серйозних людей. Але дорослим серйозним людям не можна прямо сказати правду про Маленького Принца або планету Смішної Людини (з

фантастичного оповідання реаліста Достоевського. — Є. В.): вони засміють, принизять ідею. І ось чарівник-поет прикидається, що він... серйозна ділова людина. Ця гра чарівника в професора соціології і називається реалізмом» [55, 240].

З іншого боку, реалізм протистоїть натуралізму з його фактографізмом та «об'єктивним» копіюванням дійсності. Письменники-реалісти намагаються не просто «сфотографувати» явище, а творчо осмислити його, дати свою оцінку. Реалізм іде далі простої фіксації фактів. Реалістична література, за словами І. Франка, не лише «громадить і описує факти щоденного життя», а й «заразом аналізує їх і робить з них виводи». Якщо натураліст, подібно до науковця, безпристрасно змальовує окремі явища дійсності, митець-реаліст вбачає в мистецтві і виховну функцію. Література реалізму, зазначав Франко, «вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічних страстей та нам'єтностей людських) і старається будити охоту і силу в читателях до усунення тих хиб...» [70, 13]. Проти фотографізму в мистецтві виступав і Ф. Достоевський. «Фотографічний знімок і відображення у дзеркалі — далеко не художній твір», — зазначає він. Від митця вимагається не «фотографічна вірність» і «механічна точність», — вони є лише матеріалом, з якого «потім створюється художній твір». Істинний митець, вважає Достоевський, не може просто віддзеркалювати, «пасивно, механічно». У кожному художньому творі «видно його самого»: митець «відобразиться невільно, навіть проти своєї волі, висловиться зі всіма своїми поглядами, зі своїм характером, зі ступенем свого розвитку» [20, 132—133].

Реалізм намагається бути найдемократичнішим мистецтвом. Якщо представники класицизму й багатьох барокових шкіл розглядали творчість як дещо «елітарне» й аристократичне, а свої твори спрямовували для «обраних», реалісти, наслідуючи сентименталістів і романтиків, прагнуть заволодіти увагою якомога ширшого читацького кола. «Наші симпатії, надії, діяльність, — проголошував Чарльз Діккенс, — звернені до багатьох, а не до обраних. Не можна вважати високим те, що лише поставлене високо. Низьке не те, що знаходиться понизу...» І реалістична література є дійсно найбільш демократичною. Митці-реалісти вбачають своє завдання в тому, щоб писати для народу й водночас вчитися в нього. Ч. Діккенс, пишучи в одному зі своїх листів про борг митця перед народом, зазначає: «...не просто проявляти наші здатності в кожній галузі мистецтва, але звертатися до великого океану людства, краплями якого ми є...» Реалізм, багато з представників якого

самі вийшли з демократичних верств населення, вбачає покликання літератури в служінні інтересам народу. Автор «Пригод Олівера Твіста» зазначає: «Я вірю в те, що література повинна свідчити про свою вірність народові, повинна гаряче захищати прогрес, щастя, добробут народу» [цит. за: 49, 6]. Такі ж завдання літератури висував Тарас Шевченко. Про самовіддане служіння мистецтва народові й батьківщині писав він у передмові до «Кобзаря» (1847 р.), видання якого через арешт автора не здійснилося. Біль за свій народ, за долю України пронизує і поетичні твори Великого Кобзаря. Шевченкова муза — завжди з народом:

...Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово.

Одним з основних художніх принципів реалізму є *правдивість*. «Учи неложними устами // Сказати правду...», — звертається до музи ліричний герой Т. Шевченка. Правда для митця-реаліста — це вірність відтворення реальної дійсності. Реаліст, на відміну від романтика, не перетворює дійсність і не споглядає за нею згори. Він стоїть не осторонь від неї, а знаходиться врівень з дійсністю. «Художня правда є прямою метою мистецтва, як правда історична є метою історика археології», — зазначав видатний романист І. Гончаров. Представники реалістичного напрямку намагаються якомога правдивіше відтворити події та характери, обставини й деталі. У радянському літературознавстві канонічним було визначення реалізму, що його зробив Ф. Енгельс: «На мій погляд, реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдивість у відтворенні типових характерів у типових обставинах». Загалом думка слушна, хоча й не має претендувати на універсальність. Дійсно, і правдивість деталей, і правдивість типових характерів та обставин є головними ознаками реалістичного мистецтва, а *типізація* — його основним принципом.

«Митці-реалісти, — зазначав видатний німецький драматург Бертольт Брехт, — наголошують суттєве, «земне», *типове* у глибокому розумінні» [8, 66]. Типовість реалістичного образу полягає в тому, що письменник, з одного боку, вдається до широкого узагальнення, а з іншого — до зображення конкретного, індивідуального. В. Белінський, який одним з перших теоретиків реалізму висунув тезу про типи й типовість, зауважує, що в типі полягає торжество органічного злиття двох крайностей — *загального* і *особливого*. Сутність типу, за афористичним висловом Белінського,

«зобразити всіх в одному» [цит. за: 59, II, 602, 603]. Лев Толстой, який стверджував, що «справа митця — схопити типове», радив: «Потрібно спостерігати багато однорідних людей, щоб створити один певний тип» [59, III, 507].

Взагалі, слід зауважити, що митці-реалісти приділяють спостереженню величезну увагу. Так, Бальзак писав, що «геній спостереження — це майже весь людський геній» [цит. за: 5, 29]. Щоб правдиво й типово відобразити життя, необхідно ретельно вивчати його. Однак одного спостереження замало: воно не створює типовий характер. «Якщо писати з натури одну якусь людину, то це вийде зовсім не типово — вийде дещо поодиноке, виняткове й нецікаве, — зазначав Лев Толстой. — А треба якраз узяти в когось його головне, характерні риси й доповнити характерними рисами інших людей, яких спостерігав» [59, III, 507]. Реальність художнього типового образу виникає тільки тоді, коли зображуване явище здобуває своє місце в загальній картині світу. Реаліст покликаний заглиблюватися в суть самого явища, осмислюючи його. Бальзак справедливо зазначав: «Щоб перевести подію з життя в літературу, письменник повинен показати всі його корені» [цит. за: 5, 30]. Головним же в реалістичній типізації завжди залишається гармонійне сполучення абстрактного, загального з конкретним, індивідуальним. Про два ці необхідні елементи типового образу слушно писав В. Короленко. Сторона «загальна» полягає для письменника в тому, щоб «добре знати, так би мовити, безпосередньо ту категорію явищ, яку бажаєте описати, щоб риси її склалися в типовий образ...»; сторона ж «індивідуальна» — в тому, що «потрібно відмінно „уявити“ собі цей тип, щоб надати йому значення та наочності індивідуума» [59, III, 609].

Типові характери діють у творах реалістичного напрямку не в уявному чи абстрактному світі мрій, фантазій або міфів, а в конкретно-історичних умовах. Герої реалізму завжди зображаються на тлі доби, і в кожному творі проступає обличчя історії. Історичні обставини, в яких живе й діє герой, впливають на нього, мотивуючи певні його вчинки. Як наголошував Б. Брехт, «митці-реалісти відображають суперечність у людях та їхніх взаєминах і відображають умови, за яких такі суперечності розвиваються» [8, 66]. Ці умови, що традиційно іменувалися «типовими обставинами» (за виразом Енгельса) ніде у світовій літературі не зображались так рельєфно, як у реалізмі. Вони зумовлюють інші важливі риси реалізму — *соціальність* та *історичність*.

Обидва ці принципи існують в реалістичному напрямі нероздільно. М. Зельдович дає їм визначення. Принцип соціальності, за висловом ученого, «означає пояснювання

людини, її поведінки, психології, взаємин з іншими людьми об'єктивними соціально-історичними умовами». Принцип історичності полягає «в ідеї історичної закономірності, в усвідомленні історії як процесу якісних змін, що визначає національно-історичну своєрідність кожного її етапу в кожній країні» [67, 320, 321]. Принципи соціальності та історичності обстоювалися багатьма представниками реалістичного напрямку. Бальзак, наприклад, пов'язував соціальність із реалістичною правдивістю. Видатний французький письменник прагнув до зображення «суспільної людини в найчисленніших її проявах». Бальзак вважав, що правдивість полягає в тому, щоб знайти «соціальний рушій» подій і характерів. Завдання митця, за словами автора «Людської комедії», — «вивчити основи або одну спільну основу цих соціальних явищ, схопити прихований смисл величезного стовпища типів, пристрастей і подій» [4, 41]. Обстоює Бальзак також історичність літератури. «Самим істориком, — писав він, — мало бути французьке суспільство, мені залишилося лише бути його секретарем» [4, 41]. Розгортання дії на тлі суспільно-історичних подій та конфліктів характерне й для українських реалістів — Т. Шевченка та Панаса Мирного, І. Франка та М. Коцюбинського, І. Нечуя-Левицького та М. Старицького.

Втім, соціальний детермінізм у деяких творах реалістичного напрямку є перебільшеним. Певні реалістичні герої, подібно до натуралістичних, занадто міцно пов'язані із середовищем, яке «заїдає» їх. Це нерідко піддавалося критиці з боку самих реалістів, зокрема Ф. Достоевського, а також — з боку представників інших літературних напрямів. Так, один з найвизначніших авангардистів ХХ століття, «абсурдист» Семюел Беккет писав про те, що письменники-реалісти «пригнічені соціальною пам'яттю»; вони неспроможні збагнути «абсурду людського життя», який не піддається вузькосоціальному тлумаченню. Багато митців не приймали реалістичної «злободенності», «однобічності», «метафізичності». Наприклад, інший видатний представник «театру абсурду» Ежен Іонеско вважав, що реалізм «звужує, знебарвлює, деформує» реальність, зображує людину «в перспективі зменшеній та відчуженій». Реалізм, на думку Е. Іонеско, «відчужує людину від її глибин». Але здебільшого Іонеско виступає проти «ідеологічності» реалістичної літератури, проти того, що «реалістичний автор покладає перед собою завдання щось довести, завербувати... глядачів, читачів... від імені ідеології» [30, 153]. Тепер також можна погодитися з тим, що ідеологічність, точніше — заідеологізованість реалізму, особливо «соціалістичного», а також надмірна соці-

альність, що часом перетворюється на антихудожню політизованість і ефемерність, є негативними рисами напряду.

Багато видатних реалістів подарувало світові ХХ століття. Твори французів А. Франса та Р. Роллана, Ф. Моріака та Веркора, англійців Дж. Голсуорсі та Г. Веллса, Б. Шоу та Г. Гріна, німецьких письменників Л. Фейхтвангера та братів Т. і Г. Маннів, Е. М. Ремарка та Г. Бьолля, американських митців Т. Драйзера та Е. Гемінгвея, В. Фолкнера та Дж. Стейнбека, росіян І. Буніна та О. Купріна, М. Булгакова і А. Платонова назавжди ввійшли до скарбниці світової літератури. Свій доробок у реалізм нашого століття внесли українські автори: С. Васильченко і О. Кобилянська, О. Гончар і П. Загребельний, О. Довженко і М. Стельмах, В. Винниченко і М. Хвильовий, В. Дрозд і Є. Гуцало.

Особливістю реалістичної літератури ХХ століття є її *відкритість*. Реалізм ХХ століття, на відміну від реалізму ХІХ століття, не протистоїть іншим літературним напрямам, а взаємодіє з ними. Як правило, в найкращих творах нинішнього сторіччя співіснують і взаємопроникають елементи реалізму й модернізму, так що буває досить важко провести чіткі межі між ними. Зокрема, «стовпи» модерністської літератури Франц Кафка й Марсель Пруст деякими дослідниками зараховуються до реалістів, а творчість Вільяма Фолкнера, Ернеста Гемінгвея, Томаса Манна, Миколи Куліша («традиційних» реалістів) розглядається подекуди як модерністська. Своєрідним «прикордонням» реалізму й модернізму є творчий доробок Г. Гессе та В. Набокова, Т. Вільямса та Е. Олбі, А. Мердок та В. Голдінга, Б. Брехта та Г. Гарсія Маркеса. Реалісти ХХ століття охоче використовують модерністські прийоми (монтаж, «потік свідомості», асоціативність), широко користуються умовними засобами (гротеск, парабола, фантастика, алегорія) та вдаються до міфологічних образів (Т. Манн, Дж. Апдайк, М. Булгаков). Творча взаємодія реалістичних і «нереалістичних» елементів та форм — одна з головних ознак літературного розвитку ХХ століття.

Натуралізм (від лат. *natura* — **3.1.6. Натуралізм** природа) — літературний напрям, що утверджується у французькій літературі в останню третину ХІХ століття, який характеризується прагненням до фотографічного й безпристрасного відтворення дійсності й фатальною біологічною і соціальною зумовленістю людської долі й поведінки. Термін «натуралізм» належить Емілю Золя: у передмові до другого видання свого роману «Тереза Ракен» (1868 р.) він уперше зараховує себе до «письменників-натуралістів». Е. Золя є також основним теоретиком напрямку.

Погляди французького письменника були викладені в цілій низці статей, які на початку 1880-х років увійшли до збірок «Експериментальний роман», «Натуралізм на театрі», «Романісти-натуралісти». Крім того, Золя створив справжню школу письменників-натуралістів, що об'єдналися навколо свого теоретика. Ці автори відомі як члени «меданської групи» (від назви дачі Золя, яка знаходилась у Медані). До цієї групи входили Гі де Мопассан, Жоріс Карл Гюїсманс, Поль Алексіс, Лоен Еннік та Анрі Сепар. Окрім меданців, до школи французьких натуралістів належали вчителі Е. Золя — Гюстав Флобер (до певної міри) та брати Едмон і Жюль Гонкури, а також його соратник — Альфонс Доде. Близькими до натуралізму в ті ж роки були такі французькі автори, як О. Мірбо, брати Роні, брати Маргеріті, Л. Декав, А. Бек та інші. Однак натуралістична школа як рух односторонців через певні естетичні суперечки розпадається наприкінці 80-х років. До того ж, ще в 1870 році помирає Жюль Гонкур, у 1880 — Флобер. На рубежі двох століть завершується життєвий і творчий шлях Мопассана (помер у 1893 р.), Едмона Гонкура (1896 р.), Доде (1897 р.), Алексіса (1901 р.), Золя (1902 р.), Гюїсманса (1907 р.). Після припинення існування школи натуралістів у Франції натуралізм як художній напрям втрачає чіткість теоретичних принципів, являючи собою відтепер загальну назву близьких літературних явищ.

Е. Золя не розрізняв поняття «реалізм» і «натуралізм». «Примусити реальних героїв діяти в реальному середовищі, дати читачеві шматок людського життя — у цьому весь натуралістичний роман». У цьому вислові Золя, здавалося, немає суперечності з принципами митців-реалістів. І дійсно, теоретик натуралізму завжди віддавав належне видатним французьким реалістам — Бальзакові та Стендалю, яких Золя вважав своїми вчителями. Так, Бальзака він називав «основоположником точного вивчення суспільства». Золя шанує Бальзака й Стендаля насамперед за те, що вони правдиво зобразили свою епоху, за їхню близькість до дійсності, за їхню «могутню здатність спостерігати й аналізувати». Однак далеко не все приймає Золя у творчості своїх видатних попередників. І Бальзака, і Стендаля він критикує за їхній «романтизм», тобто за «виняткові» характеристики, багатоманітні «перебільшення», гру вимислу та уяви. Не влаштовувала Е. Золя також наявність на сторінках їхніх творів авторської оцінки, моралізаторства. «Я не хочу, як Бальзак, розв'язувати питання, яким повинен бути устрій людського життя, бути політиком, філософом, моралістом», — пише Золя. «Картина, яку я малюю, — простий аналіз шматка дійсності, такої, якою вона є». Старий реалістичний

роман є вже недостатнім у новий час, коли знання дійсності поглибилися завдяки успіхам точних і природничих наук.

Е. Золя намагається перенести в літературу принципи дослідження, притаманні науці. Він називав себе митцем-дослідником і вважав, що «романісту слід бути схожим на вченого, який досліджує свій предмет з неупередженою точністю». У передмові до другого видання свого роману «Тереза Ракен» Золя висловлює думку про те, що праця письменника споріднена з працею анатома, а роман має ставити наукову мету. Саме в науці автор «Терези Ракен» вбачає можливості глибшого пізнання людини. Письменник, гадає Золя, так само проводить експерименти над людьми, як учений — над хімічними елементами.

Окрім успіхів природничих наук, які викликали в письменників довіру до наукових методів пізнання, ґрунт для натуралізму створює також філософія позитивізму (О. Конт, Г. Спенсер). Позитивісти вважали, що між людьми та іншими живими організмами немає різниці. Услід за ними й Золя стверджував, що закономірності розвитку природи й тваринного світу можуть бути перенесені на людське суспільство й на долю окремої особистості. «Ті ж закони, — вважає Е. Золя, — керують каменем на дорозі та мозком людини».

Про тісний зв'язок, що має існувати між наукою та мистецтвом, говорили французькі письменники ще до Золя. Так, поет-«парнасець» Леконт де Ліль гадав, що «наука й мистецтво готові злитися воедино». А Гюстав Флобер стверджував, що «велике мистецтво повинно бути науковим і безособовим». Саме «безпристрасну» письменницьку манеру Г. Флобера, у творах якого, за висловом Е. Золя, «дається лише сам виклад фактів», і успадкували натуралісти. Із принципу науковості впливав ще один важливий принцип натуралізму — об'єктивність і неупередженість. Флобер був переконаний у тому, що письменник має надати право читачеві самому робити висновки із зображеної митцем картини. Автору, вважає Г. Флобер, не слід оцінювати явища, події, образи — він повинен приховувати свої погляди та симпатії. Автор «Мадам Боварі» зазначав, що письменник у літературі, як Бог у природі, мусить бути всюдисущим, але незримим: «всюди й ніде».

Письменники-натуралісти, услід за Флобером, вважають, що митець, прагнучи до максимальної об'єктивності, має відмовитися від усіляких оціночних категорій. Письменник ні в якому разі не повинен керуватися власними або ж політичними симпатіями чи антипатіями. Об'єктивне та неупереджене начало, за концепцією натуралізму, якраз і стоїть найближче до наукового акту пізнання. Тому автор

має позбутися моралізування, його метою є неупереджене зображення та аналіз фактів. «Не можна уявити собі хіміка, — зазначав Еміль Золя, — який гнівається на азот за те, що ця речовина є непридатною для дихання, або ж ніжно симпатизує кисню за протилежною підставою».

Натуралізм, таким чином, стає мистецтвом фактографії та документальності. Золя вимагає від письменника ретельного вивчення фактів, як це роблять учені-природознавці, приділяє основну увагу збиранню документального матеріалу. Коли ж ці матеріали будуть засвоєні цілком, «роман напишеться сам собою». Брати Гонкури теж наголошували на тому, що не бажають виходити за межі реального факту, вони, подібно до вчених, вивчали «людські документи». Фактам, які описує письменник, звичайно, не слід давати авторську оцінку. Митець-натураліст — лише «реєстратор фактів». При цьому для письменника не повинно існувати якихось «заборонених» тем, непридатних сюжетів, «низьких» фабул. Так само, як лікар не може нехтувати хворим через «неприємну» хворобу, письменник просто не має права відмовитися від зображення малопривабливих аспектів дійсності. Таким чином, у творчій практиці натуралістів відбувається значне розширення тематики. «Шукати фактичну правду й на ній все добувати», — так влучно визначила поетику натуралізму Леся Українка [цит. за: 11, 181].

Своїм прагненням до фотографічного відтворення реальності, до документальності натуралісти намагалися звести до мінімуму межі між мистецтвом і дійсністю та й взагалі знищити умовність мистецтва. Митець-натураліст — це фотограф, реєстратор життєвих явищ, копіювальник дійсності. Натуралізм вирішує питання про співвідношення мистецтва з дійсністю таким чином, що мистецтво стає точною відповідністю фактові, «тому, що було». Намагаючись здолати умовність мистецтва, натуралісти перетворюють художній твір на точну копію факту. Проти цього фотографічного відтворення реального життя в натуралізмі виступало багато митців — сучасників школи Золя. Так, англійський письменник Томас Гарді зазначав, що натуралісти, наполягаючи на «житті й нічому, окрім життя в його брутальному шматку», забули про те, що далеко не кожний шматок життя є вартим оповіді. Та й взагалі, вважає Т. Гарді, вони не повинні займати час читача тим, що він і так може побачити навколо і безпосередньо дізнатися [цит. за: 79, 191].

Життя людини у творах натуралістів — це життя насамперед біологічного організму. Письменники напряму концентрують свою загальну увагу на дослідженні саме біо-

логічних, фізіологічних імпульсів людської поведінки. У натуралістів характер людини зумовлений її фізіологічною природою, біологічними законами, спадковістю. Так, Е. Золя ретельно вивчає сучасні йому наукові праці «Фізіологія пристрастей» Ш. Летурно, «Трактат про спадковість» Люка, теорії Ч. Ломброзо, за якими злочинність визначається поганою спадковістю. Він же переносить ці теорії у свої романи. Так, Золя створює генеалогічне дерево двох розгалужень людини у своєму багатотомному циклі «Ругон-Маккари». Нащадки Ругона є здоровими фізично й морально людьми, тоді як нащадки Маккара — схильні до афектів і злочинів, дамокловим мечем висить над ними тягар алкоголізму та епілепсії. Фізіологічні імпульси визначають долю інших героїв натуралістичних творів: вони, наприклад, повністю зумовлюють поведінку протагоністки гонкурівського роману «Жерміні Ласерте».

Життя людей у творах натуралістів зумовлене не лише біологічно, а й соціально. У своїй праці «Експериментальний роман» Е. Золя зазначав: «Головний предмет нашого дослідження — це постійний вплив суспільства на людину та людини на суспільство». Золя виступає прибічником теорії Іпполіта Тена, згідно з якою середовище формує людину й здатне переробити її. Однак Золя розуміє середовище насамперед як середовище побутове, що змальовується в його романах з дрібними подробицями («Черевко Парижа», «Пастка»). До того ж, Е. Золя до свого розуміння середовища залучає і природні умови. Взагалі, натуралісти не бачили істотної різниці між суспільством та природою. І одне, і друге являє собою щось нездоланне й фатальне для людини. Письменники меданської групи, і особливо Гюїсманс, зображали особистість, неспроможну активно впливати на середовище. Соціальні конфлікти відтворюються в романах натуралістів у дусі соціал-дарвінізму, тобто як боротьба за існування.

Твори натуралістів відзначалися детальним описом середовища, речей, усього, що оточує людину. Золя, наприклад, з майже протокольністю професіонала або вченого відтворює залізницю («Людина-звір»), шахту («Жерміналь»), біржу («Гроші»), паризький ринок («Черевко Парижа»), універсальний магазин («Жіноче щастя»). Втім, і тут не все влаштовувало сучасників натуралістів, представників інших художніх напрямів. Наприклад, Іван Франко вважав, що в романах Е. Золя «темні сторони життя займають... далеко більше місця, ніж у дійсності».

Ідеї та поетичні принципи французького натуралізму позначилися на творчості письменників різних країн наприкінці ХІХ століття. У 1880—1890-х роках активно

працюють німецькі натуралісти Г. Гауптман, А. Гольц, Р. Демель, Г. Зудерман, М. Г. Конрад та інші. Натуралізм у Німеччині мав також свого теоретика — В. Бельше, який у програмній праці «Природознавчі основи поезії» (1887 р.) пропагує ідеї Е. Золя. Поширюється натуралізм і в американській літературі (творчість Ф. Норріса, Х. Гарленда, С. Крейна). Наслідують французьких натуралістів і в Англії (Дж. Мур, Дж. Гіссінг, А. Моррісон). Принципи натуралізму утверджуються в іспанській літературі (Е. Пардо Басам і А. Паладіо Вальдеса). Натуралістичні тенденції помітні у творчості деяких російських письменників (Д. Мамін-Сибіряк, О. Писемський, П. Боборикін, О. Амфітеатров). Риси натуралізму можна спостерігати й у літературі ХХ століття: у творах Дж. Джойса, Ф. Кафки, Б. Пруса, С. Моема, С. Беккета, Б. Пільняка, Т. Драйзера, Т. Вільямса, сюрреалістів та експресіоністів. Не минув натуралізм і української літератури. Показовою в цьому відношенні є творчість Володимира Винниченка. Для видатного українського письменника не існувало «заборонених» тем. Біологічні та сексопатологічні мотиви мають місце в романах «Чесність з собою», «Записки Кирпатого Мефистофеля», у драмах «Пригвоженні», «Базар», «Гріх». Так, саме «погана спадковість», зображена у п'єсі «Пригвоженні», призводить протагоніста — Родіона, який страждає від успадкованої психічної хвороби та не бажає «плодити дегенератів», — до самогубства.

3.2. Модернізм. Літературні напрями модернізму

Модернізм (від франц. moderne — новітній, сучасний) — сумарний термін, що позначає сукупність літературних напрямів та шкіл ХХ століття, яким притаманні формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів, антиреалістична спрямованість. Саме похідне слово «модерн» пов'язане з ідеєю чогось нового та нетрадиційного. І новизна разом з антитрадиціоналізмом (хоча й модерністи ніколи не поривають із літературною традицією цілком) є визначальними рисами модернізму.

Окремі напрями модерністської літератури сьогодні стали класикою. Серед найбільш визначних — імажинізм та футуризм, акмеїзм та експресіонізм, сюрреалізм та «театр абсурду», дадаїзм та «новий роман». Деякі з них охопили не тільки літературу, а й інші види мистецтва (експресіонізм, сюрреалізм, футуризм поширилися також на образотворче мистецтво, музику, театр), проникли в кіно й на телебачення.

Не існує одностайної думки щодо виникнення модернізму. Тривалий час вважалося, що зародився він у Франції в 70-х роках XIX століття, а найпершими проявами модернізму були імпресіонізм і символізм. Останнім часом поширюється точка зору, відповідно до якої генезис модернізму пов'язується з XX століттям, точніше, з першим його десятиріччям. Окремі дослідники взагалі поняття «модернізм» вважають недоречним. Говорити, мовляв, слід лише про окремі напрями в сучасній літературі та мистецтві, а не об'єднувати їх під назвою, яку, до того ж, не можна визнати задовільною. Дійсно, кожна модерністська школа має своє неповторне обличчя, конкретно-часові визначники, художні настанови. Модерністські напрями нерідко ведуть між собою літературні війни, наприклад, експресіонізм з імпресіонізмом, а імажинізм з футуризмом. Однак боротьбу шкіл та угруповань можна спостерігати й у будь-якому напрямі минулого, починаючи від барокко й закінчуючи реалізмом XIX століття. Дійсно й те, що далеко не всі визначні письменники, яких за традицією іменуємо модерністами, належали до тих чи інших модерністських шкіл. Серед них — Дж. Джойс і В. Вулф, О. Гакслі і Р. Музіль, Г. Е. Носсак і Х. Кортасар, Ф. Дюрренматт і Х. Л. Борхес. Проте «поодинокі» модерністи й представники організованих напрямів використовують спільні прийоми, а творчість численних модерністів, які належать або ж не належать до різноманітних напрямів, характеризується спільними рисами. Звернімося до найтиповіших.

Модерністи свідомо роблять свою творчість антидемократичною, елітарною. Модернізм зовсім не покликаний бути мистецтвом для широких мас, а навпаки. Відомий іспанський філософ та мистецтвознавець Х. Ортега-і-Гасет зазначає: «Модерністське мистецтво має маси проти себе, і воно завжди буде мати їх проти себе. Воно, по суті, чуже народові й більш того, воно вороже народові». Модернізм ставить собі за мету бути «мистецтвом для митців, а не для мас людей. Це буде мистецтво касты, а не демократичне мистецтво» [цит. за: 43, 16]. Втім, принцип цей не є для модернізму абсолютним. Винятком з «антидемократичного» правила може слугувати теорія і творча практика унімістів та експресіоністів (див. відповідні розділи).

Модернізм затверджує примат форми над змістом. Іноді форма модерністського твору є самодостатньою та абсолютизованою (футуризм, «новий роман»), іноді — підкорена формі категорія змісту є також важливою (експресіонізм, екзистенціалізм). Один з теоретиків модерніз-

му К. Фідлер проголошує: «В художньому творі форма повинна сама по собі утворювати матеріал, заради якого й існує художній твір. Ця форма, що водночас є і матеріалом, не повинна виражати нічого, окрім себе самої... Зміст художнього твору є ніщо інше, як саме формоутворення» [цит. за: 43, 12, 13].

Література модернізму є рішучим протестом і запереченням художніх принципів реалізму й натуралізму з їхнім зверненням до реальної дійсності, життєподібністю, деміфологізмом, аметафізичністю. Той же К. Фідлер зауважує: «Мистецтво аж ніяк не покликане проникати в низьку дійсність, що є дійсністю всіх людей...» Але в той же час модернізм не приймає романтичної втечі від дійсності. Мистецтво, за виразом Фідлера, не має «сумнівного покликання врятувати людей від дійсності, виходячи з казкового королівства». Якщо донині, зазначає теоретик, точилися суперечки «за право виражати сутність художньої діяльності» — «наслідування чи перетворення дійсності» (тобто, як бачимо, суперечка реалістів з романтиками), то модернізм на місце цих традиційних двох принципів висуває свій, третій, — «створення нової дійсності» [цит. за: 43, 15].

На зміну реалістичній та натуралістичній об'єктивності приходять модерністська художня суб'єктивність. Модерністів не цікавить предметний світ — він завжди ними деформується та абсурдизується. І ця «нова дійсність» є для митців-модерністів абсолютно реальною. Чим неправдоподібнішою є картина світу, тим вірогіднішою вона стає для модерністів. Загалом вони виступили проти реалістичного, здебільшого життєподібного відтворення дійсності. Реалізм для модерністів — це лише один з можливих засобів відображення світу. Але справжньої реальності — ірраціональної, метафізичної, непізнаваної та, врешті-решт, ірреальної — реалізм не досягає. Американський літературознавець Дж. Е. Міллер слушно зауважив, що «модернізм можна вважати бунтом проти „реалізму”, але не проти „реальності”. Реальність слід знаходити не в узгоджених зовнішніх подіях, а в потоці свідомості, що виникає в зіткненні з цими подіями, які швидко обираються, набирають певної форми, викликають переживання» [78, 765].

«Потік свідомості», про який пише американський дослідник, є одним з основних художніх прийомів літератури модернізму. Термін цей належить відомому психологові та філософові В. Джемсу. Класичними зразками застосування потоку свідомості в модерністській літературі є романи «Улісс» Джеймса Джойса, «У пошуках втраченого часу» Марселя Пруста, «Місіс Деллоуей» В'ірджинії Вулф.

Широко використовують цей прийом і представники французького «нового роману» (А. Роб-Грійє, Н. Саррот, М. Бютор). «Потік свідомості» безпосередньо відтворює процес внутрішнього мовлення персонажа (його також називають «внутрішнім монологом»), вербальними засобами зображаються його синтаксично ненормовані переживання, роздуми, спогади. Цей прийом застосували й реалісти ХІХ століття (Франко, Стендаль, Достоевський, Толстой), і навіть «соцреалісти» («Прогулянка мертвих дівчат» А. Зегерс). Але саме в модернізмі «потік свідомості» абсолютизується, перетворюючися часто на провідний стильовий прийом.

Іншим популярним художнім прийомом модернізму є монтаж, що прийшов у літературу з кіномистецтва (фільми С. Ейзенштейна). Він заснований на поєднанні різнорідних тем, фрагментів, образів. У футуризмі, дадаїзмі, «театрі абсурду» монтаж виступає як засіб пізнання світу: створюючи абсурдний образ, він наочно показує обрис безглузого світу. Нерідко монтаж тісно пов'язаний з прийомом внутрішнього монологу. Так, аналізуючи Джойсів «потік свідомості», С. Хоружий пише: «...зберігаючи основні ознаки внутрішнього мовлення, Джойс в той же час піддає його операції монтажу: проводить в його масиві жорсткий відбір, виганяє будь-який баласт і формує нове мовлення, згуще та високоорганізоване. Спільність з методом монтажу Ейзенштейна тут цілковита; обидва митці досягають такої виразності та життєвості свого матеріалу, якою ніколи не володіє реальне, незмонтоване життя» [73, 476].

Модерністи віддають перевагу умовним формам, що, однак, зовсім не виключає використання засобів цілком життєподібних. Проте нерідко саме життєподібні елементи творів модернізму створюють ефект ірреального, неправдоподібного. Фантастика тісно пов'язана з реальністю в мистецтві модернізму. І, за словами Д. Затонського, «найбільш неймовірне, безглузде та незрозуміле відбувається в буденній, тривіальній обстановці. Вторгнення фантастичного аж ніяк не супроводжується барвистими романтичними ефектами, а оформлюється як найприродніша річ у світі, що не викликає ні в кого подиву» [24, 141]. Яскравим прикладом цього є твори Франца Кафки.

Нерідко модерністи руйнують традиційні конструктивні елементи твору. Їхнім творам може бракувати сюжету й композиції, художнього часу та простору, персонажів і дії. На всю художню діяльність модерністів поширюється «тотальна» іронія. Згідно з цим, постійно натрапляємо на пародію та алюзію, оголення прийому та акцентацію на «зробленості» твору, елементи гри та ілюзії творчості.

Модернізм створює власні міфи, твори його нерідко перетворюються на міфологеми. «Замість розповідного методу ми можемо використовувати тепер міфічний метод», — писав один з найвизначніших модерністів ХХ століття Т. С. Еліот. Міфотворчими є твори Дж. Джойса та А. Белого, Г. Мейрінка та В. Хлебникова, Т. С. Еліота та Е. Паунда, Д. Буццати та Х. Л. Борхеса. Процес модерністської творчості, зазначав Д. Затонський, «є процесом перетворення реальних явищ, подій, проблем на ідіоми, символи, знаки — тобто абстрактні форми, що не відображають дійсності, а лише її символічно моделюють, створюють дещо подібне до адекватного їй душевного настрою» [24, 156].

Далі розглянемо основні напрями модернізму.

3.2.1. Імпресіонізм

Імпресіонізм (від франц. *impression* — враження) — художній напрям, заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Імпресіонізм розвивається в останній третині ХІХ — на початку ХХ століття. Спершу він виник у французькому живописі: у 1874 році в Парижі серед інших творів експонувалася картина Клода Моне «Враження. Схід сонця» («*Impression. Soleil levant*»). А в 1877 році група художників (К. Моне, О. Ренуар, К. Піссарро, Е. Дега, А. Сіслей) «добровільно» приймає назву «імпресіоністи» та починає видавати журнал «Імпресіонізм». Під впливом імпресіонізму в живописі згодом з'являється імпресіонізм у скульптурі (О. Роден), музиці (М. Равель, К. Дебюссі, О. Скрябін, І. Стравинський), театрі (А. Шніцлер, Г. Гофмансталь). Наприкінці ХІХ століття імпресіоністичний стиль охоплює також і літературу. В ній він не становить окремої школи, як у живописі, однак принципи й засоби імпресіонізму використовують у своїй творчості письменники різних країн. Риси імпресіонізму притаманні французьким художникам слова П. Верлену, С. Малларме, братам Гонкурам, пізньому Г. Мопассану, М. Прусту; норвезькому авторові К. Гамсуну, англійцям О. Уайльд, Дж. Конраду, Р. Л. Стівенсону; австрійським письменникам П. Альтенбергу, А. Бару, А. Шніцлеру. В російській літературі імпресіоністичну образність застосовували прозаїки А. Чехов, І. Бунін, Б. Зайцев, поети І. Анненський, К. Бальмонт. Поетика імпресіонізму знаходить своє місце і в українській літературі. Насамперед це стосується новелістики М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, частково О. Кобилянської.

Основний стильовий прийом імпресіонізму — зображення не самого предмета, а *враження* від нього. Самі митці-

імпресіоністи досить точно виражали цей головний принцип напряму. «Бачити, відчувати, виражати — в цьому все мистецтво», — проголошували Едмон і Жюль Гонкури. «Ми приречені до того, щоб пізнавати світ тільки через враження, яке він на нас справляє», — писав Анатоль Франс, який наприкінці XIX століття став одним з головних теоретиків і захисників імпресіонізму, фундатором саме імпресіоністичної інтерпретації мистецтва. «Ми бачимо світ, — зазначає А. Франс, — лише крізь наші почуття, які його деформують і його фарбують». Імпресіоністи відображають світ не таким, яким вони його знають або ж пам'ятають, а яким вони бачать його тепер. Митець-імпресіоніст прагне зафіксувати саме початкове враження від предмета, яке щойно виникло в нього. «Я пишу те, що зараз відчуваю», — говорить Каміль Піссарро. Образ у імпресіоністів виникає саме при безпосередньому, так би мовити, «свіжому» погляді на предмет. «Створити найживіше враження людської правди, хоч би якою вона була», — таким чином намагалися відтворити дійсність брати Гонкури.

Зрозуміло, що імпресіоністи орієнтуються саме на почуття, а не на розум. «Уся справа у почутті — решта відбувається сама собою», — вважав К. Піссарро. Інший видатний художник-імпресіоніст, Огюст Ренуар зізнався, що його анітрішечки не турбує те, що відбувається в його мозку, головне, на його думку, вміння бачити. Той же Піссарро зазначав, що імпресіонізм має бути теорією «чистого спостереження». Саме така недовіра до розуму і стимулювала відсутність будь-яких маніфестів і програм в імпресіоністському русі: адже вони фіксують не враження, не почуття, а думки, ідеї, що суперечить світоглядіві імпресіоністів. За влучним виразом Л. Андреева, ця відсутність програм і маніфестів «говорить про присутність імпресіонізму». «Просто в повній і прямій відповідності до важливіших принципів імпресіонізму, — пояснює дослідник, — свої ідеї та теорії художники не оформлювали та не обнародували» [2, 20].

Імпресіоніст не розмірковує — він *схоплює*. При цьому його завданням не є всебічне, епічне охоплення дійсності. Імпресіоніст створює фрагментарну, етюдну, незавершену картину. Він може відтворювати деталь предмета, явища. Імпресіоністичне світобачення є передусім ліричним. Це позначається й на жанрових домінантах у літературі імпресіонізму. В ній панують не романи й поеми, а новели й ліричні вірші. Впливає світосприйняття імпресіоністів і на стилістику, яка відзначається недомовленістю, уривчастістю оповіді. Ліричному, глибоко особистісному, суб'єктивному

світобаченню імпресіоністів зовсім не притаманна епічність. Зовнішнє, позаособистісне завжди переломлюється крізь особистісне начало. Так, Валерій Брюсов писав про манеру письма Інокентія Анненського — цього, за брюсовським висловом, «послідовного імпресіоніста»: «Він усе зображає не таким, яким він це знає, але таким, яким воно йому здається, причому здається саме тепер, у дану мить» [9, 328]. І взагалі у творчості імпресіоністів зовнішнє перетворюється на враження. «Як я це бачу» — ця назва книги австрійського імпресіоніста П. Альтенберга (1896 р.) являє собою певне спільне кредо всіх представників напрямку.

Відомі слова А. Чехова, який радив братові для створення картини місячної ночі замість «реалістичних» картин (бездонне небо в зірках, повний місяць і т. д.) написати: «Яскравою зірочкою блиснула на греблі шийка розбитої пляшки, і чорною кулею прокотилася тінь собаки». Таке письменницьке враження сприяє насамперед активному сприйманню образу з боку читача, який має домалювати, домислити цілісну картину, відтворити з певної деталі ціле. Письменник-імпресіоніст створює не готову картину, а нарис, ескіз до неї. Як слушно зазначала Леся Українка, говорячи про Стефаникові оповідання, останні «при всій їх реальності — не фотографії, а саме малюнки, ніби ескізи до майбутньої картини». Саме імпресіоністські твори позбавлені штампів, а імпресіоністські образи завжди сприймаються не автоматично — вони очуднюються у свідомості читача.

Письменники-імпресіоністи орієнтувалися насамперед на здобуток імпресіоністів-живописців, які використовували яскраві плями, мазки, напівтони, нечіткі контури, композиційні фрагменти, «змазаність», для того щоб підкреслити ефемерність враження від дійсності. Недарма Л. Толстой, порівнюючи творчу манеру Чехова з манерою письма живописців-імпресіоністів, писав: «У Чехова своя особлива форма, як у імпресіоністів. Дивишся, як людина нібито без усякого розбору маже фарбами, які потрапляють їй під руку, і ніякого нібито відношення ці мазки між собою не мають. Але відійдеш на деяку відстань, подивишся й загалом виходить цілісне враження». Своєрідною ланкою, що поєднає імпресіонізм у живописі й літературі, є вірш О. Мандельштама «Імпресіонізм». У ньому присутні образи з картин Клода Моне («Бузок на сонці») та Каміля Піссарро («Бульвар Монмартр», «Площа французького театру в Парижі»):

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени

И красок звучные ступени
На холст, как стружья, положил.

Он понял масла густоту —
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень все лиловой,
Свисток, иль хлыст, как спичка, тухнет, —
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом солнечном развале
Уже хозяйничает шмель.

Тісний зв'язок з імпресіоністичним живописом можна спостерігати у творчості Михайла Коцюбинського. Недарма український письменник називає свої новели акварелями, образками, етюдами. М. Коцюбинський відзначав, що його цікавить думка про зображення світу природи за допомогою «кольорового лексикону». «Загальна кольорова стихія», вважав він, сприяє «утворенню гармонійного цілого з психологією моменту дії». На допомогу слову завжди приходять фарби. Образи творів М. Коцюбинського пластичні та «зримі» завдяки тому, що письменник намагається відтворити дійсність шляхом якнайживішого використання всіляких відчуттєвих вражень. Так, у своєму нарисі «На крилах пісні» він зазначав, що звуки пісні, які торкалися його вуха, лягали перед ним барвами, малювали йому з дивною яскравістю цілі образи. Загалом характерною рисою творчості Коцюбинського, за словами Євгена Федоренка, є «тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та глибокий психологічний аналіз». Тобто риси, притаманні імпресіонізму. «Письменникова імпресіоністична вишуканість, — стверджує Є. Федоренко, — виявляється в... тонкості психологічного прозирання в усі душевні порухи та все те, що творить силу осяйності барв самого зображення» [69, 99].

Імпресіоністична образність, що покликана знаходити й фіксувати мікродинаміку внутрішнього душевного світу, використовується письменниками, які належать до різних напрямів. Вона є ознакою творчості неоромантиків (Дж. Конрад, Р. Л. Стівенсон), натуралістів (Г. Мопассан,

брати Е. і Ж. Гонкури), реалістів (І. Бунін, М. Коцюбинський). Але особливо насиченою імпресіоністичними рисами стає література символізму (поезія П. Верлена, С. Малларме, Р. М. Рільке, К. Бальмонта, драматургія О. Уайльда, М. Метерлінка, проза А. Шніцлера). Так, говорячи про поезію Поля Верлена, Г. Косіков цілком слушно вважає: французького поета правильніше було б назвати не символістом, а імпресіоністом. «Поезія Верлена, — зазначає Г. Косіков, — імпресіоністична тому, що, руйнуючи межі між суб'єктивним та об'єктивним, духом і плоттю, високим і низьким, відмовляючись від раціонально-морального відношення до дійсності, вона цілковито віддається фіксації безпосередніх, миттєвих вражень, „душа” й „пейзаж” однаково втрачають визначеність, розмига лінія починає панувати над чітким контуром, відтінок — над однотонністю кольору, а світлотінь — над світлом і тінню» [56, 19—20].

Техніка імпресіонізму широко використовується також у модерністському романі ХХ століття. Класичним зразком тут є багатотомний роман Марселя Пруста «В пошуках втраченого часу». Імпресіонізм лежить в основі прустівського творчого методу. Крізь призму ефемерних суб'єктивних вражень персонажів романів Пруста перетворюється зовнішній світ з його зв'язками, логікою, послідовністю. Хрестоматійним прикладом особистісного враження від реальності є прустівське зображення Венеції. Італійське місто відтворюється в циклі романів М. Пруста декілька разів, і щоразу воно постає зовсім іншим, тому що змінюється настрої і погляд героїв, змінюється враження. В імпресіоністичних творах загалом враження зливається з настроєм, який це враження викликає. Митець-імпресіоніст намагається породити в читача (глядача, слухача) подібний до власного настрої, «заразити» ним.

І сьогодні імпресіоністичні засоби та прийоми відкривають неабиякі творчі можливості перед митцем. Вони відкривають шлях особистісному підходу до явищ життя. «Мої особисті переживання, — зізнавалась Ольга Кобилянська, — відігравали немало роль в моїх писаннях». Митець, що застосовує у своїй творчості елементи поетики й стилістики імпресіонізму, повинен усвідомлювати, що фундамент імпресіонізму, за словами Л. Андрєєва, це «завжди „пейзаж душі”, завжди „миттєва” реальність, ліричний щоденник без сюжету та без героя, цикли статичних картин при динаміці сприймаючого почуття, це „музика передусім”, це „краплинка поезії замість моря прози”» [2, 241].

Символізм (від грец. σύμβολον — **3.2.2. Символізм** знак, прикмета, ознака) — літературний напрям кінця XIX — початку XX століття, основною рисою якого є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Символізм народжується у Франції і поширюється в інших європейських країнах (Англія, Німеччина, Австрія, Бельгія, Норвегія, Росія).

Символізм як сформований літературний напрям починає свою історію з 1880 року, коли Стефан Малларме започатковує літературний салон (так звані «вівторки» Малларме), в якому беруть участь молоді поети Р. Гіль, Г. Кан, А. де Реньє, П. Кіяр, Е. Мікаель, Ф. В'єле-Гріфсен. У середині 1880-х гурток Малларме розширюється — через його «вівторки» проходять усі поети-символісти, включаючи «наймолодших»: А. Жіда, П. Клоделя, П. Валері. Програмні символістські акції відбуваються в 1886 році, коли друкуються «Сонети до Вагнера» восьми поетів (Верлен, Малларме, Гіль, Дюжарден та ін.), «Трактат про Слово» Р. Гіля та стаття Ж. Мореаса «Літературний маніфест. Символізм». Праці Гіля (з передмовою самого Малларме) та Мореаса стають першими маніфестами напряму. В той же час з'являються перші збірки поетів, які були свідомо зорієнтовані на символістську поезику («Кантілени» Ж. Мореаса, «Заспокоєння» А. де Реньє, «Гамми» С. Мерріля та ін.). Наприкінці 1880-х років розпочинається період розквіту символізму у Франції. В 1891 році сталося його «офіційне визнання» — в цьому році увагу всього Парижа привернув влаштований з приводу публікації поетичної збірки Жана Мореаса банкет, на якому головував С. Малларме в оточенні літературно-мистецької еліти. Вплив символізму в останнє десятиріччя XIX століття стрімко зростає, він стає модним напрямом. І якщо у 80-ті роки символізм був чіткою течією із програмним оформленням і навіть школою, то в 90-ті роки ця чіткість розмивається, а кожний поет шукає свої власні творчі шляхи. Зі смертю патріарха символізму Стефана Малларме в 1898 році французький символізм як організований напрям також припиняє своє існування, хоча голоси окремих поетів-символістів звучали й на початку XX століття.

Однак було б помилковим замикати символізм у Франції в рамки 1880—1890-х років. Він починає існувати у французькій поезії ще задовго до свого організаційного оформлення й теоретичного обґрунтування. Як справедливо зазначає Дмитро Обломієвський, історію символізму потрібно починати з 1857 року, тобто з року, коли були надруковані «Квіти зла» Шарля Бодлера. Поряд з Бодлером поезику символізму неодмінно треба пов'язувати і з творчістю ви-

датних французьких поетів Поля Верлена та Артюра Рембо, що припадає на 60 — 70-ті роки. Тоді ж розпочинається творчість Малларме. На думку Д. Обломієвського, «Мореас, Жамм, Кан, Ле Кардонель та інші учасники символістського руху 80—90-х років не були великими та оригінальними поетами, вони не зуміли сказати свого слова в поезії, внести в неї цілковито новий зміст, а були лише епігонами, наслідувачами Бодлера, Верлена, Рембо, раннього Малларме» [50, 11]. В цьому, можливо, занадто категоричному вислові авторитетного дослідника не можна не побачити й зерна істини. Дійсно, саме Бодлер, Верлен, Рембо, Малларме становлять славу й гордість французького символізму, його основне ядро. До цього квартету слід додати також Лотреамона (псевдонім Ізidora Дюкасса, автора «Пісень Мальдорора»).

Із символізмом пов'язують свою творчість видатні письменники й за межами Франції. У 1880-ті роки розпочинають свою діяльність бельгійські символісти — поет Еміль Верхарн і драматург Моріс Метерлінк. На рубежі століть виступили видатні австрійські митці, пов'язані із символізмом — Гуго фон Гофмансталь і Райнер Марія Рільке. До символістів належав також польський поет Болеслав Лесьмян, з художніми принципами символізму співвідносяться окремі твори німецького драматурга Герхарта Гауптмана, англійського письменника Оскара Уайльда, пізнього Генріка Ібсена. На рубежі двох століть розвивається таке складне й багатоманітне явище, як російський символізм (Д. Мережковський, З. Гіппіус, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, В. Брюсов, О. Добролюбов, В. Іванов, О. Блок, А. Бєлий). На початку ХХ століття символізм охопив і українську літературу — як поезію (М. Філянський, Г. Чупринка, В. Пачовський, П. Тичина, М. Рильський, Д. Загул, В. Чумак, В. Еллан-Блакитний, В. Ярошенко, О. Слісаренко), так і прозу (О. Кобилянська, Г. Михайличенко, А. Заливчий, ранні М. Хвильовий та А. Головка).

Символізм протиставив свої естетичні принципи та поетику реалізму й натуралізму, напрямам, які він рішуче заперечував. Натуралізм з його фактографією та соціальним і біологічним детермінізмом має, на думку Ж. Мореаса, лише «цінність заперечення». За цим напрямом, вважали символісти, немає майбутнього: С. Малларме зазначав, що натуралізм загине, коли припиниться діяльність Е. Золя (і пророцтво це загально збулося). Заперечували символісти й реалізм, який, за висловом В. Брюсова, «перетворив мистецтво на просте відображення життя». Інший російський символіст К. Бальмонт писав про реалізм і символізм як про дві художні манери світосприйняття: «Реалісти охоплені...

конкретним життям, за яким вони нічого не бачать, — символісти, відчужені від реальної дійсності, бачать у ній лише свою мрію...» Реалізм, за Бальмонтом, перебуває в рабстві в матерії, а символізм пішов у сферу ідеальності. Він покликаний зробити мистецтво вільним. Як вважав Брюсов, символізм являє собою останню стадію, після романтизму й реалізму, у боротьбі митців за свободу.

Символісти не зацікавлені у відтворенні реальної дійсності, конкретного та предметного світу, у простому зображенні фактів повсякдення, як це робили натуралісти. Саме у своїй відірваності від реальності митці-символісти і вбачали свою перевагу над представниками інших напрямів. Так, французький символіст Стюарт Мерріль вважав, що символічна поезія панує в літературі тому, що вона одухотворена ідеєю, яка підносить її над суетою повсякденного життя. Втім, конкретні й буденні предмети та явища не відкидаються символістами цілком. Крізь них символісти завжди бачать дещо незвичайне, містичне, непізнанне. Єдиною метою літератури, за словами Стефана Малларме, є не називати предмет, а «натякнути» на нього. Саме таке мистецтво натяку, «абсолютне володіння цим таїнством», і створює символ.

Символ якраз і є фундаментом усього напрямку. «Кожне мистецтво по суті символічне», — гадав Андрій Белий. Саме за допомогою символів митець спроможний доторкнутися до світу метафізичного, потойбічного, надчуттєвого. Як символи позаматеріальних уявлень тлумачилися також і предмети матеріального світу. Символ пов'язує земне та емпіричне з вічним, з глибинами душі, з іншими світами. Символ, за словами Ф. Сологуба, здатен перетворити «брутальне й бідне» життя на «солонку легенду», яка цьому життю протистоїть. Символ допомагає митцеві відшукати «відповідності» між явищами, між реальним і таємничим світами. Цей шлях розпочав у своєму відомому сонеті «Відповідності» Шарль Бодлер, де природа постає як певний «ліс символів», крізь який прямує людина.

Символічний образ у творах представників напрямку є завжди багатозначним. Його невизначеність має знаменувати, за висловом М. Метерлінка, існування «невидимих і фатальних сил». У творчості символістів співіснує явне і таємне, і саме останнє несе основне навантаження. Як пояснював К. Бальмонт, у символізмі органічно зливаються два змісти: очевидний і прихований. Цей прихований зміст може мати нескінченні варіанти тлумачення. Про подвійність образу розмірковував і французький символіст, поет і теоретик Ремі де Гурмон. У своїй статті «Стефан

Малларме» він аналізує між іншим оригінальну рису поетики метра символізму. Малларме, свідчить Р. де Гурмон, дійшов до того, щоб у будь-якому порівнянні висловлювати лише другу частину, в той час, як у класичній поезії висловлюються обидві його частини. Таким чином, видимим залишається тільки другий образ, який традиційно служив «для роз'яснення та поетизації першого». Так виникає, стверджує Р. де Гурмон, «нова мова, смутна, наче сон», риси якої «навмисно залишаються невизначеними» [16, 115].

Отже, символ народжується там, де неможливо зобразити предмет. Він покликаний виразити алегоричне й невимовлене шляхом відповідностей між двома світами — світом зовнішнім і світом мрій та ідеалів. Цей дуалізм реального та ідеального — основа символічного світосприйняття. Таємниця, або Ідея, криється в глибині матеріальних речей. І символічна поезія, як говорить Ж. Мореас у своєму маніфесті, прагне втілити цю ідею, надати їй почуттєво збагненної форми. Причому форма ця не є самоціллю, вона має служити вираженню Ідеї. Подібні думки висловлював інший французький символіст Жорж Ванор. Мистецтво, за його словами, полягає в тому, щоб «перетворити ідею у зрозумілий для людини символ і розвинути її за допомогою нескінченних гармонійних варіацій» [56, 437].

Осягнути Ідею, за символістською концепцією, спроможне лише мистецтво. Пріоритет тут віддається музиці, а також — поезії, якщо вона використовує музичні засоби. В цьому відношенні символісти дотримуються теорії А. Шопенгауера, згідно з якою лише музика є мистецтвом трансцендентного й найближче стоїть до світу таємного. «Найперше — музика у слові», — цей рядок з верленівського «Поетичного мистецтва» стає девізом поетів-символістів. Музика безпосередньо говорить про потойбічне, вона краще за всі види мистецтва передає барви, відтінки та напівтони. «Поезія — це водночас Слово і Музика, — зазначає Стюарт Мерріль. — ... Словом вона говорить і міркує, Музикою співає та мріє». Слова поета-символіста перетворюються, за висловом В. Іванова, на «відлуння інших звуків». Музика й символ мають бути нерозривно пов'язаними. «Музика ідеально виражає символ, — писав А. Белей, — ...із символу бризкає музика. Вона проминає свідомість... Символ пробуджує музику душі». Символісти надають основного значення саме музиці вірша, вони створюють усілякі асонанси й алітерації. В поезії символістів, таким чином, головне не зміст, не смислове значення, а інструментування на певних звуках. Артюр Рембо у своєму знаменитому сонеті «Голосні» прагне довести, що кожний окремо взятий звук

відповідає певному кольору (А — чорному, Е — білому, І — червоному, Й — зеленому, О — блакитному), а їхнє сполучення створює як слухове, так і наочне й кольорове враження.

Символісти висунули ідею самоцінності мистецтва, його цілковитого суверенітету. Кожне мистецтво, яке, за словами Оскара Уайльда, «одночасно є поверхнею та символом», «нічого не виражає, окрім самого себе». Воно не повинно мати якихось соціальних зобов'язань і завдань. Мистецтво — вище за життя, і втручання життя в мистецтво буде лише згубним для останнього. Саме мистецтво, а не дійсність, є первісним. Той же Уайльд вважав, що не мистецтво наслідує життя, а навпаки. Автор «Портрета Доріана Грея» стверджував, що не російська дійсність, а Тургенєв створив нігілістів, так само, як і лондонські тумани винайшли французькі художники-імпресіоністи.

Символізм, особливо в його російському варіанті, намагався поєднати символічне мистецтво із «символічним» життям. Він, як зазначав В. Ходасевич, не хотів бути лише літературною течією, а прагнув перетворитися на «життєвотворчий метод». Символізм у Росії являв собою цілу низку спроб «віднайти сполучення життя й творчості»: усередині кожної особистості, свідчить В. Ходасевич, «боролися за перевагу „людина” та „письменник”».

Український символізм де в чому відрізнявся від європейського та російського. За оцінкою І. Дзюби, «він у цілому поступався їм філософською концептуальністю та естетичною визначеністю; водночас у ньому менше езотеризму, окультизму й містицизму, більше відгуків на життя; він небайдужий до ідеї національного визволення, що набирала часом форми „національного містицизму...”» [28, 155].

В цілому напрям символізму справив величезний вплив на подальший розвиток літератури. Він «породив» такі школи, як акмеїзм, футуризм, частково імажинізм, вплинув на поетику експресіонізму та сюрреалізму, збагатив зображальний арсенал, поетичну образність і стилістику, розкріпачив поетичну уяву, запровадив вільний вірш, змусив митців звернутися до нових ритмічних та звукових форм.

Унанімізм (франц. *unanimité*, **3.2.3. Унанімізм** від *unanimé* — одностайний) — літературна течія у французькій літературі початку ХХ століття, що об'єднала представників французької літературної молоді. Справжнім лідером течії був Жюль Ромен. Саме йому належать два основні маніфести унанімізму: теоретичний («Унанімістські почуття та поезія», 1905 р.) та поетичний (лірична збірка «Унанімістське життя», 1908 р.).

Поряд з Ж. Роменом до унанімістів належали Жорж Дюамель, Шарль Вільдрак, Рене Аркос, Жорж Шенев'єр, Люк Дюртен та П'єр-Жан Жув.

Унанімісти проголосили себе противниками символістів (так само, як і російські акмеїсти). Всі вони, на відміну від символістів, прагнули до соціальної тематики, правдивого відображення життя, а також до простоти стилю. Унанімісти проповідували принцип єднання народів, «однодушності» людей, злиття людини та природи. Намагаючись вирватися із замкненого кола, притаманного мистецтву символізму, індивідуалізму, представники унанімізму бачили мету у тому, щоб вивести літературу на простір багатолюдних вулиць, ущерть заповнених стадіонів і театральних залів. Так, Ромен у своїх поетичних і прозаїчних книгах («Сили Парижа», «Чиясь смерть») зображав захоплену загальним видовищем театральну публіку або ж міський натовп, що одно-стайно переживає вуличний інцидент. Ж. Ромен, Ж. Дюамель (поетична збірка «Супутники») та інші письменники вбачали в основі всіляких духовних зближень не спільні світогляди та інтереси, а підсвідомі імпульси.

У філософську основу течії були покладені принципи інтуїтивізму А. Бергсона, соціологія Е. Дюркгейма (який ідеалізував «одностайність» первісного психічного колективу), деякі положення американського прагматизму. Серед літературних провісників унанімізму — поети Волт Вітмен та Еміль Верхарн.

Періодом творчого піднесення унанімістів стали роки Першої світової війни, яку вони засуджували з позиції пацифізму. Р. Аркос, Ш. Вільдрак, П.-Ж. Жув зображали у своїх творах жорстокість і безглуздя війни. Вірші та проза воєнного періоду унанімістів пройняті болем та співчуттям до людини. Сама ж теза «унанімізму» втілюється в їхніх творах так: «одностайність», яка згуртовує фронтовиків; не жага слави або перемоги, а лише страх і страждання.

Щодо формальних здобутків представників унанімізму, слід відзначити їхній внесок у розвиток поезії. Поети-унанімісти повертають віршу конкретність і ліричну безпосередність, особлива увага приділяється формі вільного вірша (верлібру).

Після закінчення Першої світової війни група письменників-унанімістів фактично завершує своє існування. В подальшій творчості представників цієї течії співіснують елементи як реалізму, так і модернізму.

Імажизм (англ. imagism, від франц. image — образ) — школа в англійській та американській поезіях 1910-х років.

3.2.4. Імажизм та імажинізм

Ще 1909 року англійський поет і філософ (учень А. Бергсона) Т. Е. Г'юм засновує «Школу імажизму». З 1912 року американський поет Езра Паунд активно працює в чиказькому журналі «Поезія», який і познайомив світ з імажизмом у 1913 році. Саме тоді Е. Паунд друкує свої «Декілька „Ні” для імажиста», а через рік — видає антологію «Імажисти», куди, окрім його власних віршів, увійшли поетичні твори американських ліриків Гільди Дулітл, Емі Лауел, Вільяма Карлоса Вільямса та інших. Однак Е. Паунд із часом відійшов від імажизму, коли лідерство в нього «перехопила» Емі Лауел (пізніше Паунд іменуватиме імажистську школу «еміжизмом»), яка протягом 1915—1917 років видає ще три поетичні антології — «Поети-імажисти». В різні роки до імажистської школи належали американець Дж. Г. Флетчер та англійські митці Т. С. Еліот, Ф. М. Форд, Д. Г. Лоуренс, Р. Олдінгтон.

«Батьком імажизму» вважається Т. Е. Г'юм. Саме його естетичні теорії впливали на імажистський поетичний рух. Г'юм зазначав, що сутність поезії «виражається не стільки в простих геометричних видах, запозичених від архаїчного мистецтва минулого, скільки в нових, складніших формах, що асоціюються в нашому розумі із сучасним століттям машин». Головний принцип імажизму, розроблений англійським філософом, — це принцип «чистої образності» при несуттєвості тематики. Образ є самодостатнім у поетичних творах імажистів, вірш для яких — то «ланцюг» подібних образів. Е. Паунд визначає образ як «інтелектуальний та емоційний комплекс у момент часу». Паунд, пояснюючи мету імажизму, вказує на такі його принципи: 1) принцип прямого відношення до «речі»; 2) принцип економії слів, спрямований проти вживання слів зайвих; 3) принцип узгодження композиції вірша з його «музикою» [78, 815].

Імажисти намагаються відтворити не саму реальність, а переживання, враження, які виникають асоціативно. Звідси й тематика їхніх поетичних творів: природа, предмети, ефемерні почуття та емоції. Імажизм, який зазнав впливу поезії Сходу (особливо — японського хокку) та французького символізму, віддає перевагу верліброві. Саме вільний вірш стає для імажистів засобом для відтворення «хаотичності світу» (Т. Е. Г'юм). Створюючи свої «ланцюги образів», імажисти сміливо експериментують у галузі метрики та строфіки; їхня поетика вимагає «точного зображення», чіткості, конкретності, ясності мови.

Школа імажизму існувала недовго: вона розпадається вже наприкінці десятих років. Однією зі спроб «врятувати» рух «поезії образів» стала організація Е. Паундом нової течії — *вортицизму* (від лат. vortex — вихор, вир) в 1914—1915 роках. «Образ — це не ідея, — зазначав Паунд. — Це промениста енергія, або ж пучок, те, що я називаю *vortex*, в якому й через який туди-сюди постійно рухаються ідеї». Вортицизм був покликаний створити більш динамічну, ніж імажизм, поезію. Явища зображались у вортицистів здебільшого словами, в яких звертається увага на їхнє звучання. Ці слова-звуки (які, у свою чергу, ставлять за мету створювати в читача наявні образи) і мають відтворювати динаміку, рух образів.

До імажизму сходить назва *імажинізму* — літературної школи, що з'явилася в Росії після революції. В 1919 році видається перша «Декларація імажиністів», яку підписали поети Сергій Єсенін, Рюрік Івнев, Анатолій Марієнгоф, Вадим Шершеневич та художники Борис Ердман і Георгій Якулов. З 1920 року починають друкуватися колективні збірки під загальною назвою «Імажиністи», а в 1922—1924 роках російські митці видають свій журнал («Гостиница для путешественующих в прекрасном»).

Імажиністи (які, до речі, повністю відкидали вплив англомовних імажистів) розпочали свою діяльність із нещадних атак на різноманітні літературні напрями й течії. Найпершим же об'єктом їхніх нападок став футуризм (слід зазначити, що імажиністи В. Шершеневич та Р. Івнев у минулому й самі належали до футуристів). «Декларація імажиністів» починається з констатації смерті футуризму: «Скончался младенец, горластый парень — десяти лет от роду (родился 1909 — умер 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурию смерть». За словами імажиністів, футуризм говорив про форму, а думав лише про зміст. Поети-імажиністи проголошують необхідність «звільнити слово з тюрми змісту», «чистку» форми від «пилу змісту». Єдиним законом мистецтва вони вважають «виявлення життя через образ та ритміку образів». «Музика — композиторам, ідеї — філософам, політичні питання — економістам, а поетам — образи й тільки образи», — проголошується в імажиністській декларації.

Програмні принципи імажинізму розробляв теоретик та ідейний лідер школи В. Шершеневич. У своїй брошурі « $2 \times 2 = 5$ » він проголошує образ як такий, поза зв'язком з іншими образами. «Вірш не організм, а *натовп* образів, з нього без пошкодження може бути виїнятий один образ або вставлено ще десять...» [22, 214]. В. Шершеневич певен,

що вірші імажиністів з однаковим успіхом можуть читатися з кінця до початку (так само, як картини імажиністів Ердмана та Якулова можуть висіти догори ногами). Він вважає, що «слово догори ногами» є найприроднішим станом слова, з якого має народитися образ. Звідси — вимога «ламати граматику»: імажиністи «виганяють» дієслово, виступають проти вживання прийменників, прагнуть до «максимуму неочікуваності й новизни» в комбінаціях з коренями слів.

У своїй віршовій практиці поети-імажиністи синтезують високе і низьке, ліричне і комічне, «чисте і нечисте». Це, за висловом А. Марієнгофа, покликане служити «головній меті поета» — «викликати в читача максимум внутрішнього напруження». І вирішує цю проблему знову-таки образ. «Якомога глибше всадити в долоні читацького сприйняття колючку образу, — проголошує А. Марієнгоф. — Подібні схрещування чистого з нечистим служать засобом загострення тих колючок, якими належною мірою іжачаться твори сучасної імажиністської поезії».

Російські імажиністи (група їхня розпалася в середині 20-х років), як і англійські та американські імажиністи, розробляли нові форми вільного вірша, нові рими, експериментували в галузі поетичної мови. Самостійним внеском імажиністів у літературу був, на думку В. Брюсова, їхній принцип необхідності для поета «організувати» лад образів. Адже поети-імажиністи звернули увагу на «єдність образів в одному творі». Вони керувалися принципом, зазначає В. Брюсов, «що всі образи повинні бути підкореними основному стилю вірша». «Ми знайшли спосіб оживити мертві слова, вміщуючи їх в яскраві поетичні образи», — стверджував найталановитіший з представників імажиністської школи Сергій Єсенін.

Імажинізм, який не мав організаційного оформлення в Україні, вплинув на розвиток української поезії 20—30-х років ХХ століття. Так, принципи імажинізму позначилися на ліриці Володимира Сосюри (збірки «Сьогодні», «Золоті шуліки») та Богдана-Ігоря Антонича (збірка «Перстені молодості»).

Футуризм (від лат. futurum — майбутнє) — авангардистська течія в літературі й мистецтві 10—30-х років ХХ століття. Батьківщиною футуризму була Італія. У 1909 році італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті друкує в паризькій газеті «Фігаро» перший маніфест футуризму. Через рік з'являються футуристичні маніфести італійських художників (У. Боччоні, Л. Руссоло, Дж. Северіні) і музикантів (Б. Прателла та ін.).

В цьому ж 1910 році Ф. Марінетті створює роман (до речі, єдиний футуристичний роман) «Мафарка-футурист», відомий як відображення політичної програми італійського футуризму. У 1912 році виходить антологія «Поети-футуристи», яку відкриває «Технічний маніфест футуристичної літератури». Його авторство належить тому ж Марінетті, що теоретично обґрунтовує формальні новачі митців-футуристів. Окрім Ф. Марінетті, до італійського футуризму належали Дж. П. Лучіні, К. Говоні, П. Буцці, А. Палаццескі, А. Д'Альба та інші.

Саме маніфести «як жанр, що вміщує програму глобальної переробки Всесвіту», а також створення «всебічного типу поведінки», є найбільш адекватним вираженням італійського футуризму в галузі словесної творчості. Футуристська естетика, регламентована в маніфестах, базується на анти-традиційності. Футуризм відмовляється від художньої спадщини («Ми вщент рознесемо всі музеї, бібліотеки»), протиставляє старій культурі нову антикультуру («Стара література оспівувала лінощі думки, захоплення й бездіяльність. А ми оспівуємо зухвалий натиск, лихоманковий деліріум, стройовий крок, небезпечний стрибок, ляпас і мордобій»). Якщо експресіоністи із жахом сприймають світ нової технічної цивілізації, то футуристи, навпаки, вважають, що «наш чудовий світ став іще більш чудовим — тепер у ньому є швидкість», а з красою реву гоночного автомобіля «не зрівняється ніяка Ніка Самофракійська». Крім цього, італійські авангардисти оспівують війну як «гігієну світу». «Хай живе війна, — проголошує Марінетті в „Першому маніфесті футуризму“, — лише вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Батьківщини, знищувальна сила анархізму, високі Ідеали знищення всього і вся!» [45, 160].

Італійські футуристи намагаються оновити мистецтво, літературні форми. Вони проголошують примат форми над змістом, вимагають повного «звільнення літератури від власного „я“ автора, тобто від психології» («Технічний маніфест»). Футуризм вважає за необхідне цілковите знищення синтаксису й пунктуації, відміну прикметників і прислівників, вживання дієслова лише в неозначеній формі. Футуристи «інтуїтивно» сприймають образ: спираючись на інтуїцію, а не на розум, футурист намагається навіть звільнити людину «від думки про смерть», що є «кінцевою метою розумової логіки». Італійські авангардисти — за образну насиченість твору: «Тільки дуже образна мова здатна охопити всю багатоманітність життя та його напружений ритм». Рух життя треба відтворювати «ланцюгом асоціацій». Футуристи бажають створити так звану «бездротову уяву» та «вільні слова»,

завдяки чому можна виконати завдання мистецтва, як бачать його футуристи, — залишити у творі лише «неперервний ряд образів». Саме тоді зможе народитися велике мистецтво. Література ж, на думку Марінетті, має «влитися в життя і стати невід'ємною її частиною» [45, 167].

Ф. Марінетті та його соратники прагнули також до синтезу різних мистецтв (насамперед літератури й живопису). Вони вдаються до звуконаслідування, шукають нові засоби виразності (як звукові, так і графічні), мріють створити книгу, яка б навіть своєю зовнішньою формою могла впливати на людину.

На початку 1910-х років футуризм виникає і в Росії. Появу російського футуризму — незалежно від італійського угруповання — знаменують «Пролог егофутуризму» (1911 р.) І. Северяніна та збірка «Ляпас громадському смаку» (1913 р.) поетів-кубофутуристів. Народження футуризму в Росії, подібно до акмеїзму, зумовила криза російського символізму. М. Поляков влучно визначає різницю між двома модерністськими течіями, що приходять на зміну символізму: «Акмеїсти розглядали сучасність у світлі минулого культурного досвіду, вони вмщували теперішнє в минулому. ...футуристи переміщували теперішнє в майбутнє» [цит. за: 72, 8]. Російські футуристи, так само, як і італійські, знищують «кордони між мистецтвом і життям, між образом і побутом», вони орієнтуються на мову вулиці, на лубок, рекламу, міський фольклор і плакат.

У російському футуризмі співіснувало декілька груп, що постійно ворогували між собою, вели літературні баталії. Нескінченною ворожнечею дорікав російським футуристам сам Ф. Марінетті, а Бенедикт Лівшиць, активний учасник цих воєн, називає російський футуризм «потокотом різнорідних та різноспрямованих воль». Футуризм у Росії складався з чотирьох угруповань: «Гілея», або кубофутуристи, — В. Хлебников, Д. і М. Бурлюки, В. Маяковський, В. Каменський, О. Гуро, О. Кручоних, Б. Лівшиць; «Асоціація егофутуристів» — І. Северянін, І. Ігнат'єв, К. Олімпов, В. Гнедов; «Мезонін поезії» — В. Шершеневич, Р. Івнев, С. Третьяков, Б. Лаврен'єв; «Центрифуга» — С. Бобров, Б. Пастернак, М. Асеєв, Божидар.

Обличчя російського футуризму визначали поети-кубофутуристи — найбільш радикальна й продуктивна група. Саме діяльність кубофутуристів, або «будетлян», як називав їх Хлебников, нерідко ототожнюється взагалі з футуристами в Росії. «Будетляне», як і митці групи Марінетті, оголошують війну традиції: у знаменитому маніфесті «Ляпас громадському смаку» вони вимагають «скинути Пуш-

кіна, Достоевського, Толстого... з Пароплава сучасності». Пориваючи з минулим, яке уявляється їм тісним («Академія та Пушкін незрозуміліші за ієрогліфи»), кубофутуристи оголошують себе «обличчям нашого Часу». Висувають вони й «нові принципи творчості». Так, поети-кубофутуристи відкидають правопис, пунктуацію, «розхитують» синтаксис. Вони розробляють нові типи рим (фонетична рима), опрацьовують нові ритми («Ми перестали шукати розміри в підручниках — кожний рух народжує новий вільний ритм поетові»), експериментують у галузі віршової графіки (фігурні вірші, візуальна поезія, автографічна книга). Футуристи наголошують на «словотворчості і словоноваціях» без обмежень. Одним з головних принципів футуристів було «слово як таке», або «самовите» слово, що видозмінює реальну мову. Таким чином, створюється мова «зарозуміла», яка, за висловом Велимира Хлебникова, є «майбутньою світовою мовою в зародку. Тільки вона може з'єднати людей». Слово, звільняючись від змісту, стає самоцінним. Виникає «зсув» сенсу, адже, як писав О. Кручених, «слово ширше за сенс».

В 1914 році народжується український футуризм. Його справжнім лідером стає Михайль Семенко, що друкує маніфести до своїх поетичних збірок «Дерзання» і «Кверофутуризм» (від лат. *quero* — шукати). М. Семенко оголошує війну будь-якому каноніві та культові в мистецтві. Він протестує проти культу Т. Шевченка (М. Семенко демонстративно спалює власного «Кобзаря») та «хуторянського», провінційного мистецтва. М. Семенко нехтує національним у літературі — воно здається йому примітивом. Поет виступає за «красу пошуку», за стрімкий рух мистецтва: «процес мистецтва, — на думку М. Семенка, — динамічний субстанційно». Семенко організовував різні футуристичні групи: «Кверо» (1914 р.), «Фламінго» (1919 р.), «Ударна група поетів-футуристів» (1921 р.), «Аспанфут» (асоціація панфутуристів) (1921 р.). Футуристичні угруповання діяли також у Харкові («Ком-Космос») та Одесі («Юголіф»). У лавах футуристів перебували О. Слісаренко, Я. Савченко, В. Ярошенко, М. Терещенко, Г. Шкурупій, Г. Коляда, М. Щербак та інші. В 1922 році Михайль Семенко, який називає себе «футурорубом на незайманих лісах української літератури», розробляє теорію панфутуризму. Поет вважає, що «мистецтво, досягнувши вершин академізму та класицизму», пішло деструктивним шляхом. Потрібно не чекати, поки воно саме відімре, а «добивати» його, аби з уламків старого мистецтва зводити, конструювати нове. Концепцію Семенка підтримав і Гео Шкурупій.

У середині 20-х років футуризм, як український, так і світовий, завершує своє існування. Він переживає себе як організована течія й система ідейно-естетичних настанов. Проте досвід футуризму, його принципи та засоби переймають авангардисти інших літературних і мистецьких угруповань (дадаїсти й сюрреалісти в Західній Європі, імажиністи і оберіути — Д. Хармс, О. Введенський, М. Заболоцький — у Росії, конструктивісти — В. Поліщук, О. Левада, Р. Троянкер — в Україні).

Акмеїзм (від грец. ἀκμή — вершина, найвищий ступінь чого-небудь, міць) — модерністська течія в російській поезії 1910-х років, що об'єднала Миколу Гумільова, Анну Ахматову, Осипа Мандельштама, Сергія Городецького, Георгія Іванова, Михайла Зенкевича, Григорія Нарбута і «співчуваючих» Михайла Кузьміна, Бориса Садовського та інших митців. Досить часто акмеїсти іменують свій напрям «адамізмом» (від першої людини, прабатька Адама). М. Гумільов визначав адамїзм як «мужньо твердий і ясний погляд на життя». До течії застосовувався також термін М. Кузьміна «кларизм» (від лат. clarus — ясний), яким поет називає «прекрасну ясність» як одну з основних засад нової поезії.

Спершу рух виник у вигляді вільної асоціації кількох поетів, що відмежувалися від символізму, точніше, від «Поетичної академії» В'ячеслава Іванова на знак протесту проти його нищівної критики гумільовської поеми «Блудний син» (1911 р.). Молоді поети створили спілку під назвою «Цех поетів» (існував у 1911—1914 роках, потім відновив свою діяльність у 1920—1922 роках), що охопив широке поетичне коло (до «Цеху поетів» входив і О. Блок). «Цех поетів» приділяє увагу насамперед професійному поетичному вдосконаленню, він має свій друкований орган — журнал «Гіперборей», який видавав поет і перекладач Михайло Лозинський, «таємничий наставник» «Цеху». Навесні 1912 року всередині «Цеху поетів» утворилася невеличка група, що проголосила нову поетичну течію. У першій книзі журналу «Аполлон» за 1913 рік були надруковані маніфести акмеїстів: стаття М. Гумільова «Спадщина символізму та акмеїзм» і стаття С. Городецького «Деякі напрями в сучасній російській поезії». В той же час створюється ще один акмеїстичний маніфест «Ранок акмеїзму» О. Мандельштама, але з певних причин він був надрукований тільки в 1919 році.

Акмеїзм, на думку його представників, був новим напрямом, що йде на зміну символізму, який, за словами М. Гумільова, вже «закінчив своє коло розвитку й тепер

падає». Акмеїсти приймають символізм за свого «батька», але виступають проти його надмірного ірраціоналізму й містицизму. Російський символізм, пише Гумільов, «спрямував свої основні сили в галузь невідомого», «братаючись» з містиком, теософією, окультизмом. Акмеїзм же, вважаючи, що «непізнанне» не можна пізнати, та й не слід цього робити, не бажає «зводити пізнання Бога» та «прекрасної дами Теології» «до ступеня літератури», як і не намагається підіймати літературу в її «діамантовий холод». «Завжди пам'ятати про непізнанне, але не збурювати своєї думки про нього більш-менш імовірними здогадками — ось принцип акмеїзму» [15, 19], — зазначає у своїй програмній статті М. Гумільов. Акмеїсти виступили проти символістської профанації невідомого й непізнанного (як влучно висловлюється О. Мандельштам, «російський символізм так багато й галасливо кричав про „несказане“, що це „несказане“ пішло по руках, як паперові гроші»): Ахматову, Мандельштама, меншою мірою Гумільова об'єднує, за висловом С. Аверінцева, «протест проти інфляції священних слів» [цит. за: 41, 26]. Тому й поетика акмеїзму фактично не має абстрактної метафізики й незрозумілих міфологічних образів. Так, М. Гумільов проголошує необхідність «більш точного знання відношень між суб'єктом і об'єктом, ніж у містично настроєному символізмі, „більшої рівноваги сил” у поезії, тобто менше ірраціональної музики та більше усвідомленого сенсу „вірності цій землі”. Як стверджує С. Городецький, «після всіх „неприйнят” світ безповоротно прийнятий акмеїзмом у всій сукупності красот і потворств». Акмеїсти виступили за відображення земного, конкретного, предметного і ясного світу, з його формами, обрисами, барвами й пахощами. Поети-акмеїсти, за словами літературознавця В. Львова-Рогачевського, «закохані в інтенсивний колорит, у рельєфні чіткі форми, у відкарбовані деталі, у стрункість і розміреність ліній. У поезії вони протиставили музиці живопис, пластику, архітектуру» [цит. за: 22, 149]. Уявлення про поетичні принципи акмеїстів, протиставлені символістським, можна підсумувати висловлюванням С. Городецького: «Боротьба між акмеїзмом і символізмом... є, насамперед, боротьба за цей світ, гучний і барвистий, що має форму, вагу й час».

Естетичну програму течії доповнює О. Мандельштам у праці «Ранок акмеїзму». Він вимагає нового ставлення до свідомого сенсу, *Логосу*, наділити його «рівноправ'ям» з іншими конструктивними елементами поезії — ритмом та інструментуванням. Саме Логос, тобто *осмислене слово*, є, як гадає Мандельштам, тим «будівельним матеріалом»,

який акмеїсти закладають у фундамент своєї поетики. Увага й повага до «слова як такого», що, за висловом О. Мандельштама, має стати реальністю в поезії, певною мірою зумовлює акмеїстське тяжіння до поетичного ремісництва, до «сальеріанського» аспекту мистецтва.

Вже в 1933 році О. Мандельштам визначав акмеїзм як «тугу за світовою культурою». І дійсно, поезія акмеїстів переповнена різноманітними культурними асоціаціями, перегуком з культурними епохами минулого. Поети течії торкаються у своїх творах античності й середньовіччя (О. Мандельштам), світу слов'янської міфології (С. Городецький) та української культури й побуту (В. Нарбут), екзотики Китаю та Африки (М. Гумільов). Історико-культурні, релігійні, літературні ремінісценції — одна з головних ознак акмеїстської поезії. Причому образи з різних пластів культури людства набувають у акмеїстів предметності, наочності, конкретики.

Втім, поети-акмеїсти були занадто яскравими творчими індивідуальностями, щоб уміститися в тісних межах течії, те тільки й робити, що «ілюструвати» на практиці теоретичні засади руху. Насамперед це стосується поезії Анни Ахматової та Осипа Мандельштама, які вже на початку акмеїстської діяльності «випадали» із течії. Як згадує А. Ахматова, і вона, і О. Мандельштам уже зимою 1913—14 року почали «обтяжуватися Цехом і навіть подали Городецькому й Гумільову прохання про закриття Цеху...» [3, 204]. А О. Мандельштам, за свідченням Ірини Одоєвцевої, зізнався: «Самі розумієте, який я акмеїст? Але через слабкість характеру я дозволив наклеїти собі на лоба ярлика й навіть старанно намагався писати по-акмеїстськи». Історія акмеїзму — яскраве свідчення й підтвердження того, що справжньому генієві завжди тісно у вузьких рамках регламентованої течії. «Не треба створювати ніяких шкіл. Не варто вигадувати своєї поетики. <...> Не вимагайте від поезії суугобого речення, конкретності, матеріальності (найголовніші акмеїстичні принципи. — Є. В.)», — пише Осип Мандельштам у 1921 році. Цей же рік — рік загибелі лідера течії та «Цеху поетів» Миколи Гумільова, розстріляного більшовиками за сфабрикованою справою, можна вважати й фіналом усього акмеїзму, цієї, за висловом американського дослідника Омрі Ронена, «найзагадковішої, хвилюючої, натхненної течії в російському постсимволізмі». Течії, що стала в історії російської літератури «останнім словом модернізму» (Б. Ейхенбаум) у буквальному розумінні слова.

3.2.7. Експресіонізм

Експресіонізм (франц. *expressio-*
nisme, від *expression* — вираження,
виразність) — напрям у літературі та
мистецтві, що розвивається з 1905 по 1920-ті роки й досягає
найбільшого розквіту в Німеччині та Австрії. До виникнен-
ня експресіонізму приводять художні експерименти моло-
дих дрезденських архітекторів, які об'єдналися в 1905 році
в групу під назвою «Міст». 1911 року створюється ще одне
мистецьке угруповання в Мюнхені («Синій вершник»). У
той же час починають виходити експресіоністські журна-
ли: «Дія» (1911—1933 рр.) та «Буря» (1910—1932 рр.).
Засновник «Бурі» Х. Вальден був першим, хто вжив термін
«експресіонізм» у 1911 році. Найвизначнішими теоретиками
напрямку були Курт Пінтус і Казимір Едшмід. Обличчя
експресіоністської драми визначали Г. Кайзер, Е. Толлер,
В. Газенклевер, Л. Рубінер. До найяскравіших поетів напрямку
належать Г. Гейм, Г. Тракль, Й. Бехер, Г. Бенн, Е. Ласкер-
Шюлер, Ф. Верфель, Я. Ван-Годдис. Серед прозаїків
експресіонізму — ранній А. Дьоблін, К. Едшмід, Л. Франк,
Г. Мейрінк і близькі до напрямку Ф. Кафка й молодий
Г. Гессе. Схожі до експресіонізму тенденції проявляються
тоді ж і у творчості Л. Андреева.

Термін «експресіонізм» був покликаний визначити сут-
ність мистецтва, що є за своїми цілями та засобами проти-
лежним імпресіонізму й натуралізму: мистецтво не зобра-
жає дійсність, а *виражає* її сутність. Митець, на думку
експресіоністів, не повинен копіювати дійсність, вірогід-
но відтворювати її. Як зазначав Е. Толлер, «експресіонізм
хотів більшого, ніж фотографія... Реальність має бути про-
низаною світлом ідеї». Автор у творах цього напрямку насам-
перед прагне виразити власне ставлення до того, що він
зображає, ставлення глибоко особистісне, емоційне, суб'єк-
тивне, пристрасне. Як наголошував К. Едшмід, «весь простір
митця-експресіоніста стає видінням. У нього не погляд — у
нього бачення. Він не описує — він співпереживає. Він не
відображує — він зображає. Він не бере — він шукає» [45,
305]. Експресіоністи сприймають світ нервово й трагічно,
вони користуються засобами підвищеної виразності. «Все
надмірне й перенапружене на його (експресіонізму. — *Є. В.*)
малюнках, — зазначає Л. Венгеров, — не мова, а вигук,
не репліка, а крик, не почуття, а афект» [11, 238—239].
Недарма Й. Бехер вважав найхарактернішим для експе-
сіонізму образом «напружений, відкритий в екстазі рот».

«Світ перед нами. Було б безглуздя повторювати йо-
го, — пише К. Едшмід. — Захопити його... в його найсправж-
ніший суті й відтворити — ось найвагомніше завдання мис-

тецтва». Проте пізнати дійсність — означає для експресіоністів «подолати» її за рахунок визволення емоційної енергії «суб'єкта». «Експресіонізм, — влучно зауважив Томас Манн, — глибоко зневажає дійсність і відмовляється від зобов'язань перед дійсністю». А звідси — риси експресіоністської поетики: свідомо деформація картин дійсності, оперта на принцип суб'єктивної інтерпретації, тяжіння до абстрактного узагальнення, загостреної емоційності, гротеску, фантастики. Митець-експресіоніст піднімається над історією, над реальним буденним світом, звертається до універсального, вічного, космічного. «Явища, які виражає експресіонізм, ніколи не складають зображення певного теперішнього», — зізнається експресіоніст М. Крелл. Мить для експресіонізму знецінюється, він шукає вічного, як зазначає Оскар Вальцель. «Він відриває людину від її повсякденної обстановки. Він звільнює її від суспільних зв'язків, від сім'ї, обов'язків, моральності. Людина має бути лише людиною...» [63, 17].

Сам світ для більшості письменників-експресіоністів є ворожим для людини, яка стала свідком драматичних подій і тяжких потрясінь початку ХХ століття. Цей світ технічного прогресу, що перебуває, на думку експресіоністів, напередодні апокаліптичної катастрофи, є хаотичним, дисгармонійним, абсурдним, і людина приречена на страждання в ньому. Звідси — проникливий біль за людину, за її відчуженість від суспільства та інших людей, прагнення повернутися до первісних людських почуттів дружби й кохання, мрія про всесвітнє братерство людей. «Світ починається з людини», — цей вираз Ф. Верфеля стає одним з філософських і художніх принципів експресіонізму. Співчуття до «розірваної» людини, проникнення в її суперечливий внутрішній світ є одним із здобутків напряму. «Ось вона стоїть перед нами, — говорить про людину експресіонізму К. Едшмід, — абсолютно первісна, вся просякнута хвилями своєї крові, і пориви її серця настільки очевидні, що здається — це серце намальоване в неї на грудях» [45, 307]. А назва збірки новел Леонгарда Франка «Людина є доброю», що з'явилася під час першої світової війни, стає своєрідним лейтмотивом багатьох експресіоністських творів.

Теоретичні положення експресіонізму різноманітно та яскраво проявляються в художній практиці напряму, всіх літературних жанрах. «В їхніх творах, — зазначає Б. Сучков, — виникали або картини екзотичного життя, далекого від звичайного повсякдення, як у Едшміда, або зіткані з таємниць і загадок, пронизані містицизмом кабалістичні

легенди, як у Мейрінка, або виповнений трагізмом опис вилученого з реального потоку існування ординарного людського життя, як у Андреева і Газенклевера, або це був цілий світ — неправдоподібний, ламаний, що дихає жахом, відчаєм та безнадійністю, як у Кафки» [63, 19]. Великого емоційного напруження набуває експресіоністська драма — «драма крику», в якій діють умовні абстрактні персонажі (Чоловік, Жінка, Народ, Городянин). «Кожен повинен пізнати себе в усіх», — пояснює експресіоністське тяжіння до загального Бехер. Герої п'єс Толлера, Кайзера, Газенклевера часто-густо зверталися безпосередньо до глядача, а самі п'єси перетворюються на філософський трактат, публіцистичну статтю або пристрасний авторський монолог. До речі, до експресіоністської драматургії неодноразово звертався Лесь Курбас. Микола Бажан згадував, що зазнав впливу експресіонізму саме через п'єси «Березоля» — п'єси Толлера, Кайзера, прозу Верфеля. У прозі експресіонізму панує ліричне або гротескове, фантастичне начало. Ознаками експресіоністської лірики стають напруженість виражальних засобів, «нанизування» образів, впровадження нових версифікаційних і синтаксичних форм. На початку 20-х років стилістику експресіонізму запозичує й кінематограф («Кабінет доктора Калігарі», екранізація драми Кайзера «З ранку до півночі» та ін.).

У середині 1920-х років, по завершенню одних соціальних потрясінь і напередодні інших, експресіонізм як самостійна течія (яка, до речі, саме тепер набуває широкого визнання) припиняє своє існування «через суперечки між експресіоністськими уявленнями про те, як має бути змінена реальність, та самою соціальною дійсністю» [32, 82]. Проте вплив експресіонізму на світову літературу ХХ сторіччя важко переоцінити. Найпомітнішими є традиції експресіонізму в драматургії Бертольта Брехта, Петера Вайса, Юджина О'Ніла, у прозі Гюнтера Грасса, у творчості Макса Фріша, Фрідріха Дюрренматта й інших провідних письменників світу. Експресіоністична образність притаманна також низці творів української літератури («Червоний роман» А. Головка, «Вальдшнепи» М. Хвильового, «Сонячна машина» В. Винниченка, «Маклена Граса» М. Куліша).

3.2.8. Дадаїзм *Дадаїзм* (франц. dadaisme, від dada — в дитячій мові іграшковий, дерев'яний коник) — авангардистська течія в західноєвропейській літературі та мистецтві, що існувала в 1916—1922 роках. Група «Дада» виникла в роки першої світової війни в нейтральній Швейцарії, в Цюріху. Її заснували митці-емігранти Т. Тцара, Р. Гюльзенбек, Г. Балль, Г. Арн,

М. Янко. Автор назви течії — її лідер Трістан Тцара, який раптово знайшов слово «дада» у французькому словнику. В «Маніфесті 1918 року» Т. Тцара так пояснює значення цього слова: «Мовою негритянського племені Кру воно означає хвіст священної корови, в деяких регіонах Італії так називають матір, це може бути позначенням дитячого дерев'яного коника, подвійним ствердженням у російській та румунській мовах. Це може бути й відтворення незв'язного дитячого белькотіння. В усякому разі — дещо абсолютно безглузде...»

В 1916—1917 роках дадаїсти видають журнал «Кабаре Вольтер». Після війни течія розділилася. Т. Тцара переїздить до Франції, де очолює групу «абсолютних дадаїстів» (А. Бретон, Л. Арагон, П. Елюар, Ж. Рібмон-Дессень). У Німеччині створюється угруповання «політичних дадаїстів» (Р. Гюльзенбек, Р. Гаусман, В. Мерінг, Е. Піскатор, Г. Грос, Дж. Гартфілд). На початку двадцятих років дадаїстська течія припиняє існування. Більшість колишніх дадаїстів бере участь у створенні нової авангардистської школи — сюрреалізму, сформувавши його основне ядро.

Мистецтво дадаїзму було зухвалим епатажем, «антимистецтвом». «Дадаїзм, — зазначає А. Якимович, — у принципі відкидав будь-яку позитивну естетичну програму і пропонував „антиестетику“» [цит. за: 18, 24]. «Ми проти всіляких принципів», — проголошують учасники дадаїстського руху. «Перший з напрямів, дадаїзм не протистоїть життю естетично, але розриває на частини всі уявлення етики, культури і внутрішнього життя, що є лише одягом для слабких м'язів», — говорить Р. Гюльзенбек у «Дадаїстському маніфесті 1918 року». Він же пізніше визначав дадаїзм як «волення особистостей, що опинилися в небезпеці». Ці особистості, пригадував Луї Арагон, «перед лицем дійсно небаченої картини руїн, серед яких дибали люди зі скаліченими тілами й серцями ...привітали з галасливою радістю виклик, який був кинутий у світ під іменем Дада» [цит. за: 38, 25].

Дадаїсти затверджують алогізм як основу творчості. Вони вважають, що «думка формується в роті». Спираючись на алогізм, безглуздий набір слів та звуків, дадаїсти створюють свій специфічний світ — світ словотворчих трюків, гри, містифікації. Вони проголошують «повну самостійність слова». «Я не хочу слів, які винайдені іншими, — висловлюється Гуго Балль у першому маніфесті течії 1916 року. — ...Я хочу здійснювати свої власні безглузді вчинки, хочу мати для цього відповідні голосні та приголосні». «Чому дерево після дощу, — запитує Г. Балль, — не могло б називатися плюплющем або плюплюбашем? І чому воно

взагалі має якось називатися? Слово, слово, весь біль зосередився в ньому, слово, панове, — найважливіша суспільна проблема» [45, 317].

Т. Тцара, який вважав, що «відсутність системи — найкраща система», радив для створення дадаїстських віршів вирізати окремі слова з книг та газет і довільно поєднувати їх. І дійсно, дадаїсти вирізають слова, зміщують їх у шапці, а потім виймають їх у випадковому порядку та монтують поему. Читання подібних творів вони супроводжують «бруїтською музикою» (від франц. bruit — галас), що складається зі звуків каструль, дзвінків, свистків тощо.

Дадаїзм запроваджує нові жанрові форми — ігрові, експериментальні, пародійні. Це «бруїтський вірш», «симультанний вірш», «статичний вірш». Бруїтський вірш описує трамвай таким, яким він є, подає «сутність трамваю з позіханням рантьє на ім'я Шульце та скреготом гальм». Вірш симультанний покликаний навчити «сенсу безладного перегукування всього на світі: в той час, як пан Шульце читає, балканський потяг... мчить поблизу Ніша, свиня вищить у підвалі м'ясника Нутке». Статичний вірш, вважають дадаїсти, «створює з кожного слова індивідуальність, з літер ліс з'являється ліс із кронами дерев, лівреями лісників та дикими кабанамі...» [45, 319].

Головним видом дадаїстської діяльності було абсурдизоване видовище. Хвиля скандальних виступів, акцій та експозицій дадаїстів прокотилася по Швейцарії, Австрії, Німеччині, Франції. Як пригадував Л. Арагон, нічого, окрім скандалу, дадаїсти не шукали. «Дада любить дзвонити у двері, чиркати сірниками, щоб підпалити волосся й бороди. Він кладе гірчицю в дароносиці, лле сечу в святу воду й наповнює маргарином тюбики з фарбами», — говорить Ж. Рібмон-Дессень. Дадаїсти обіцяють «публічно підстригтися на сцені», влаштовують експозиції власних картин у зовсім темних приміщеннях і осипають лайкою відвідувачів цих експозицій, ставлять власні абсурдні комедії та скетчі.

Дадаїзм відіграв помітну роль у розвитку європейського модернізму (сюрреалізм, «театр абсурду») та вплинув на зародження багатьох художніх течій ХХ століття (хеппенінг, перформанс, концептуальне мистецтво тощо).

3.2.9. Сюрреалізм

Сюрреалізм (франц. *surréalisme* — надреалізм) — авангардистський напрям у літературі та мистецтві, що виник у Франції на рубежі 1910—1920-х років. Термін «сюрреалізм» належить французькому поетові Гійомові Аполлінеру: він назвав свою п'єсу «Груди Тірезія» (1918 р.) «сюрреалістичною драмою». Сюрреалістичний рух очолює

Андре Бретон. У 1919 році разом з Луї Арагоном та Філіппом Супо він починає видавати журнал «Література». В цьому ж році Бретон і Супо створюють перший програмний твір сюрреалізму — «автоматичний» текст «Магнітні поля», що був записом потоку видінь. У 1924 році А. Бретон пише перший «Маніфест сюрреалізму», сюрреалізм консолідує свої сили, формується як самостійний художній напрям, виходять перші номери журналу «Сюрреалістична революція». Сюрреалізм стає інтернаціональним рухом, що охоплює різні види мистецтва: літературу, живопис, скульптуру, театр, кіномистецтво. До цього ж руху приєдналися письменники, поряд із Бретоном, Супо й Арагоном, П. Елюар, А. Арто, Т. Тцара, Р. Вітрак, Р. Деснос, Ж. Кокто, Р. Кено, А. Батай, М. Періс, художники С. Далі, М. Ернст, І. Тангі, Г. Арн, А. Массон, Х. Міро, кінорежисер Л. Бунюель, кінокритик Ж. Садуль. Сюрреалізм поширюється за межами Франції. Вже у 20-ті роки у царині сюрреалізму працюють бельгійські художники Р. Магріт і П. Дельво. Досвід напряму сприймають в Англії Г. Мур і Ф. Бекон. На рубежі 1920—1930-х років сюрреалістична течія виникає в Сербії (М. Рістич, О. Давичо, Дж. Йованович). У 1930-х роках Вітезлав Незвал створює групу чеських сюрреалістів (Ф. Музіка, К. Бібл, К. Тейге, Я. Сейферт), а наприкінці тридцятих сюрреалізм проникає у словацьку літературу (М. Бакош, М. Поважан, Р. Фабри, В. Рейсел). Поширюється сюрреалізм і в Японії, США, країнах Латинської Америки.

В «Маніфесті сюрреалізму» А. Бретон перелічує попередників течії, «починаючи з Данте й Шекспіра». Так, Бретон називає Свіфта «сюрреалістом в ядучості», По — «сюрреалістом у розважальності», Бодлера — «сюрреалістом у моралі», Рембо — «сюрреалістом у життєвій практиці». Генеалогія сюрреалізму охоплює також Маркіза де Сада, Ж. де Нерваля, Лотреамона, Малларме, Жаррі, Аполлінера. Всі вони, хоч і не були, за Бретоном, «у всьому сюрреалістами», але певною мірою підготували виникнення нової авангардистської течії. Однак безпосередньо ґрунт для народження сюрреалізму підготував дадаїзм. Вичерпавши себе, дадаїзм на початку 1920-х років знаходить своє продовження в сюрреалізмі. І саме дадаїсти складають ядро сюрреалістської школи (Бретон, Арагон, Тцара, Супо), так що навіть не завжди можна провести чіткі межі між двома течіями. Проте різниця між мистецтвом дада й сюрреалізмом суттєва: якщо дадаїзм у своїй основі був антимистецтвом, антитворчістю, культував бунт, деструкцію й нісенітницю, то сюрреалізм, навпаки, претендує на глибоке проникнення в сутність життя. Епатаж дадаїстів поступається

масштабним задумам сюрреалістів, які, за свідченням Луїса Бунюеля, «мало піклувалися про те, щоб увійти в історію літератури або живопису. Вони насамперед прагнули... переробити світ і змінити життя» [цит. за: 18, 148].

Теоретики сюрреалізму пов'язували з новою течією надії на побудову нової художньої реальності, яка була б реальнішою («надреальною») за існуючу. Андре Бретон у своєму «Маніфесті сюрреалізму» «раз і назавжди» дає визначення сюрреалізму: «Чистий психічний автоматизм, завдяки якому ми хочемо висловити на письмі, усно чи якимось іншим способом, фактичне функціонування думки без будь-якого контролю, керованого розумом, поза великою естетичною чи моральною упередженістю» [45, 56]. Отже, сюрреалізм прагне до автоматичної фіксації підсвідомого. Митець-сюрреаліст має спиратися на досвід сновидінь, галюцинацій, марень, містичних видінь тощо. Саме у сфері несвідомого, на думку сюрреалістів, криються справжні істини буття. «Сюрреалізм, — проголошує А. Бретон, — базується на вірі у всемогутність сну, у ворожу будь-якій цілісності гру мислення». Разом із цим сюрреалізм оголошує війну розумові, матеріалізму, логіці, моралі — усе це гальмує та закріпачує творчі можливості.

Сюрреалісти, які центр своєї уваги переносили на підсвідомість, сновидіння, транс, дитячі ігри, зазнали чималого впливу теорій З. Фрейда. Адже й, за Фрейдом, підсвідомість є тією внутрішньою силою, що «відтискає нашу свідомість у несвідоме». Фрейдистські погляди перетворюються на спосіб мислення та світосприйняття багатьох провідних сюрреалістів. Наприклад, Сальвадор Далі зізнавався, що світ ідей Фрейда означає для нього стільки ж, скільки світ Біблії означав для митців Середньовіччя або світ античної міфології — для художників Ренесансу. З фрейдизму виникає також абсолютна довіра сюрреалістів до ірраціонального як джерела творчості.

Сюрреалізм проголосив нові засоби та прийоми творчості. Насамперед — принцип «автоматичного письма», з його парадоксальним, алогічним, випадковим зіткненням думок та образів. Адже сам образ, за твердженням поета П'єра Реверді, може виникнути «лише із зближення двох більш-менш віддалених одна від одної реальностей», і чим більш далекими будуть ці відношення реальностей, тим могутнішим буде образ, тим більше буде в ньому «емоційної сили й поетичної реальності». Взагалі, ідеальною моделлю сюрреалістичного образу є «зустріч на операційному столі швейної машинки з парасолькою» (образ Лотреамона). До зразків «автоматичного письма» близькою є сюрреалістична лірика,

яка відзначається «надметафорійністю», неочікуваними асоціаціями, свідомим композиційним сумбуром. Монтаж різнорідного, непоєданого характеризує сюрреалістичний театр, теоретиком якого був Антонен Арто.

До речі, саме театральні проекти деяких сюрреалістів (А. Арто, Р. Вітрак, Р. Арон) вносять перший серйозний розкол у рух: Бретон вкрай негативно ставився до театру взагалі, бо, на його думку, акторське ремесло засноване не на бажаному сюрреалістичному розкріпаченні індивідуальності, а на свідомому подвоєнні, помноженні особистості; драматичне мистецтво сприяє лише роз'єднанню акторів та глядачів, а не їхньому зближенню. У 1930-ті роки основне ядро сюрреалістичної течії розпадається: Супо, Тцара, Арто, Вітрак, Деснос, Елюар залишають лави сюрреалістів. В 1940-ві роки центр сюрреалізму переміщується до США, куди емігрували під час війни Бретон, Далі, Тангі та інші. Спроби відродити напрям у післявоєнні роки у Франції не мали успіху. Проте принципи й прийоми сюрреалістичного мистецтва повсякчас втілюються в різних сферах мистецтва. Вплинув сюрреалізм і на діяльність нових літературних течій («театр абсурду», «новий роман», література «розбитого покоління» тощо). Сюрреалізм, який від самого свого народження прагнув бути чимось більшим, ніж новим стилем, стає певним світоглядом, певним типом мистецького світобачення.

На думку Юрія Косача, і українській літературі «припадає поважна участь у тих мистецьких відкриттях, що їх сумарно звемо сюрреалізмом» [69, 669]. До проявів цього «нового національного і мистецького світогляду» Ю. Косач відносить поезію раннього П. Тичини, Б. Антоновича, В. Барки, В. Лесича, новелістику М. Хвильового, Г. Косинки, М. Йогансена, драму М. Куліша. У повоєнній українській емігрантській літературі виразником сюрреалізму був письменник Ю. Костецький, а апологетами та пропагаторами його стають журнали «МУР», «Хорс», «Арка» [69, 640—649].

Екзистенціалізм (від лат. *existen-*
tia — існування) — течія в літературі

3.2.10. Екзистенціалізм

Франції, що виникла напередодні другої світової війни та представлена письменниками, які водночас належать до екзистенціалізму як течії філософської (Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю). Екзистенціалізм розглядають також і в більш широкому значенні: як умонастрій з притаманними йому спільними світоглядними мотивами. Ним переймається значна частина філософів та письменників ХХ століття. Серед останніх — французи А. Жід, А. Мальро, Ж. Ануї, Б. В'ян, англійці

В укр. літ. філософії

В. Голдінг, А. Мердок, Дж. Фаулз, німці Г. Е. Носсак, А. Дьоблін, іспанець М. де Унамуно, італієць Д. Буццаті, японець Кобо Абе. Характерні для екзистенціалізму умонастрої та мотиви спостерігаються також у творчості Ф. Достоевського, Ф. Кафки, Р.-М. Рільке, Т. С. Еліота, Р. Музіля, Акутагави Рюноске. Нерідко межі екзистенціалізму як світоглядної структури є досить примарними, а зарахування до нього окремих митців — дискусійним.

Спочатку екзистенціалізм виник як філософська течія. В 1920—1930 роках німецькі філософи М. Гайдегер, К. Ясперс, О. Больнов намагаються створити закінчену філософську систему екзистенціалізму. До філософів цього ж напрямку належать також М. Бердяєв і Л. Шестов у Росії та М. Мерло-Понті у Франції. А серед попередників екзистенціалізму як філософської системи — Паскаль, данський філософ С. К'єркегор, що вважається зачинателем екзистенціалізму, Ф. Ніцше. Але, виникнувши як філософська течія, екзистенціалізм поступово перетворюється на течію літературну. Такий перехід інспірували і здійснили Жан-Поль Сартр і Альбер Камю. В їхніх творах нелегко провести межу між філософським та суто літературним: герої художніх творів екзистенціалістів втілюють настанови свідомості, відкриті екзистенціалістами-філософами (Антуан Рокантен з «Нудоти» Сартра переказує у своєму щоденнику ідеї, які згодом сам Сартр розвиватиме у філософському трактаті «Буття і ніщо»; абсурдний світ філософського твору Камю «Міф про Сізіфа» є атмосферою, в якій існують персонажі його ж п'єси «Калігула» та повісті «Сторонній»). Сам екзистенціалізм тяжіє до такого «прикордонного» жанру, як есе, а його представники продовжують традиції французького моралізму — філософської есеїстики Монтеня, Паскаля, Декарта, Ларошфуко, просвітителів XVIII століття, які поєднували філософський зміст із літературною формою. Романи і драми екзистенціалістів насичені філософськими проблемами.

Основним положенням екзистенціалізму є постулат: екзистенція (існування) передує есенції (сутності). Представники течії якраз і зосереджують свою увагу на *існуванні* людини, що є емпіричною особистістю, вилученою з будь-яких систем (релігійних, політичних, соціальних). Саме існування людини «наодинці» з буттям і є, на думку екзистенціалістів, єдиною достовірною реальністю. Світ же вони розуміють як дещо вороже особистості, сприймають його як хаотичний, дисгармонійний, абсурдний. Процеси, що відбуваються в цьому світі, повному внутрішніх суперечностей, позбавлені закономірностей, логічного зв'язку,

часової послідовності. До речі, в 1951 році екзистенціалізм був засуджений Ватиканом як песимістична течія, що є несумісною з християнством. Особистість має в екзистенціалістів протидіяти суспільству, державі, середовищу, ворожому «іншому». Адже всі вони нав'язують особистості свою волю, мораль, свої інтереси й ідеали. Вищу життєву цінність представники екзистенціалістського напрямку вбачають у свободі особистості. Існування людини тлумачиться ними як драма свободи, «бо на кожній фазі самотворення особистості воно залежить від кожного вибору, кожного рішення» (Д. Наливайко) [48, 14].

Людина приречена на вигнання у Всесвіті, на відчуженість від інших людей, на абсурд як «метафізичний стан людини у світі», за висловом А. Камю. Поняття відчуженості й абсурдності є взаємопов'язаними та взаємозумовленими в літературних творах екзистенціалістів («Нудота» Ж.-П. Сартра, «Сторонній» А. Камю, «Чужа кров» С. де Бовуар). Екзистенціальний герой тісно єднається з людиною з філософського трактату Серена К'єркегора «Або — або», де йдеться про «самотню, на саму себе покинуту людину», що стоїть у «безмірному» ворожому світі, який іменується «нерозумінням». У к'єркегорівської людини немає ані теперішнього, ані минулого (воно ще не прийшло), ані майбутнього (воно вже минуло). Хоч як це парадоксально, саме в художніх творах найбільш глибоко та переконливо втілюються екзистенціальні філософські принципи. «Тільки роман, — гадає Симона де Бовуар, — дає змогу відтворити в усій повній, специфічній, відзначеній своїм часом дійсності первісне бурління існування».

«Екзистенціалізм — це гуманізм», — проголошує Сартр. І дійсно, у захисті свободи та самостійності людської особистості, що існує в епоху тоталітаризму й дегуманізації, полягає справжній, не абстрактний гуманізм екзистенціалістів. Гімном гуманізму стає алегоричний роман А. Камю «Чума», явний зміст якого, за авторським свідченням, — «боротьба європейського Опору проти фашизму» (до речі, самі письменники-екзистенціалісти під час війни беруть участь у русі Опору). Гуманізмом пронизані також твори Ж.-П. Сартра («Шляхи свободи», «Смерть без погребіння»), С. де Бовуар («Чужа кров», «Мандарини»), А. Камю («Лист до німецького друга»), Г. Марселя («Горизонт», «Рим більше не в Римі»). Есеїстика Камю («Бунтівна людина») стає протестом проти комуністичного суспільства та ідеології більшовизму, що нищить людську свободу.

Як літературна течія екзистенціалізм припиняє своє існування наприкінці 50-х років. Значною мірою це зумо-

вив розрив Сартра з Камю (останній навіть відхилив свою належність до течії та запевняв, що його творчість є скоріше запереченням екзистенціалізму). Однак екзистенціалізм як умонастрій поширений і сьогодні як у літературі, так і у філософії. До того ж він вплинув на виникнення інших шкіл літератури модернізму. Так, ідеї та мотиви екзистенціалізму містяться у творах «театру абсурду» й «нового роману».

3.2.11. «Театр абсурду»

«Театр абсурду» — найбільш значне явище театрального авангарду другої половини ХХ століття. З усіх літературних течій і шкіл «театр абсурду» є найумовнішим літературним угрупованням. Справа в тому, що представники його не лише не створювали жодних маніфестів чи програмних творів, а й узагалі не спілкувалися один з одним. До того ж, більш-менш чітких хронологічних меж, не говорячи про межі ареальні, течія не має.

Термін «театр абсурду» ввійшов у літературний обіг після появи однойменної монографії відомого англійського літературознавця Мартіна Ессліна. У своїй монументальній праці (перше видання книги «Театр абсурду» з'явилося в 1961 році) М. Есслін поєднав за кількома типологічними ознаками драматургів різних країн та генерацій. Серед них: французькі митці Ежен Іюнеско, Артюр Адамов, Семюел Беккет, Фернандо Аррабаль, Жан Жене (до речі, лише останній письменник є «чистим» французом, Іюнеско за походженням — румун, Беккет — ірландець, Адамов — вірменин, Аррабаль — іспанець), англійці Гарольд Пінтер і Норман Фредерік Сімпсон, американець Едвард Олбі, італійці Діно Буццаті та Еціо д'Ерріко, швейцарський письменник Макс Фріш, німецький автор Гюнтер Грасс, поляки Славомір Мрожек і Тадеуш Ружевич, чеський драматург-дисидент, а згодом президент Чехії Вацлав Гавел та деякі інші митці.

Сам М. Есслін зазначав, що під назвою «театр абсурду» не існує зні організованого напрямку, ні мистецької школи», і сам термін, за словами його «першовідкривача», має «допоміжне значення», оскільки лише «сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим». Якими ж спільними рисами характеризуються твори «театру абсурду»?

Перш за все, драми «абсурдистів», які шокували і глядачів, і критиків, нехтували драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями. Бунт авторів «театру абсурду» — це бунт проти будь-якого регламенту, проти «здорового глузду» й нормативності. «Не мати інших меж, окрім технічних можливостей машинерії, інших норм, окрім норм моєї уяви», — говорив

Е. Іонеско. Фантастика у творах абсурдизму змішується з реальністю (росте труп, що вже понад 10 років лежить у спальні, в іонесківській п'єсі «Амедей»; без видимих причин сліпнуть і німіють персонажі С. Беккета; людською мовою говорять звірі («Лис-аспірант» С. Мрожека). Змішуються жанри творів: у «театрі абсурду» ми не знайдемо «чистих» жанрів, тут панують «трагікомедія» і «трагіфарс», «псевдодрама» і «комічна мелодрама». Драматурги-абсурдисти майже одноставно твердили про те, що комічне — трагічне, а трагедія — сміховинна. Ж. Жене зауважував: «Я гадаю, що трагедію можна описати так: вибух реготу, що переривається риданням, яке повертає нас до джерела всякого сміху — до думки про смерть». У творах «театру абсурду» поєднуються не лише елементи різних драматичних жанрів, а й загалом — елементи різних сфер мистецтва (пантоміма, хор, цирк, мюзик-хол, кіно). В них можливі найпарадоксальніші сплави та поєднання: п'єси абсурдистів можуть відтворювати і сновидіння (А. Адамов), і кошмари (Ф. Аррабаль). Сюжети їхніх творів часто-густо свідомо руйнуються: подієвість зведена до абсолютного мінімуму («Чекаючи на Годо», «Ендшпіль», «Щасливі дні» С. Беккета). Замість драматичної природної динаміки на сцені панує статика, за висловом Іонеско, «агонія, де немає реальної дії». Зазнає руйнації мова персонажів, які, до речі, нерідко просто не чують і не бачать один одного, промовляючи «паралельні» монологи («Пейзаж» Г. Пінтера) в пустоту. Тим самим драматурги намагаються вирішити проблему людської акомунікабельності. Більшість з абсурдистів схвильована процесами тоталітаризму — передусім тоталітаризму свідомості, нівелювання особистості, що веде до вживання одних лише мовних штампів і кліше («Голомоза співачка» Е. Іонеско), а в підсумку — до втрати людського обличчя, до перетворення (цілком свідомого!) на жакливіх тварин («Носороги» Е. Іонеско).

Часто виникнення творів «театру абсурду» пов'язували з філософією екзистенціалізму, перш за все — з творчістю А. Камю. Абсурдисти, подібно до автора «Міфу про Сізіфа», відчували абсурдність людської екзистенції в абсурдному хаотичному світі. Адже герої їхніх драматичних творів постійно опиняються в абсурдних ситуаціях: перебувають у вічному безглуздому очікуванні химерного Годо, що ніколи не прийде; ведуть ритуальні ігри, які завершуються або «вигнанням диявола» («Не боюсь Вірджинії Вулф» Е. Олбі, де подружжя жорстко грає в неіснуючого сина), або ж смертю («Покоївки» Ж. Жене, де сестри-покоївки, що розігрують п'єси-ритуали, пере-

ступують межу, яка відокремлює театр від дійсності, і одна із сестер випиває справжню отруту). Глибокі інтелектуальні, філософські проблеми у творах «театру абсурду» розв'язуються в комічних, фарсових, буфонних формах. Знаменна характеристика беккетівського «Чекаючи на Годо» з боку французького драматурга Ж. Анюя: «Це „Думки” Паскаля, перетворені на естрадний скетч у виконанні клоунів Фрателліні».

Класичним періодом «театру абсурду» стали 50-ті — початок 60-х років. Кінець шістдесятих ознаменувався міжнародним визнанням «абсурдистів»: Іонеско обрали до Французької академії, а Беккет здобув звання лауреата Нобелівської премії. Нині вже немає серед живих Жене, Беккета, Іонеско, але продовжують творити Пінтер та Олбі, Мрожек та Аррабаль. Іонеско вважав, що «театр абсурду» існуватиме завжди: абсурд заповнив собою реальність, і сам здається реальністю. І дійсно, вплив «театру абсурду» на всесвітню літературу, особливо на драматургію, важко переоцінити. Адже саме цей напрям, що змушує звертати увагу на абсурдність людського існування, розкріпачив театр, озброїв драматургію новою технікою, новими прийомами й засобами, вніс у літературу нові теми й нових героїв. «Театр абсурду» з його болем за людину та її внутрішній світ, з його критикою автоматизму, міщанства, конформізму, деіндивідуалізації й акомунікабельності вже став класичною світовою літературою.

3.2.12. «Новий роман» «Новий роман» — назва школи, яка склалася у середині 50-х років у Франції. Найвизначнішими представниками «нового роману» є Ален Роб-Грійє, Наталі Саррот, Мішель Бютор, Клод Моріак, Клод Сімон. Група виникла та утвердилась як реакція на традиційний, реалістичний, «бальзаківський» роман з його канонами, нормами, формальною організацією. За висловом Стівена Бена, спільність письменників-новороманістів «полягає скоріше в умовностях, які вони відкидають, ніж у формах, які вони віднаходять» [23, 11].

Основними теоретичними маніфестами авторів «нового роману» (або ж «антироману» — термін, запропонований Ж.-П. Сартром) були книги есе Н. Саррот «Ера підозр» (1956 р.) та збірка статей А. Роб-Грійє «За новий роман» (1963 р.), меншою мірою — стаття М. Бютора «Роман як пошук» (1956 р.) і праця К. Моріяка «Сучасна алітера тура» (1958 р.). Новороманісти оголосили традиційний, «старий роман рутинним явищем у сучасному мистецтві»; «гинучими буржуазними цінностями» називає А. Роб-

Грійє форми реалістичного роману. Старий роман, роман з ідеями, відображенням «Історії», персонажами, сюжетом, конфліктами, на думку представників школи «нового роману», помер. Відштовхуючись від традиційних форм (анахронічними для новороманістів є навіть романи Сартра та Камю), вони прагнуть до оновлення, реформування роману, сміливо експериментуючи, роблячи, здавалося б, неможливе в межах творів. І чи не найціннішим досвідом новороманістів є енергія пошуку, відчайдушного й парадоксального. Адже роман, за висловом А. Роб-Грійє, «не виражає, а шукає», причому «шукає самого себе».

Свій «смертний вирок» виносять автори «нового роману» романному *персонажеві*. На думку Н. Саррот, «персонажі, як їх розумів старий роман, вже не здатні увібрати в себе сучасну психологічну реальність». Від персонажа, вважає письменниця, «залишилася лише тінь» [54, 318]. Схожі думки висловлює і Роб-Грійє, який певний того, що «роман з персонажами, безумовно, належить минулому». А. Роб-Грійє гадає, що створювачі «персонажів у традиційному сенсі слова» (тобто героїв з «іменем та прізвищем», «родичами та спадковістю», професією та власністю, характером та «минулим») «нездатні запропонувати нам нічого, окрім маріонеток, в яких і самі давно перестали вірити». Замість персонажів новороманісти відтворюють у перебудованих структурно своїх творах різні пласти зовнішнього і внутрішнього світу.

А. Роб-Грійє, що висунув принцип «шозизму» (від франц. chose — річ), відтворює речі в їхній натуралістичній точності. Він ретельно фіксує мінімальні деталі речей, будинків, меблів, людської зовнішності, одягу, намагаючись через зовнішнє дістатися до потаємних глибин свідомості. Персонажі романів Роб-Грійє втрачають здатність пізнання зв'язків дійсності, тоді як сам предметний світ звільняється від традиційних людських орієнтирів (добро і зло, минуле і майбутнє, життя і смерть) і постає у своїй фізичній, «шозистській» суті. Н. Саррот зображує потік свідомості та асоціацій, що безперервно виникає у думках героїв. Письменниця відтворює незавершені, непомітні порушення душі, які вона іменує «тропізмами». Саме вони, на думку Саррот, ці першопочаткові психічні реакції, що лежать «в основі наших жестів, слів, почуттів», і є справжніми, і тільки вони мають відтворюватися романістом. Адже головний інтерес письменника, вважає Наталі Саррот, має спрямовуватися не на зображення характерів, ситуацій, моральностей, а на пошуки «нової психологічної матерії». М. Бютор очолює третій напрям усередині «нового ро-

ману» — напрям «міфологічний». У творах цього письменника (до речі, найменш радикально настроєного до романної традиції) є місце і для внутрішнього монологу, і для спогадів, і замальовок, і есе. Мозаїчні тексти-панорами Бютора складають «міфологеми» сучасних цивілізацій.

Практика новороманістів яскраво ілюструє їхні програмні теоретичні виступи. Так, роман Клода Моріака «Званий обід» від початку до кінця являє собою стенограму застільної бесіди господаря, господині й шести їхніх гостей. Репліки героїв роману (без авторських ремарок і вказівок на те, кому та чи інша репліка належить) переплітаються з їхніми думками (знов-таки, вказівок на «авторів» думок немає). Роман Наталі Саррот «Золоті плоди» є «романом про роман». «Золоті плоди» — назва роману такого собі Брейє. Саме цей роман і є «головним героєм» твору Саррот, а його основним змістом стала історія формування думок навколо нього. Думки ці виражені в діалогах і внутрішніх монологах анонімних представників паризької літературної еліти. Романи Алена Роб-Грійє підтверджують вислів автора про те, що «письменник повинен створювати світ, виходячи з нічого, з пилу». В романі «Лабіринт» Роб-Грійє зображає солдата, що протягом трьох діб тиняється вулицями незнайомого міста в пошуках людей, прізвища та адреси яких він не пам'ятає. Герой блукає замкненим колом будинків і кафе, неспроможний досягнути своєї незрозумілої мети. Життя дивного безіменного солдата обриває наприкінці твору кулеметна черга.

Формотворчі експерименти авторів «нового роману», які намагалися рухатися шляхом, накресленим Дж. Джойсом та М. Прустом (саме ці письменники, за висловом Н. Саррот, «завершили велику літературну революцію»), мали й мають чималий вплив на сучасний авангард. Свідчення того — виникнення в середині 60-х років у Франції школи «нового роману», представники якої (Ф. Соллерс, Ж. Тібодо, Ж.-Л. Бодрі, Ж.-П. Фай) зробили ще більш радикальні спроби реформувати романні форми. Здобуток новороманістів полягає не лише у використанні ними вшуканих технологій (порушений хронологічний зв'язок, оповідь від другої особи, системи віддзеркалення подій тощо), а й у звільненні романного жанру від застарілих канонів і затертих уявлень, в атмосфері художньої «розкутості», в акцентації уваги саме на «суб'єктивному» факторі у творчості. Подібно до творів «театру абсурду», які розширили межі у драми, «новий роман» (з його стихією експерименту) наголосив на свободі творчості вільного від будь-яких регламентованих норм «незаангажованого» митця.

«Сердиті молоді люди» («Angry young men») — назва групи англійських письменників, що виступили у 50-ті роки ХХ століття. Термін, який

3.2.13. «Сердиті молоді люди»

виник завдяки автобіографічній книзі Л. А. Пола «Сердита молода людина» (1951 р.), об'єднав митців «покоління 50-х років» (або, як назвали їх пізніше, «дітей війни»). Найбільш визначними й типовими представниками «сердитих молодих людей» вважаються романісти Кінгслі Еміс, Джон Вейн, Джон Брейн, Колін Вілсон і драматург Джон Осборн. Із «сердитим» героєм англійський читач уперше познайомився в 1953 році, коли друкуються романи «Щасливчик Джим» К. Еміса та «Поспішай донизу» Дж. Вейна. Свого найбільшого поширення термін «сердиті молоді люди» набув у 1956 році, після прем'єри п'єси Дж. Осборна «Озирнись у гніві», цієї «сердитої п'єси сердитого молодого автора» (за словами її рецензента), чи не найбільш характерного й відомого твору всієї течії. «Сердиті» не склали організованої літературної школи, як і представники американського «бітництва», французького «нового роману» або «театру абсурду». Проте їхні прозаїчні й драматичні твори мають цілий ряд типологічно спільних художніх рис.

Спільним для романів і драм «сердитих молодих людей» є місце дії — англійська провінція, авторська настроєність та інтонація твору — завжди особиста, іронічна, навіть цинічна, прагнення до найповнішої вірогідності, підкреслена особистісна основа твору. Але головним, що об'єднує «сердитих» письменників, є їхній герой, що став новим літературним типом. Це тип молодого людини (найчастіше за все — плебея), яка здобула освіту і «пробилася» до нового середовища, ворожого для неї. Герой «сердитих» розчарований своїм сірим буденним життям, незадоволений своєю роботою, «повстає» проти суспільства, в якому йому не знаходиться місця. Він роздратований інтересами та ідеалами людей, що оточують його, ненавидить істеблішмент, накидається на систему моральних та інтелектуальних цінностей, роблячи це то з гнівом і сарказмом, то з іронією, а то й з інфантильними наївними бешкетуваннями. Герой «сердитих молодих людей» — це, скоріше, «антигерой»: малосимпатичний, непривабливий, галасливий, брутальний. Саме такими рисами наділені Джим Діксон («Щасливчик Джим»), Чарльз Ламлі («Поспішай донизу»), Джиммі Портер («Озирнись у гніві»), Джо Лемптон («Шлях нагору» Джона Брейна). Утім, нонконформістський бунт «сердитого» героя нерідко завершується конформізмом, сімейним і суспільним благополуччям, життєвими компромісами, примиренням із соціумом, проти якого повставав.

Хоча творчість «сердитих молодих людей» і мала недовгу історію (уже в 60-ті роки англійські митці не повертаються до героїв і тем 50-х), вона залишила помітний слід у культурному житті Англії. «Сердиті» письменники підготували ґрунт для драматургів «нової хвилі» (Ш. Ділені, Дж. Арден, Б. Біен, Б. Копс, А. Оуен), соціально-критичних романів К. Вотергауза, С. Барстоу, К. Мак-Іннеса, значною мірою вплинули на творчість англійських абсурдистів Г. Пінтера та Н. Ф. Сімпсона.

«Сердиті» автори, яких не цікавили заплутані фабули й розвиток зовнішніх подій, основну увагу приділяли правдивому зображенню післявоєнної молоді (як зазначав відомий англійський критик К. Тайнен, Осборн у своїй драмі «Озирнись у гніві» «у сценічній формі відобразив інтереси майже семи мільйонів молодих англійців у віці від двадцяти до тридцяти років»), стосунки героя і суспільства, психологію післявоєнної молоді. Твори англійських «сердитих», за словами Кеннета Тайнена, можливо «сокирні та не по-англійськи бруральні», але в них «живе віра в мистецтво, яке має впливати на життя, а не втікати від нього та не підмінювати його» [64, 53].

3.2.14. «Розбите покоління» («Beat generation»), або *бітники*, — назва групи американських письменників, що виступили у 50-ті роки ХХ століття. Термін був уведений Джеком Керуаком — лідером бітників, для опису, за його ж словами, «хлопців, подібних до Моріарті (герой роману Керуака «На дорозі» — біблії «розбитого покоління». — *Є. В.*), які їздять по країні в пошуках випадкової роботи, дівчат, задоволень». Американське бітництво було не стільки рухом літературним, скільки соціокультурним, своєрідним способом життя. Класичним образом бітника є довговолосий бородань у латаних штанах, що обожає джазову музику, захоплюється східною релігією та філософією (перш за все — дзен-буддизмом), мандрує дорогами Америки, вживає наркотики, користується спеціальним жаргоном. Бітники ставили собі за мету епатувати суспільство поміркованих, «жити, нехтуючи його канонами, мораллю, законами» [19, 308]. Але радикальний рух молодих нонконформістів був аполітичним та асоціальним. Бути бітником, пояснював один з представників групи К. Голмс, — означає усвідомлювати свою самотність та вважати її нормою. Власної художньої школи письменники «розбитого покоління» не створили: адже вони розглядали себе як митців, відкинутих суспільством, що творять лише для самих себе, не шукають слави та визнання. Втім,

твори письменників-бітників, — найбільш яскравими з них, поряд з Джеком Керуаком, були поети А. Гінсберг (автор програмної поеми «Гвалт», лідер групи поетів «розбитого покоління»), Л. Ферлінгетті, Г. Корсо, прозаїки К. Голмс, Дж. Мандел, К. Соломон, — мають свою специфіку й формальні особливості.

Услід за Генрі Міллером, який вимагав, щоб «митець самого себе зробив твором», бітники ліквідують кордони між життєвим літературним буттям. Так, Дж. Керуак прагнув звести до нуля різницю між життям і літературою. Цим пояснюється, наприклад, те, що лідер бітників, за власним визнанням, «не переписав наново жодного рядка». Письменники «розбитого покоління» вважають, нібито абсолютно все, що відбувається в житті, має бути запротокольоване (той же Керуак мріяв створити особливий жанр документальної прози). Кращі представники бітництва, на думку О. Зверева, повернули американській літературі «дух сповідальності... Вони повернули літературі почуття прямої причетності до тривоги і турбот дня» [25, 193].

Протиставляючи розумові «природну правду» імпульсу, письменники-бітники відмовляються від традиційної формальної організації твору. В їхніх романах відсутні сюжет як послідовність подій і дія, розірвана композиція, а манера викладу (оповідь ведеться від першої особи) надмірно хаотична. Нерідко техніка їхніх творів свідомо пов'язується з технікою джазу, де основна мелодія супроводжується нескінченними варіаціями та імпровізаціями, а часто-густо й тоне в них. Твір бітників — це потік слів, покликаний відтворити всю повноту переживань героя, причому будь-яких меж «смаку» або ж «такту» тут не існує. Взагалі-то, до всіх бітницьких прозових творів можна застосувати характеристику власних творів, зроблену Дж. Керуаком, що назвав стиль своєї прози «спонтанним». Поезія ж «розбитого покоління» тяжіє до вільного вірша та вітменівських довгих рядків, ламаних ритмів, різких образів, складної метафорики. Серед основних творів бітників, поряд із згаданими, романи Дж. Керуака «Місто і містечко», «Бродяги Дхарми», «Велика Сура», «Сарторі в Парижі», збірки віршів А. Гінсберга («Каддіш», «Бутерброди дійсності», «Новини планети») та Л. Ферлінгетті («Картини минулого світу», «Залишаючи Сан-Франциско»). На початку шістдесятих років бітництво як літературна течія та молодіжний нонконформістський рух перестає існувати. На зміну бітникам у 60-ті роки приходять хіпі.

3.3. Соціалістичний реалізм

Соціалістичний реалізм — напрям, який за радянських часів вважався «основним методом радянської літератури та передової літератури світу», і нібито відображав боротьбу народів за соціалізм, беручи участь у цій боротьбі «силою художнього слова». Соціалістичний реалізм панував у радянській літературі з 1934 року до кінця 1980-х. Окрім «членів Спілки радянських письменників» до літератури соціалістичного реалізму автоматично зараховувалися митці інших соціалістичних країн та деякі прокомуністично настроєні автори з несоціалістичних країн (А. Барбюс, пізній Л. Арагон, М. Андерсен-Нексе, Н. Хікмет, П. Неруда, Х. Лакснесс, Дж. Рід).

Термін «соціалістичний реалізм» розробляється під час літературної дискусії, яка велася в СРСР наприкінці 20-х — на початку 30-х років. Письменники, що брали участь в обговоренні нового терміна, який мав визначити «єдиний стиль», дозволений для радянського митця, пропонували різні назви «нового методу»: «монументальний реалізм» (О. Толстой), «тенденційний реалізм» (В. Маяковський), «пролетарський реалізм» (Ф. Гладков, Ю. Либедінський), «революційно-соціалістичний реалізм» (І. Кулик) тощо. В 1932 році, на письменницькій нараді, яка відбулася на квартирі М. Горького, художнім методом радянської літератури було названо «соціалістичний реалізм». Це поняття затверджується та канонізується на І з'їзді радянських письменників, після чого в радянській літературі та мистецтві встановлюється жорсткий диктат єдиного творчого методу (стилю). Цікаво, що ще в 1926 році, коли Асоціація Художників Революційної Росії приймала стиль «героїчного реалізму», Олександр Довженко зазначав: «Здається, це перший випадок в історії культури, де стиль постановлюють на засіданні».

Очевидно, що сам термін «соціалістичний реалізм» є внутрішньо суперечливим. «Хіба буває реалізм соціалістичним, капіталістичним, християнським, магометанським?» — риторично запитує А. Терц (А. Синявський), автор відомої брошури «Що таке соціалістичний реалізм» (1957 р.). Як слушно зауважив Альбер Камю, «справжній об'єкт соціалістичного реалізму — це реальність, що на сьогоднішній день не існує». Адже реальність, пояснює Камю, «не була соціалістичною в минулому, як і не є такою тепер» [33, 183]. Дійсно, соціалізмом назвати важко казармений тоталітаризм партії Леніна—Сталіна. Однак реальність існування самого соціалістичного реалізму відкинути неможливо, як

і неможливо викреслювати з історії більшовицьку добу. Соціалістичний реалізм необхідно «розглядати як історичний феномен», слушно заявляє німецький учений Р.-Д. Клюге [35, 75]. Тому і вважаємо доцільним вести розмову про «єдиний стиль» як про один із напрямів у літературі ХХ століття, а не замовчувати й не обминати його.

У статуті Спілки радянських письменників було проголошено, що соціалістичний реалізм «потребує від митця правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість та історична конкретність художнього зображення має поєднуватись із завданням ідейної переробки й виховання трудівників у дусі соціалізму». Ця «невинна формула», за висловом Андрія Синявського, стає «тим фундаментом, на якому споруджена вся будівля соціалістичного реалізму»; в ній полягає зв'язок соціалістичного реалізму з реалізмом минулого (правдивість зображення) і його нова якість (уміння охоплювати революційний рух та виховувати, згідно з цим, у дусі соціалізму). Всі ж твори цього художнього методу — різноманітні за змістом і стилем — містять у собі, зауважує А. Синявський, «поняття Мети» (тобто комунізму), що й зумовлює досить примітивну та однорідну тематику творів: «це або панегірики комунізму та всього, що з ним пов'язане, або сатира на його численних ворогів, або, на решті, — всілякі описи життя, „в його революційному розвитку”, тобто знов-таки в русі до комунізму». Звідси — така притаманна соцреалістським творам риса, як історичний оптимізм. Як доречно зазначає А. Синявський, усі ці твори «ще до своєї появи забезпечені щасливим фіналом». Наприклад: «*Оптимістична трагедія*» В. Вишневського, де загибель протагоністки поєднується з торжеством комунізму. Та взагалі, слушно зауважує А. Синявський, такі «вічні» теми, як «втрачені ілюзії, розбиті надії, нездійснені мрії», є «проти-показаними» для літератури соціалістичного реалізму. Про це свідчить і порівняльний аналіз назв творів західної літератури та радянської, який робить А. Синявський, щоб «переконатися в мажорному тоні останніх»: «Подорож на край ночі» (Селін), «Смерть після полудня», «По кому подзвін» (Гемінгвей), «Кожний помирає на самоті» (Фаллада), «Час жити і час помирати» (Ремарк), «Смерть героя» (Олдінгтон), «Щастя» (Павленко), «Перші радощі» (Фелін), «Добре!» (Маяковський), «Здійснення бажань» (Каверін), «Світло над землею» (Бабаєвський), «Переможці» (Багрицький), «Переможець» (Симонов)...

Іншою ознакою, що об'єднала практично всі твори соціалістичного реалізму, є присутність на їхніх сторінках

так званого «позитивного героя». Досить пригадати Павку Корчагіна («Як гартувалася сталь» М. Островського), Чапаєва з однойменного роману Д. Фурманова, Давида Мотузку («Бур'ян» А. Головка). Соціалістичний реалізм, що створює численних позитивних героїв, ідеалізує та нівелює людину, спрощує її, малюючи без якихось суттєвих внутрішніх суперечностей (адже весь внутрішній світ героя також рухається до Мети, «перевиховуючись під впливом партії та оточуючого середовища», за висловом А. Синявського). Іронічно, але цілком справедливо характеризує «позитивного героя» автор праці «Що таке соціалістичний реалізм»: «Він позбавлений недоліків або наділений ними в незначній кількості (наприклад, іноді не утримується та запалиться) для того, щоб зберегти хоч якусь людську подібність, а також мати перспективу щось у собі викорінювати й розвиватися, підвищуючи все вище та вище свій морально-політичний рівень. Однак ці недоліки не можуть бути занадто значними, а, головне, не повинні іти врозріз з його основними чеснотами, які навіть важко перелічити».

Період панування соціалістичного реалізму з його триадою «партійності, класовості й народності» перетворив цей «єдиний метод» на абстрактну нормативну структуру, яка не могла не звузити творчі можливості літератури. Адже не художня якість твору, а його політична та ідеологічна спрямованість визначали підтримку та служили критерієм його визнання. Тому не дивно, що серед лауреатів різноманітних премій були часто-густо автори творів малохудожніх та естетично безпомічних (чого варте, наприклад, лауреатство Л. Брежнєва як автора трилогії «Мала земля», «Відродження», «Цілина»). Соціалістичний реалізм, за словами відомого літературознавця Дьєрдя Лукача, став «ілюстративною літературою» сталінської епохи, та й взагалі — епохи тоталітаризму [40, 87].

Нормативність соціалістичного реалізму, за висловом І. Дзюби, «не має аналогій з погляду своєї тотальності та ідеологічної агресивності, а її „примусовість” ґрунтується не на авторитеті естетичної теорії (як, наприклад, у нормативній естетиці літератури класицизму. — Є. В.), а на пануванні політичної догми» [28, 141]. В численних соцреалістських творах ми знайдемо і нормативність матеріалу (ленініана, сталініана, «радісне життя», «щасливе дитинство», «дружба народів» та інші комуністичні міфи), і нормативність його інтерпретації (ті самі історичний оптимізм і позитивний герой, оспівування високих моральних якостей, трудового ентузіазму, подолання будь-яких труднощів, виникнення неодмінного образу «ворога» або шкідника тощо), і,

нарешті, нормативність художніх засобів (простота й зрозумілість, заперечення «формалістських» засобів). Ця спрямована на уніфікацію літератури нормативність дає Андрію Синявському підстави розцінювати соціалістичний реалізм як «соціалістичний класицизм». Письменник знаходить характерні риси саме класицистичного стилю (насамперед, російського класицизму XVIII століття) в літературі соціалістичного реалізму: патетика, сувора ієрархічність, сюжетна логіка, високопарність мови і, головне, втілення основного класицистичного принципу — «зображати життя, яким воно має бути». Адже соціалістичний реалізм, вважає автор «Прогулянок з Пушкіним», «виходить з ідеального зразка, якому він уподібнює реальну дійсність», а сама вимога «правдиво зображати життя в його революційному русі — нічого іншого не означає, як клич зображати правду в ідеальному освітленні, давати ідеальну інтерпретацію реального, писати про належне як дійсне». Отже, А. Синявський перегукується з А. Камю (слова якого ми наводили на початку розділу), а також з іншим видатним французьким митцем — драматургом Еженом Іонеско, який зазначав: «Реалізм, соціалістичний або ні, залишається поза реальністю... Він звужує, обезбарвлює, деформує її... Він зображає людину в перспективі зменшеній та відчуженій».

Вплив соціалістичного реалізму та його жорстокий пресинг на літературу призвів до трагічних наслідків. Досить пригадати митців, що стали жертвами сталінського терору (М. Семенко і М. Куліш, В. Поліщук і Г. Косинка, І. Бабель і О. Мандельштам, Б. Пільняк і П. Романов, Т. Табідзе і Є. Чаренц), цькування та бойкоту (О. Довженко, В. Сосюра, А. Ахматова, М. Зоценко, Б. Пастернак), судових процесів (А. Синявський, Ю. Даніель, І. Бродський), арешту творів («Собор» О. Гончара) тощо. Соціалістичний реалізм є тяжким, драматичним уроком: уроком тоталітарного керування мистецтвом, жорсткого ідеологічного втручання в нього, уроком вульгаризації літератури та літературознавства, догматизації єдиної естетичної системи, її закостеніння й загибелі, створення «залізної завіси» між різними художніми системами (теза про «безпідставність ідеї „синтезу” реалізму та модернізму»). Необхідно назавжди усвідомити згубність подібного диктату і сваволі у ставленні до літератури будь-якого історичного періоду чи ареалу, які не можна виправдати ні за яких обставин. Адже політичний та ідеологічний контроль за мистецтвом слова не приводить ні до чого, крім фізичної та естетичної загибелі останнього.

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм. Москва, 1972.
2. Андреев Л. Г. Импрессионизм. Москва, 1980.
3. Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. Москва, 1990. Т. 2.
4. Бальзак О. Собрание сочинений: В 10 т. Москва, 1982. Т. 1.
5. Бахмутский В. «Отец Горио» Бальзака. Москва, 1970.
6. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Москва; Ленинград, 1962. Т. 5.
7. Борев Ю. Б. Эстетика. Москва, 1988.
8. Брехт Б. Про мистецтво театру: Збірка. Київ, 1977.
9. Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. Москва, 1975. Т. 6.
10. Буало. Поэтическое искусство. Москва, 1957.
11. Венгеров Л. М. Зарубіжна література (1871—1970): Загальні питання. Київ, 1971.
12. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва, 1963.
13. Виннер Ю. Поэзия барокко и классицизма // Европейская поэзия XVII века. Москва, 1977.
14. Вступ до літературознавства: Хрестоматія // Упоряд. Н. І. Бернадська. Київ, 1995.
15. Гумилев Н. С. Наследие символизма и акмеизм // Сочинения: В 3 т. Москва, 1991. Т. 3.
16. Гурмон Р. Литературные прогулки // Вопросы литературы. 1990. № 4.
17. Гюго В. Собрание сочинений: В 15 т. Москва, 1956. Т. 14.
18. Дали С. Дневник одного гения. Москва, 1991.
19. Денисова Т. Н. Роман і романісти США XX століття. Київ, 1990.
20. Достоевский Ф. М. О русской литературе. Москва, 1987.
21. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. Москва, 1978.
22. Евгеньев-Максимов В. Очерки новейшей русской литературы. Москва, 1925.
23. Еремеев Л. А. Французский «новый роман». Киев, 1974.
24. Затонский Д. Что такое модернизм? // Контекст-1974: Литературно-теоретические исследования. Москва, 1975.

25. *Зверев А. М.* Модернизм в литературе США. Москва, 1979.
26. *Іваньо І. В.* Про українське літературне барокко // Радянське літературознавство. 1970. № 10.
27. Історія української літератури: У 8 т. Київ, 1968. Т. 5.
28. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Київ, 1994. Кн. 1.
29. *Іонеско Э.* Театр абсурда будет всегда // Театр. 1989. № 2.
30. *Іонеско Э.* Противоядия. Москва, 1992.
31. История немецкой литературы. Москва, 1975.
32. История немецкой литературы: В 3 т. Москва, 1986. Т. 3.
33. *Камю А.* Творчество й свобода: Сборник. Москва, 1990.
34. *Кафка Ф.* Избранное. Москва, 1989.
35. *Клюге Р.-Д.* О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме // Вопросы литературы. 1990. № 9.
36. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Москва, 1971. Т. 6; 1972. Т. 7.
37. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Ленинград, 1973.
38. *Ловцова О. В.* Учебное пособие по новейшей литературе Франции: 1917—1959. Москва, 1961.
39. *Лосев А. Ф.* Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст-1975: Литературно-теоретические исследования. Москва, 1977.
40. *Лукач Д.* Социалистический реализм сегодня // Вопросы литературы. 1991. № 4.
41. *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Москва, 1990. Т. 1.
42. *Мандельштам О.* Утро акмеизма // Сочинения: В 2 т. Москва, 1990. Т. 2.
43. Модернизм: Анализ и критика основных направлений. Москва, 1987.
44. *Морозов А.* Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. № 12.
45. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы ХХ в. Москва, 1986.
46. *Наливайко Д. С.* Класицизм // Всесвіт. 1979. № 1.
47. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1985.

48. *Наливайко Д. С.* Трагічний гуманізм Альбера Камю // Камю А. Вибрані твори. Київ, 1991.
49. *Нерсесова М. А.* Чарльз Діккенс. Москва, 1977.
50. *Обломиевский Д. Д.* Французский символизм. Москва, 1973.
51. *Орлов П. А.* Русский сентиментализм. Москва, 1977.
52. *Петров С. М.* Основные вопросы теории реализма. Москва, 1975.
53. *Пинский Л.* Испанский плутовской роман и барокко // Вопросы литературы. 1962. № 7.
54. Писатели Франции о литературе. Москва, 1978.
55. *Померанц Г. С.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. Москва, 1990.
56. Поэзия французского символизма: Лотреамон. Песни Мальдорора. Москва, 1993.
57. *Ревякин А. И.* Проблемы изучения и преподавания литературы. Москва, 1972.
58. *Реизов Б. Г.* История и теория литературы. Ленинград, 1986.
59. Русские писатели о литературном труде (XVIII — XX вв.): Сб. в 4 т. Москва, 1955. Т. 2, 3.
60. Русский и западноевропейский классицизм: Проза. Москва, 1982.
61. *Сакулин П. Н.* Филология и культурология. Москва, 1990.
62. *Соколов А. Н.* Теория стиля. Москва, 1968.
63. *Сучков Б.* Лики времени: В 2 т. Москва, 1976. Т. 1.
64. *Тайнен К.* На сцене и в кино. Москва, 1969.
65. Театр французского классицизма. Москва, 1970.
66. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. Москва, 1965. Т. 3.
67. Теорія літератури / За ред. В. Ф. Воробйова та Г. А. В'язовського. Київ, 1975.
68. *Тимофеев Л. И.* Советская литература: Метод. Стиль. Поэтика. Москва, 1964.
69. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: В 4 кн. Київ, 1994. Кн. 3.
70. *Франко І. Я.* Твори в двадцяти томах. Київ, 1955. Т. 16.

71. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). Москва, 1986.
72. Хлебников В. Творения. Москва, 1986.
73. Хоружий С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Собрание сочинений: В 3 т. Москва, 1994. Т. 3.
74. Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. Москва, 1989.
75. Чижевський Д. Історія української літератури. Тернопіль, 1994.
76. Энциклопедический словарь юного литературоведа. Москва, 1988.
77. Яценко М. Т. Романтизм як художній напрям в українській літературі // Українська мова і література в школі. 1989. № 2.
78. Miller J. E. Heritage of American literature: Civil war to the present. New York, 1991. Vol. II.
79. Scott A. F. Current literary terms: A concise Dictionary of their Origin and use. London, 1979.
80. Taylor J. R. The Penguin Dictionary of the Theatre. Harmondsworth, 1978.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

1. ЗАГАЛЬНЕ ПОНЯТТЯ ПРО ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

Світова література має багатовікову історію свого розвитку, яка характеризується періодами злетів і занепадів, блискучих перемог і нищівних поразок. У цілому ж можна говорити про поступальний розвиток, унаслідок якого ми сьогодні маємо «Іліаду» та «Одіссею» Гомера й інтимні вірші Сафо, «Витязя в тигровій шкурі» Шота Руставелі, «Слово о полку Ігоревім» невідомого автора, «Божественну комедію» Данте і п'єси Шекспіра, поезію Ду Фу, «П'ятерицю» Алішера Навої, «Фауста» Гете і «Людську комедію» Бальзака, «Війну і мир» Толстого і драматургію Ібсена, «Кобзаря» Шевченка і «Чорну раду» Куліша, «Мойсея» Франка і «Лісову пісню» Лесі Українки, «Сонячні кларнети» Тичини і «Санаторійну зону» Хвильового, «Собор» Гончара і «Тисячолітнього Миколая» Загребельного.

Поступальний розвиток світової літератури, а саме він передусім пов'язується з поняттям «літературний процес», зумовлений соціально-економічними причинами і внутрішніми закономірностями руху мистецтва в часі та просторі.

Історія світової літератури переконливо доводить, що її пік нерідко збігається з високим ступенем розвитку соціально-економічних відносин. Так було в часи найвищого піднесення Київської Русі чи за доби Відродження в Західній Європі. Однак бували в історії такі часи, коли, навпа-

ки, занепад соціально-економічних відносин в окремі періоди ніяк не позначався на рівні розвитку літератури, а іноді давав блискучі зразки художньо довершених творів літератури. Наприклад, суспільно-політична криза в Росії після поразки декабристів дала несподіваний злет поезії (Пушкін, Лермонтов, Тютчев), поразка національної революції в Україні 1917—1920 років збіглася з бурхливим розвитком літератури та мистецтва (Тичина, Рильський, Хвильовий, Косинка, Куліш, Підмогильний, Довженко, Курбас, Петрицький).

Що є рушієм літературного процесу? Що визначає рух літературної творчості й напрямок цього руху? Ці непрості питання здавна цікавили літературознавців. Дискусії з цього приводу тривають і досі. Ясна річ, одним із провідних факторів, що стимулюють літературний процес, є соціальна дійсність, яка перебуває в постійному русі, змінах, суперечностях. «Історичний процес визначає художник», — стверджував Ю. Борєв [2, 8]. Літературний розвиток, врешті-решт, залежить від економічного стану держави, рівня її матеріального виробництва. Однак історія світової літератури засвідчує, що звести всі важелі, які стимулюють художній розвиток, лише до економіки, — значить вульгаризувати цей процес. Тут варто якомога повніше врахувати діалектику внутрішніх і зовнішніх факторів, які визначають динаміку розвитку літературного процесу.

«Діалектика виходить з ідеї спонтанності, — наголошував Ю. Борєв, — з ідеї руху як саморуху, що визначається внутрішніми суперечностями самого предмета і взаємодіями внутрішніх і зовнішніх факторів розвитку. При цьому провідне значення мають внутрішні протиріччя предмета, а зовнішні впливи посилюють чи гальмують їх дію» [2, 8].

У літературному розвитку економічні відносини, суспільно-політичні процеси є зовнішніми факторами руху. Суперечності, закладені в самій літературі, її традиції й новаторство, які є прямим опосередкованим відгуком на вимоги життя, — складають внутрішні фактори розвитку літератури. Діалектичне поєднання зовнішніх і внутрішніх факторів є визначальним у художньому розвитку. Розвиток літератури, поява в ній суттєво нових явищ з'являється на ґрунті тих художніх традицій, які утвердилися в ній значно раніше. Економічний стан держави сам по собі нічого нового в літературі не створює, однак може суттєво впливати на зміну літературних традицій, стимулювати чи, навпаки, гальмувати художню творчість. На літературний процес також впливають певні форми суспільної сві-

домості, а саме: філософія, релігія, політика, право, наука й мораль. Взаємодія літературного процесу та філософії, наприклад, добре проглядається у випадку впливу екзистенціалістських ідей на художню творчість Сартра, Камю, чи філософії Декарта на літературну практику класицизму й теоретичні розробки Буало. Впровадження християнства великою мірою визначило розвиток давньоруської літератури.

Досить часто в одній особі поєднувалися письменник і науковець. В українській літературі класичним прикладом такої діяльності може бути творчість Івана Франка — поета, прозаїка, драматурга, літературознавця, політика, соціолога, економіста. Посилення впливу науки на літературу привело до появи фантастичних творів Жюль Верна, Герберта Велса, Олексія Толстого, Володимира Винниченка.

На розвиток літературного процесу впливають також інші види мистецтва — музика, театр, живопис, архітектура, скульптура, хореографія, а в новітню добу — кіно й телебачення. Помітний вплив на еволюцію літератури мають також міфологія, ритуали та обряди, усна народна творчість, етнографія та менталітет народу, останнім часом деякі з цих факторів зазнають абсолютизації. Перш за все це стосується міфів.

Сучасний канадський учений Нортрон Фрей стверджує, що західноєвропейська література обертається навколо міфу як певної архетипічної структури, в чому відчувається традиція міфологічної школи й розвиток учення К. Юнга. Міф, на думку Н. Фрея, є домінуючим фактором у літературному процесі.

Вплив різнопланових естетичних і культурних типів діяльності на літературу, що поєднувалися з тиском на неї власних традицій, сприяє саморозвиткові літературної творчості. Для розуміння саморозвитку літератури варто розглянути її внутрішні зв'язки, розкрити механізм творчих взаємовпливів.

2. ВНУТРІШНІ ФАКТОРИ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Художні взаємовпливи — це різного характеру впливи одних мистецьких явищ на інші, розмаїті форми впливу всередині літератури чи взаємозв'язки сучасної літератури з художньою культурою минулих епох, звернення до творчості різних народів. При цьому відсутні просторові та часові перешкоди, різнопланові та хронологічно віддалені явища можуть опинитися поряд, подібно до того, як у людській пам'яті можуть зафіксуватися давно минуле і сьогодення, і це минуле може видатися більш рельєфним і зримим, ніж те, що сталося зовсім недавно. У творчості українських письменників можуть мати місце ремінісценції з античної чи західноєвропейської літератур, а у творах англійських письменників — впливи французької чи німецької літератур, так само як у доробку персо-таджицьких поетів середньовіччя відчувається подих арабської культури. Пам'ять людини є вибірковою та практичною. Вона видобуває з безлічі моментів, які відклалися в людському мозку, саме той, який є важливим для автора тепер. Механізм творчих взаємовпливів у літературному процесі нагадує стосунки минулого й сучасного в людській пам'яті, й специфіка цих стосунків і особливості пам'яті відбиваються в художній взаємодії. Для пам'яті, стверджував М. Верлі, «тисячоліття нічого... не значить, Платон не далі від нас, ніж Кант, а Чехов не ближче, ніж Шекспір, оскільки всі вони суть живі голоси нашої культури і, таким чином, сучасники один для одного у світі смислів» [4, 45]. Розглядаючи проблеми другої половини ХХ століття, О. Гончар постійно звертався до ідей і образів, узятих із доби Київської Русі, XVIII і XIX століть, оперував матеріалом вітчизняної і європейської культур. Взаємовпливи в літературному процесі так переплелися один із одним, що в чистому вигляді якийсь їхній певний тип зустріти практично неможливо. Ю. Борєв, характеризує це явище, звернувся до такої метафори: «Міжвидова художня взаємодія схожа на перехресне запилення квітів: відбувається рідкісний збіг особливостей художнього мислення поета й живописця, романіста й музиканта, збігаються їхні світогляди, їхні основні принципи естетичного ставлення до світу або їхні культурні орієнтації» [2, 13]. Саме на такій основі з'являється стильова близькість драматурга М. Куліша та

режисера Л. Курбаса, художника І. Репіна та прозаїка М. Гоголя, композитора М. Лисенка й поета П. Тичини, живописця С. Васильківського й письменника О. Гончара. «М. В. Лисенка не знав я, — зазначав П. Тичина. — Не довелося мені й побачити його за життя. Однак він у моєму житті дуже часто був присутнім» [10, 264].

Творча взаємодія письменників має місце на різних рівнях, починаючи від окремих творів і закінчуючи цілою літературною епохою. Прикладом творчої взаємодії на рівні окремих письменників може бути вплив М. Коцюбинського на творчість О. Гончара чи В. Стефаника на новелістику Г. Косинки, на рівні окремих напрямів літератури — просвітницького реалізму на становлення реалізму ХІХ століття, на рівні літературних епох — значний вплив давньогрецького мистецтва на літературу доби Відродження чи римської літератури на утвердження класицизму в Європі. Літературна взаємодія розглядається як взаємовплив цілої низки окремих компонентів, а саме: традицій і новаторства; відштовхування; запозичення; наслідування, пародіювання, епігонства, цитування, ремінісценцій, варіацій, концентрації тощо.

2.1. Традиції та новаторство

Традиція — це передавання художнього досвіду від одного покоління письменників до іншого, його творче переломлення в історії культури. У світовому літературному процесі є традиції інтернаціональні, які виявляють себе в багатьох окремих національних літературах, виходять із творчих здобутків певних письменників, дістаючи навіть їхнє ім'я. У цьому зв'язку дослідники називають ім'я англійського поета Байрона, що дав початок традиції в поетичній творчості європейських ліриків ХІХ століття (Байрон — Словацький — Міцкевич — Віньї — Лермонтов — Шевченко). В українській літературі стійкою виявилася шевченківська традиція співчутливого зображення долі селян (Шевченко — Марко Вовчок — Нечуй-Левицький — Панас Мирний — Франко — Тесленко — Васильченко). «Художні традиції, — зазначав О. Бушмін, — які беруть початок у творчості окремих письменників, перебувають у постійній взаємодії, схрещуванні, у процесі оновлення і збагачення» [3, 118]. Пошуки спадкоємності нових традицій досить часто обмежуються родом літератури. У творчості О. Гончара шукають перш за все відголоски М. Коцюбинського та Ю. Яновського, у драматургії О. Коломійця — Г. Квітки-Основ'яненка та І. Карпенка-Карого, в ліриці

Д. Павличка — Т. Шевченка та І. Франка. Безумовно, такі спадкоємні зв'язки між письменниками є, але існує набагато більше прикладів руху традицій на перехресті родових і жанрових форм, коли на прозаїка впливає поет, а на драматурга — прозаїк тощо.

Літературні традиції бувають різними за характером: одні існують недовго, інші, змінюючись, удосконалюючись, розвиваються протягом кількох століть. Традиції нерозривно пов'язані з новаторством.

Новаторство — це пошук нових шляхів у поступальному розвитку літератури, що викликає значні зміни в літературних традиціях. Новаторство — відмова від старих традицій і створення нових. Воно під силу тільки талановитим письменникам, які глибоко відчують вимоги доби, наперед прогнозують хід її розвитку, сміливо кидають виклик майбутньому. Новаторами були всі найвидатніші літератори світу: Гомер — у стародавній Греції, Руставелі — в Грузії, Нізамі — в Азербайджані, Данте — в Італії, Шекспір — в Англії, Гете — в Німеччині, Шевченко — в Україні. Їхній внесок у літературу полягає в тому, що вони зуміли нетрадиційно подивитися на довколишню дійсність, побачити в ній такі явища та конфлікти, які раніше не помічались, відкрити таких героїв, яких до них ніхто не зображував. Новий зміст потягнув за собою появу й нових художніх форм. Чим помітнішою є постать художника слова, тим значущішим є його вплив на сучасників і наступні покоління художників. Яскравий приклад новаторства — творчість Т. Шевченка — основоположника нової української літератури. Увібравши в себе традиції української літератури попередніх епох, відштовхуючись від багатющої фольклорної спадщини, вирішив на основі визвольних сподівань покріпаченої України, Шевченко справив величезний вплив на еволюцію духовного розвитку свого народу, спрямованість національної культури в наступні десятиліття. І. Франко зазначав: «Він підноситься до критичного погляду на минуле й доходить висновку, що ідеал суспільних і моральних відносин не за нами, а перед нами. Він звертається до відтворення живої дійсності („Наймичка”, „Відьма”), надихається великим ідеалом слов'янського братання („Послання до Шафарика”) та емансипації від релігійної нетерпимості („Іван Гус”）」 [12, XLI, 85]. Віртуозно використовуючи можливості української мови, Шевченко створив поетичні шедеври, що навічно закарбувалися в пам'яті народній, відкрили можливості для подальшого поступу національної літератури. «Шевченківське слово, — писав Г. Ключек, — наділене здатністю щоразу оновлю-

ватись, наповнюватись новим змістом. Кожне покоління відкриватиме в творчості Шевченка щось нове. Тому його слово вічне» [5, 327]. Проте було б помилкою вважати, що рух досвіду, традиції в літературі має лише один напрямок — від великого митця до малого, ніби гірський потік, що падає з вершини вниз. «Масовий літературний рух, — зазначив О. Бушмін, — завжди є необхідною історичною передумовою для народження геніальних письменників» [3, 113]. Це нерідко не враховується, коли йдеться про Т. Шевченка. Його досить часто зображують як самотню гірську вершину, поблизу якої немає інших височин. Блискуха історія української літератури ХІХ століття — це підсумки новаторських пошуків не лише Т. Шевченка, а й багатьох інших вітчизняних письменників (М. Костомарова, В. Забіли, М. Петренка, П. Куліша, О. Стороженка, А. Свидницького, С. Руданського, Л. Глібова, І. Манжури, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка та ін.).

Література ХХ століття суттєво оновила шляхи творчості, утвердила й збагатила попередньо досягнуті результати в контексті світового літературного процесу (П. Тичина, М. Хвильовий, М. Куліш, І. Багряний, О. Довженко, О. Гончар, Б. Олійник, І. Драч, Л. Костенко та ін.).

2.2. Відштовхування

Смисл цього поняття полягає в тому, що письменник не сприймає художньо-концептуальну специфіку творчості своїх попередників. Водночас він відчуває спорідненість у використанні художніх засобів чи в стильовій манері викладу матеріалу. Основа подібної взаємодії ґрунтується на дихотомії «дружба — ворожнеча» творчих принципів осмислення навколишньої дійсності. Прикладом відштовхування в українській літературі може бути творчість неоромантиків (кінець ХІХ — початок ХХ ст.). До них належать Леся Українка, А. Кримський, О. Олесь, Б. Лепкий, М. Вороний, О. Кравченко, у творчості яких з'являється інше розуміння, ніж у їхніх попередників — українських романтиків 40—60-х років і пізнішого часу (О. Шпигоцький, Л. Боровиковський, А. Метлинський, М. Петренко, Я. Щоголев та ін.), взаємовідношення світу і людини. Якщо в романтизмі ідеал перебував у минулому, відсутні були заклики до соціально-політичних дій, спрямованих на заміну існуючого ладу, то у творчості неоромантиків проглядаються акценти на переборення пасивної та духовної деградації народу, динамізм і суспільну активність окре-

мо взятої людської особистості, подолання романтичної відчуженості від навколишньої дійсності, пошуки ідеалу, взятого з життя, органічно пов'язаного з ідеями національного й соціального визволення.

У використанні ж художніх засобів чи в стильовій манері окремих письменників, як романтиків, так і неоромантиків, можна знайти чимало спільного.

Цікаві думки про «дружбу — ворожнечу» як основу відштовхування знаходимо в щоденниках П. Тичини: «Молюся перед тим, як починаю писати. До Шіллера, Шевченка, і до менших, недавніх, як Чумак. Це не молитва, бо я не прошу допомоги мені щось написати. Це — горіння поміж друзями, це продовження того, що вони зробили» [10, 36—37].

2.3. Запозичення

Однією із форм літературних зв'язків є запозичення, тобто творче перенесення сюжетної схеми, обставин, характерів героїв, композиції образів, мотивів тощо із однієї художньої системи до іншої. При цьому нові твори, які з'являються в такому випадку, мають виразні ознаки першоджерела. Однак запозичуючи в попередників, письменник дає власне ідейно-художнє розв'язання конфлікту. Класичним прикладом запозичення є використання так званих вічних тем чи вічних образів. Зокрема, у творчості багатьох письменників різних народів можна знайти біблійні образи й біблійні мотиви (наприклад, у творчості Шевченка «Псалми Давидові», «Царі», «Марія»; П. Куліша «Варіації першої Давидової псалми»; І. Франка «Мойсей»; Є. Маланюка «З Євангелії піль»; Д. Павличка «Голгофа» тощо). У світовій літературі біблійні сюжети розроблялися Т. Манном («Йосиф та його брати»), Ч. Айтматовим («Плаха»), М. Булгаковим («Майстер і Маргарита»). У творчості Т. Шевченка, Лесі Українки, П. Тичини, А. Малишка постає образ Прометея, витоки якого починаються в античній літературі. Його вперше запозичив Есхіл у Гесіода, перетворивши хитруна на героя, що кинув виклик богам.

Одна з форм запозичення — переробка епічних творів на драматичні, здійснена іншим автором. Так, М. Старицькому належить п'єса «Сорочинський ярмарок», літературною основою якого стала відома повість М. Гоголя з такою ж назвою. Негативним виявом запозичення є плагіат, тобто привласнення автором чужого твору. Зрідка такі випадки мають місце в літературному процесі.

2.4. Наслідування

Наслідування в літературному процесі — це свідоме використання автором творів попередників для вираження власних думок, емоцій, настроїв, почуттів. При наслідуванні ступінь використання твору іншого письменника є більш високим, ніж при запозиченні. І це виправдано, оскільки наслідування має набагато вищий рівень новаторства та розвитку певної літературної традиції. У світовій літературі багато випадків наслідування має послання Горация «До Мельпомени» (Г. Державін — О. Пушкін — В. Брюсов — М. Рильський). Зустрічається наслідування в І. Франка (цикл «На старі теми»), М. Старицького («На мотив з Гайне», «Як з тобою ми спізнались...»). Іноді наслідування, як це ми бачимо в Т. Шевченка, є цілком самостійним твором («Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)», «Осії. Глава XIV (Подражаніє)»). Багатомікову традицію наслідування можна простежити в ряді літератур народів Сходу. Зокрема, знамениті «П'ятериці» Навої, Хосрова, Джамі є також наслідуванням п'яти поем («Скарбниці таємниць», «Хосров і Ширін», «Лейлі й Меджнун», «Сім красунь», «Іскандернаме») азербайджанського поета XII — початку XIII століття Нізамі. До наслідування наближаються переспіви з творів інших авторів. Найчастіше це буває з віршами, написаними за мотивами якихось творів. Так, вірш «Рибалка» П. Гулака-Артемовського є переспівом відомої балади Гете, а «Маруся» Л. Боровиковського — це переспів балади В. Жуковського «Світлана».

2.5. Пародіювання

Пародіювання (грец. *παρωδία* — переробка на смішний лад) — наслідування, що спотворено повторює особливості оригіналу, виражає сатиричне чи критичне ставлення до окремих героїв, ідей, стилістичних особливостей першоджерела. Уже в стародавній Греції до цього прийому звертався Арістофан у комедіях «Хмари» та «Жаби». Перша з них пародіює знаменитого філософа Сократа і його учнів, друга — трагедії Еврипіда. Сервантесівський «Дон Кіхот» є пародіюванням середньовічних лицарських романів. При цьому пародія Сервантеса виявилася за своїми ідейно-художніми якостями кращою за оригінали.

Нова українська література починалася з пародії відомого твору римського письменника Вергілія І. Котляревським («Енеїда»). Використавши Вергілієву форму, зберігши

його сюжет, назву та імена героїв, український письменник наповнив старий зміст новим матеріалом. В результаті українська історія кінця XVIII — початку XIX століття, національні характери надали «Енеїди» І. Котляревського сатиричного й гумористичного забарвлення. (До речі, «Енеїда» й до Котляревського пародіювалася італійцем Д. Лаллі, французом П. Скарроном, австрійцем А. Блюмавером, росіянином М. Осиповим.) В. Ярошенко залишив вдалу пародію на вірші М. Рильського. Спершу він наводить такий рядок з його поезії:

Люби свій виноград і заступ свій дзвінкий.

А потім так пародіює його стиль:

Люби картоплю, кріп, капусту й буряки.
Народи й царства мруть, міняються віки,
І там, де чабани чухмарились вошині,
Стоїть уже кіно і каже дивні дива,
В змаганні вічному шаліє смертний люд.
Ти знай, що тільки тут, де невгамовний труд
У черево землі-матусі ніж усадить,
Дозріють соняхи і гарбузи обсядуть.

Чимало пародій належать Остапу Вишні, Ю. Івакіну, О. Жолдаку.

Близько до пародії знаходиться *шарж* (франц. charger — навантажувати), що ґрунтується на деформації чи виокремленні певних рис твору або характеру людини з метою досягнення комічного ефекту.

2.6. Епігонство

Епігонство (грец. ἐπίγονος — народження, пізніше — нащадок) — наслідування, що характеризується несамостійністю художнього мислення, поверховим жалюгідним копіюванням певних літературних творів попередників. Епігонство тісно пов'язане з проблемами взаємодії традицій і новаторства в розвитку світової літератури. Продовження кращих традицій, творчий підхід до засвоєння досягнень попередніх поколінь письменників є важливою ознакою прогресу в літературному розвитку. Епігони виявляються не здатними осягнути й продовжити усталені традиції, найчастіше вони йдуть шляхом зовнішнього копіювання форми літературного твору, повторення його проблематики, сюжетного й композиційного вирішення теми. При цьому за-

лишаються поза увагою обставини історичного та культурного життя нового часу.

В українській літературі об'єктами для епігонів найчастіше ставали фольклор, творчість І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка. Епігонське наслідування фабули та стилю «Енеїди» І. Котляревського спостерігається в історичній поемі початку 40-х років ХІХ століття «Харько, запорозький кошовий» Я. Кухаренка. Критики зауважували, що збірка «Разок намиста» М. Юркевича є епігонською щодо «Кобзаря» Т. Шевченка, а вірші О. Луцького значною мірою нагадують твори І. Франка та деяких польських поетів. Однобічним і досить поверховим засвоєнням окремих мотивів творчості великих письменників минулого епігони применшують і вульгаризують класику. «Це взагалі, — зазначав М. Салтиков-Шедрін, — доля всіх сильних і енергійних талантів — вести за собою довгий ряд наслідувачів і послідовників, які охоче оволодівають пишною ризою багатого патрона, але, не будучи здатними упоратися з нею, розтягують її по шматках. Там, де патрон відгукується на численні й різноманітні запити життя, клієнти його обирають якийсь один мотив і притому, здебільшого, найслабкіший і, оволодівши ним, нівечать його вщент» [9, 385—386].

2.7. Цитування

Цитування (лат. citatum від cito — викликаю, проголошую, називаю) — це пряме художнє використання першоджерела з посиланням на нього, введення тексту іншого автора до тексту власного твору, пряме, а іноді опосередковане запозичення окремих елементів і тем із літературного першоджерела. Зокрема, І. Франко в поемі «Лісова ідилія», присвяченій М. Вороному, вкладає в його уста такі слова:

Пісень давайте нам, поети,
Без тенденційної прикмети,
Без соціального змагання,
Без усесвітнього страждання,
Без нарікання над юрбою,
Без гучних покликів до бою,
Без сварів мудреців і дурнів,
Без горожанських тих котурнів!
Пісень свобідних і безпечних,
Добутих із глибин сердечних,
Де б той сучасник, горем битий,
Душею хвильку міг спочити.

[12, III, 107].

Це не є прямою цитатою з твору М. Вороного, однак ці рядки передають суть модерністських поглядів на мистецтво, які виявилися в публікаціях М. Вороного 1900—1903 років, а також в альманасі «З-над хмар і з долин» (Одеса, 1903), де поет надрукував свою відповідь І. Франкові, з якої видно, що його бачення розвитку мистецтва не змінилося, а отже, автор «Лісової ідилії» був правий, вклавши в його уста наведені вище рядки.

Набагато частіше зустрічається пряме цитування художнього твору іншого автора. Так, у гуморесці Остапа Вишні «Чукрен» є такі рядки: «А заслужена їх артистка вийшла на сцену в народнім театрі й проспівала художньо:

Віють вітри,
Віють буйні,
Аж-аж-аж дерева гнуться»,

що є злегка видозміненою цитатою з пісні, яку співає героїня п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Вступний вірш до збірки Є. Маланюка «Серпень» має анафору, що є цитатою з відомого латинського виразу «Ave Caesar, morituri te salutant»:

Ave Caesar, сліпучий серпень,
Августійний владарю літ!

.....

Ave Caesar, ще день твій сяє
В колонаді гаїв, на форумі нив...

.....

Ave Caesar, застиг на тропі,
Ти — вже статуя, мармур, літ...

Пряме посилення одного письменника на іншого, цитування творів — це далеко не завжди є негативним явищем у літературі. Це передусім означає, що письменника зацікавив той чи інший фрагмент із твору попередника чи сучасника й він включив його до свого твору, поставивши перед собою певну мету. Цитування є фактором взаємовпливу в літературному процесі.

2.8. Репродукція

До художніх взаємовпливів належить *репродукція* — пряме перенесення композиційного ладу одного твору в інший, інколи між обома творами пролягає часова дистанція, що становить десятки, а то й сотні років. Прикладом репродукції в українській літературі може бути «Горпини-

да, чи Вхоплена Прозерпіна» П. Білецького-Носенка, написана за композиційною схемою античного міфу «Викрадення Прозерпіни» в ірої-комічному варіанті О. Котельницького та Ю. Люценка.

2.9. Ремінісценція

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* — спогад) — це один із видів творчих взаємовпливів, суть якого полягає в запозиченні окремих елементів з творчості попередників. Це можуть бути мотиви, образи, окремі вирази, деталі тощо. Обов'язковою умовою ремінісценцій є їх творча зміна, переосмислення, набуття нового змісту. Наприклад, перша редакція поеми Ігоря Муратова «Кінець Синього птаха» є ремінісценцією зі знаменитого метерлінківського «Синього птаха». Шевченківські інтонації простежуються у вірші «З нудьги, знічев'я, з неспокою» у цього ж автора:

З нудьги, знічев'я, з неспокою,
З недоброго передчуття
Я знову мучуся собою,
Переглядаю все життя.

.....

І все караюсь, все караюсь,
Що я чогось недоробив,
І все стараюсь, все стараюсь,
Щоб сам себе не розлюбив.

На ремінісценціях з поеми «Лісова пісня» Лесі Українки будується вірш П. Воронька «Я той, що греблі рвав»:

Я той, що греблі рвав,
Я не сидів у скалі...

Ремінісценціями з поезії П. Тичини є рядки роману О. Гончара «Перекоп»: «Тиша... Тиша. Спорожнів майдан. Спорожнили вулиці. Прищухла, ніби вимерла Чаплинка». Жартівливою ремінісценцією з поеми І. Котляревського «Енеїда» є такий фрагмент із вірша «Любов»:

Ілько був парубок моторний
І хлопець хоч куди козак...
(Тінь Котляревського пригорне
Мене в цю хвилю міцно так
І скаже: він таки мастак!..)

2.10. Парафраза

Важливим видом творчих взаємовпливів у літературному процесі є *парафраза* (грец. *παράφρασις* — опис, переказ) — запозичення теми з відомого літературного джерела, написаного раніше. При цьому окремі складові елементи твору можуть змінюватися, однак характер композиційних зв'язків зберігається без змін. В. Лесин та О. Пулинець зазначали, що «І. Франко називав деякі ліричні пісні Т. Г. Шевченка парафразами на народні пісні» [7, 300].

2.11. Натяк

Натяк — це легке непряме відсилання читача до літературного першоджерела. При цьому важливу роль відіграє окремо взята деталь чи якийсь інший елемент художнього тексту. Наприклад, у романі О. Гончара «Таврія» є портретний опис невгамовного й безкорисливого подвижника у справі збереження рідної природи, закріплення оleshківських пісків Дмитра Никифоровича Баклагова, поданий у сприйнятті іншого героя, Данька Ярьська. Деталь цього портрета — «вуси Тараса Бульби» — це натяк на схожість, як зовнішню, так і внутрішню, героя О. Гончара з відомим персонажем повісті М. Гоголя «Тарас Бульба».

2.12. Варіація

Варіація (лат. *variatio* — зміна) — використання чужого тексту шляхом його переробки, при залишенні без змін окремих структурних рис оригіналу. Зокрема,

М. Рильському належить вірш «Варіації», що є переробкою раннього твору М. Коцюбинського «Наша хатка». При цьому М. Рильський зберіг розмір і ритмічну структуру першоджерела.

У С. Крижанівського є поезія «Звучить мій голос у темряві», що є варіацією вірша вірменського поета Аветіка Ісаакяна:

Звучить мій голос у темряві, з безодні:

«О істино свята, прийди, з'явись!

Тебе шукаю здавна до сьогодні,

Від мук мов скам'янів я, подивись!

Я йшов до тебе багатьма шляхами,

Та навіть сліду відшукать не зміг.

У темі, в блуканнях довгими літами,

Тебе не відшукавши, — я знеміг.

І хоч я хворий, стомлений, без сили,

Та вірю, що існуєш в світі ти.

Які ж тебе путі-дороги скрили?

О істино, молю, з'явись, прийди!

Знайду я сили, подолаю горе,

З ціпком піду я по землі блукать,

Щоб людству світло істини прозоре

Із полум'я життя свого віддать».

Багато варіацій мають фольклорні твори, оскільки вони побутують в усному виконанні, що дає змогу імпровізації, а значить — варіативного викладу змісту, при цьому можуть з'являтися нові художні образи, деталі, повороти сюжету тощо.

2.13. Суперництво

Помітну роль у літературних взаємовпливах відіграє творче *суперництво* — процес, в якому письменник змагається з попередником: у одних він учиться, від інших відштовхується, прагнучи виграти творче змагання, як це робив у свій час М. Лермонтов стосовно Дж. Байрона. В українській літературі творчим суперництвом позначена діяльність В. Стефаніка і Г. Косинки, які плідно

працювали в жанрі новели. Г. Косинка вважав себе учнем західноукраїнського прозаїка. «Радісно мені було читати Вашого листа, такий він сердечний та батьківський, лист той. Ви, як то годиться батькам, перехвалили свого сина-Косинку з Дівич-гори» [8, 24], — писав Г. Косинка у відповідь на лист В. Стефаніка 1927 року. Він постійно листувався з В. Стефаніком, учився в нього творчій майстерності.

Цікавим прикладом творчого суперництва є взаємини Корнила Устияновича та Івана Франка наприкінці 80-х років XIX століття. Корнило Устиянович першим з українців звертається до образу легендарного Мойсея. Спершу він пише однойменну картину, а 1891 року виходить друком його поема «Мойсей», яка відразу ж завоювала симпатії значної частини галицької інтелігенції. У спогадах Б. Лепкого «Казка мого життя» є епізод суперечки батька письменника з І. Франком з приводу картини та поеми Корнила Устияновича. Батько Лепкого, який добре знав Устияновича, хвалив його за ці твори, читав Франкові напам'ять початок «Мойсея», де подано опис безмежної пустелі, якою, згідно з біблійною легендою, водив єврейський народ його ватажок:

...Мертва очам, німа для уха,
Жене від себе житні духа.

Франко не погоджувався з Лепким-батьком, вважаючи «Мойсея» Корнила Устияновича твором поверховим: «І цілого Мойсея він намалював зверху, а до глибини душі тієї великої людини не дістався, може, навіть, не пробував дістатися. Його цікавив рух, жест (жест. — *О. Г.*), грандецца. Люди на його образах — це не люди, лише актори. — І Мойсей на образі Устияновича також? — питався батько. — І Мойсей. Подивіться, як він стоїть, як таблиці тримає, як дивиться на вас» [6, 610].

Результатом цієї полеміки стала безсмертна поема І. Франка «Мойсей», написана на початку XX століття.

Відомий німецький письменник Й. Бехер зазначав: «Ми вчимося у великих майстрів, у всіх разом і в кожного окремо. Якщо говорити про літературу, то ми вчимося у Гомера, у Піндара, у сузір'я грецьких драматургів, ми вчимося у Бальзака і Толстого, у Данте і Гельдерліна, у Шекспіра і Суїнберна — можливість учитися безкі-

нечна. Але й це ще не та особлива школа, яку я маю на увазі, про яку я говорю. Суть особливої школи, яку я маю на увазі, полягає в тому, що серед усіх цих вибраних, сяючих геніїв, серед цих кришталевих, вічних прозороясних кряжів є та чи інша вершина (а іноді й декілька вершин), котрі з особливою силою притягають наш погляд і, дивлячись на яку, ми кажемо: не відриваючи погляду від неї, я почну своє сходження... У того чи іншого майстра я хочу вчитися, того чи іншого майстра я не лише поважаю, а й люблю, я відчуваю свою спорідненість з ним» [1, 81].

Саме такою спорідненістю, тобто творчим суперництвом, позначений доробок О. Гончара і М. Коцюбинського, А. Головка і Панаса Мирного, Григора Тютюнника і Ю. Яновського, М. Вінграновського і О. Довженка.

2.14. Концентрація

Концентрацією в літературознавстві називають явище, суть якого полягає в інтеграції, поглинанні великим письменником творчості своїх попередників і сучасників. Більшість із них стають цікавими для нащадків не власною літературою, а тим фактом, що всі вони в історико-культурному відношенні освітлені генієм великого митця, творча спадщина якого зберігає неминущу цінність для наступних поколінь. Таких людей небагато в кожній з національних літератур. В італійській — це, безумовно, Данте, в іспанській — Сервантес, в англійській — Шекспір, у німецькій — Гете, в російській — Пушкін, у польській — Міцкевич. Для України таким генієм є Шевченко.

2.15. Розпорошення

Розпорошення як різновид взаємодії є процесом протилежним концентрації. При цьому творчість видатного письменника, не втрачаючи своєї художньої та естетичної вартості, ніби поглинається на подальших етапах літературного розвитку.

3. ВИДИ ХУДОЖНЬОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Художня взаємодія в перебігу літературного процесу може бути двох видів: *міжнаціональною* та *внутрішньо національною*. Міжнаціональна взаємодія поділяється на внутрішньорегіональну й міжрегіональну. Внутрішньорегіональна взаємодія — це взаємовплив окремих національних літератур певного регіону, приміром слов'янських чи германських літератур. Міжнаціональна взаємодія може розвиватися як на особистому рівні окремих великих письменників (наприклад, М. Коцюбинський і М. Горький, П. Тичина і Л. Арагон), так і на рівні зв'язків окремих національних літератур (наприклад, українсько-російські, українсько-польські, українсько-грузинські літературні взаємини) і всієї художньої культури окремих народів (візантійська культура вагомо вплинула на розвиток літератури та мистецтва Київської Русі). Літературна взаємодія може відбуватися в межах однієї доби (російсько-українські та українсько-російські взаємозв'язки радянської доби), а інколи виходити далеко за її межі (глибоко патріотичні твори давніх письменників, зокрема «Слово о полку Ігоревім», безпосередньо впливали на літературу про Велику Вітчизняну війну, скажімо, на роман О. Гончара «Прапорносці», епіграфи до кожної з трьох частин якого взяті зі «Слова»).

Художні відкриття, зроблені одним народом, можуть через тривалий час вплинути на розвиток духовної культури інших. Епіцентром міжнаціональних літературних взаємин стали Греція доби античності, Італія — епохи Відродження, Франція — часів класицизму, Англія — доби романтизму.

Схожість етапів соціально-економічного розвитку різних народів, попри певну асинхронність у поступальній еволюції їхніх літератур, зумовлює чимало спільного в художній свідомості людства, закладаючи надійний фундамент міжнаціональних літературних взаємовпливів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бехер И.* В защиту поэзии. Москва, 1959.
2. *Борев Ю. Б.* Художественный процесс (проблемы теории и методологии) // Методология анализа литературного процесса. Москва, 1989. С. 4—30.
3. *Бушмин А.* Преемственность в развитии литературы. Ленинград, 1978.
4. *Верли М.* Общее литературоведение. Москва, 1957.
5. *Клочек Г.* Поэтика Бориса Олійника. Київ, 1989.
6. *Лепкий Б.* Твори: У 2 т. Київ, 1991. Т. 2.
7. *Лесин В. М., Пулинець О. С.* Словник літературознавчих термінів. 3-ге вид., перероб. і доп. Київ, 1971.
8. *Мороз-Стрілець Т.* Голос пам'яті. Київ, 1989.
9. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. Москва, 1966. Т. 5.
10. *Тичина П.* Зібрання творів: У 12 т. Київ, 1988. Т. 11.
11. Українське слово: У 4 кн. Київ, 1996. Кн. IV.
12. *Франко І.* Твори: У 50 т. Київ, 1976—1984.

ДОДАТОК

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ
У СХЕМАХ**

СТРУКТУРА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

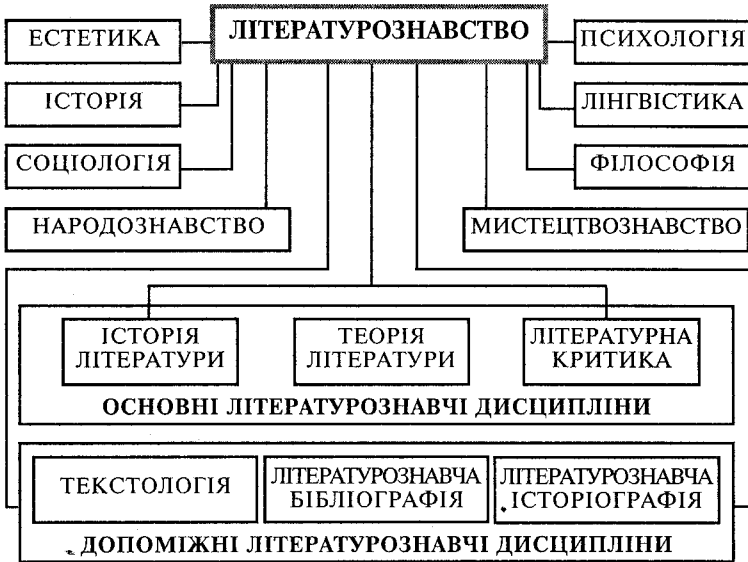


Схема 1

СУСПІЛЬНЕ ЗНАЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

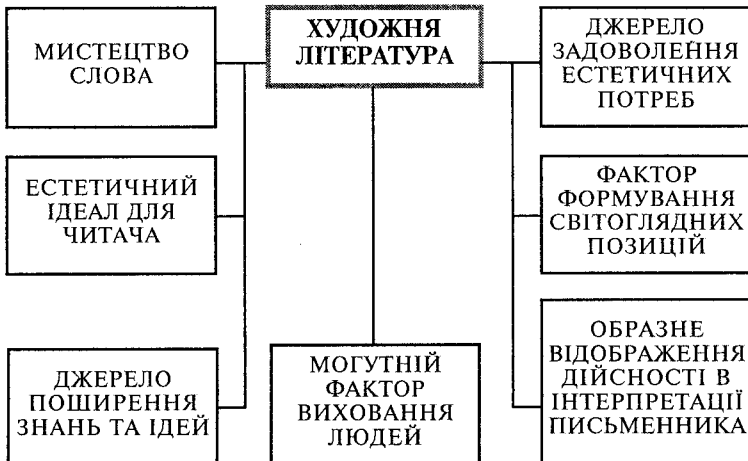


Схема 2

НАУКОВИЙ І ХУДОЖНІЙ ОБРАЗИ

O*

O+S**

— ГОЛОВНА ЗАКОНОМІРНІСТЬ НАУКОВОЇ ТВОРЧОСТІ — САМОУСУНЕННЯ ЛЮДИНИ В ПРОЦЕСІ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЛЯ САМОВИЯВУ ОБ'ЄКТІВ, ЩО ПІЗНАЮТЬСЯ

— ГОЛОВНА ЗАКОНОМІРНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ — САМОВИЯВ ЛЮДИНИ, ЯКА ПІЗНАЄ ОБ'ЄКТИ ДЛЯ ВЗАЄМО-РОЗУМІННЯ З НИМИ

— ВІДТВОРЕННЯ НАУКОВОГО ВІДКРИТТЯ МОЖЛИВЕ БЕЗЛІЧ РАЗІВ

— ПОВТОРЕННЯ ВЕЛИКОГО ТВОРІННЯ МИСТЕЦТВА НЕМОЖЛИВЕ

* O — об'єкт.

** S — суб'єкт.

Схема 3

ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ

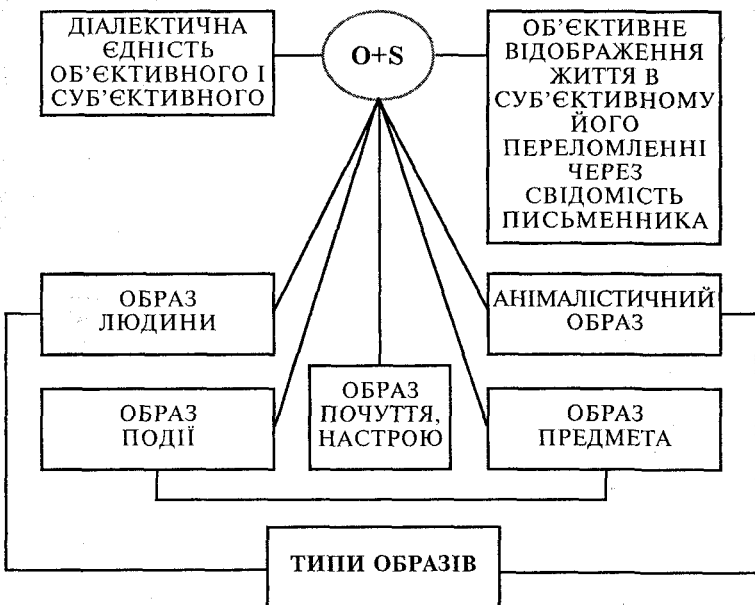


Схема 4

ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ



Схема 5

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК МИСТЕЦТВА СЛОВА

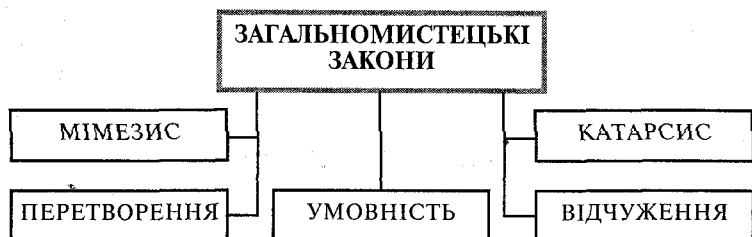


Схема 6

ПОЕТИКА

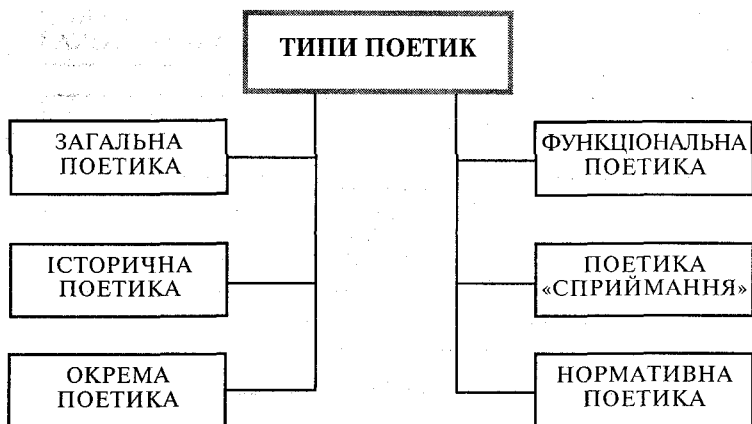


Схема 7

ХУДОЖНІЙ ТВІР

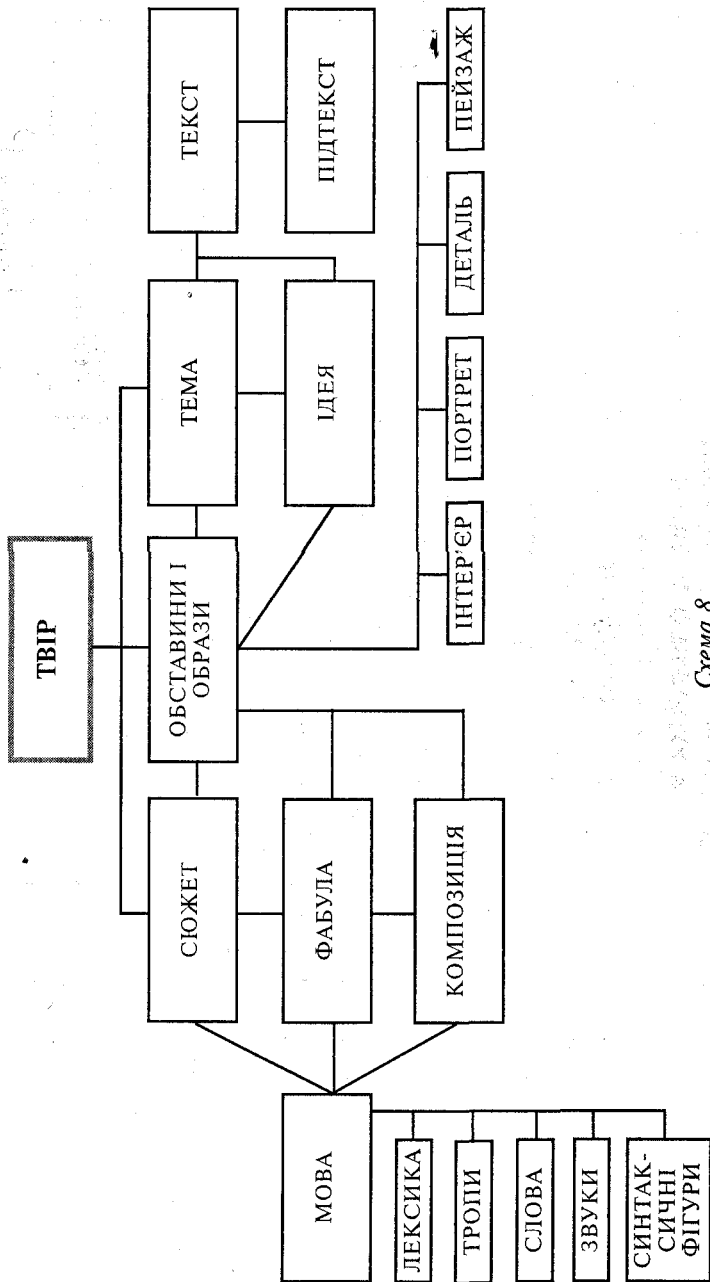


Схема 8

СПОСОБИ ВИКЛАДУ МАТЕРІАЛУ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

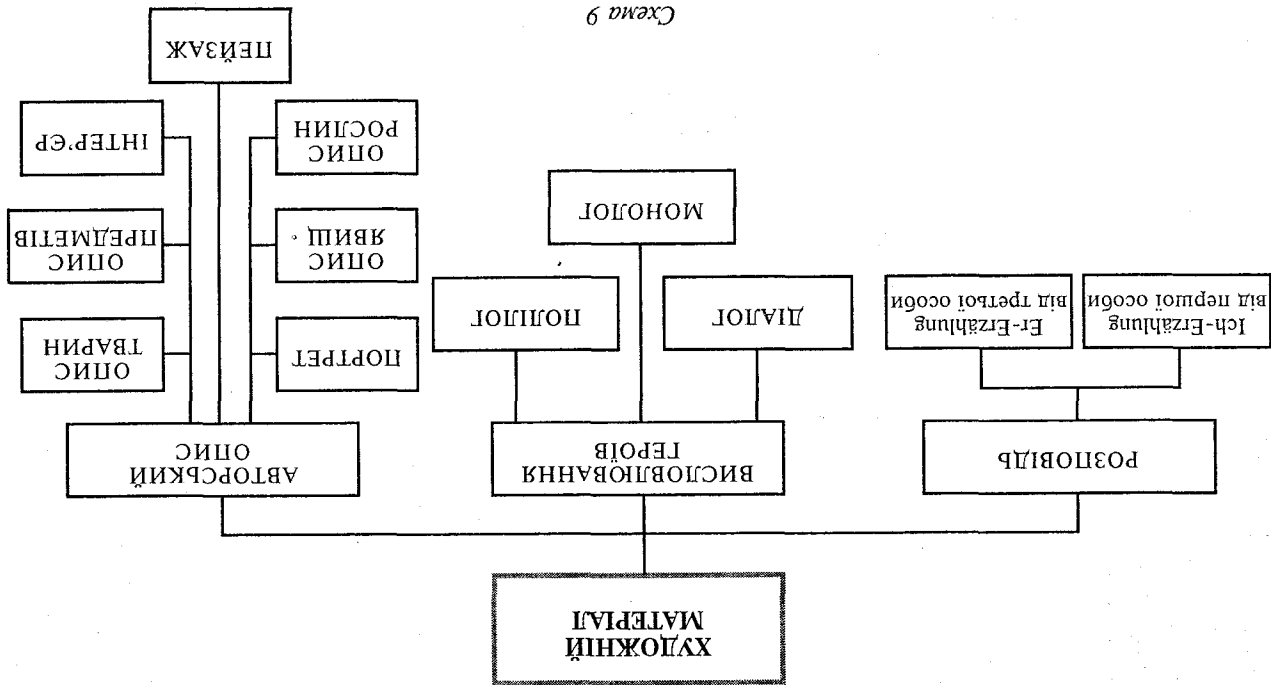


Схема 9

МОВА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

МОВА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

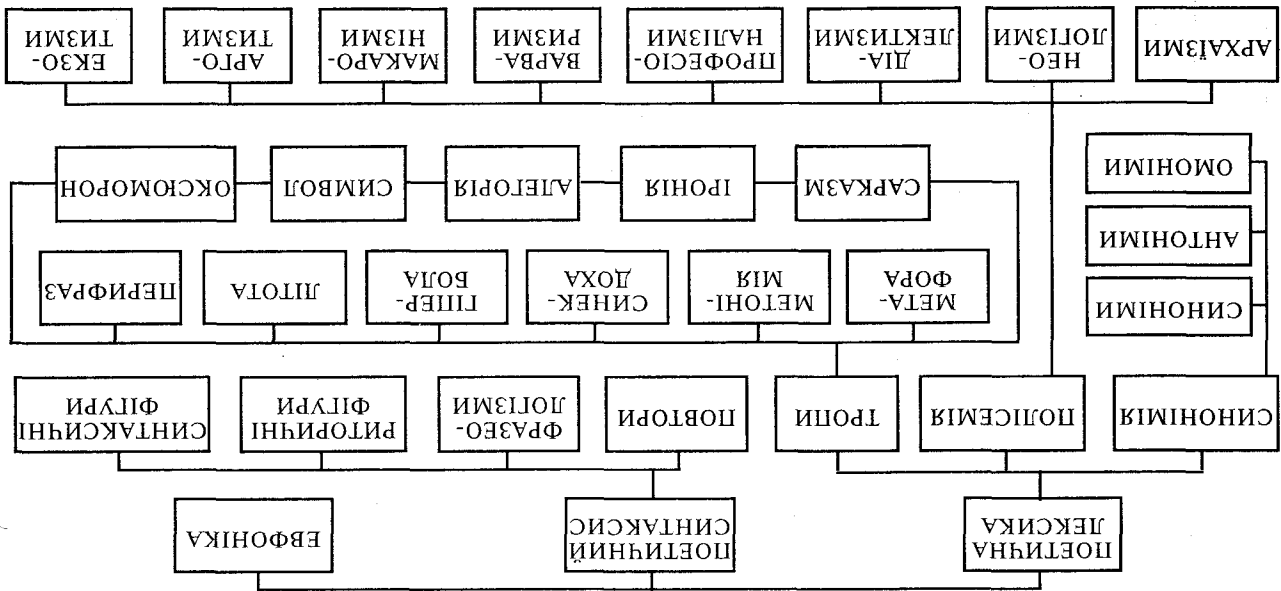


Схема 10

ТИПИ ХУДОЖНІХ ДЕТАЛЕЙ



Схема 11

СИСТЕМИ ВІРШУВАННЯ



Схема 12

СИЛАБО-ТОНІЧНЕ ВІРШУВАННЯ

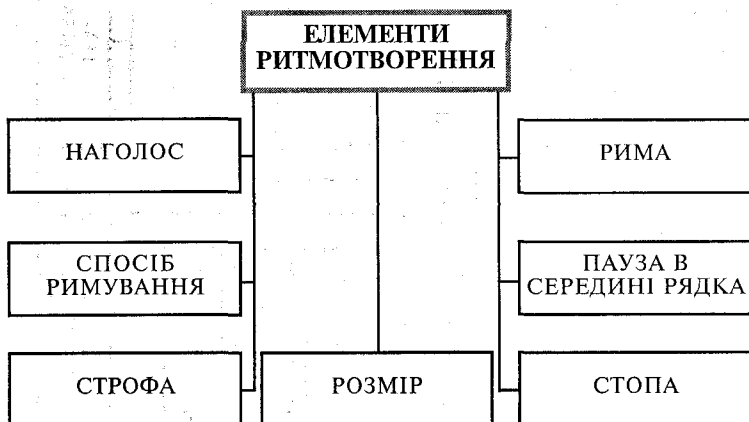


Схема 13

СТРОФІКА

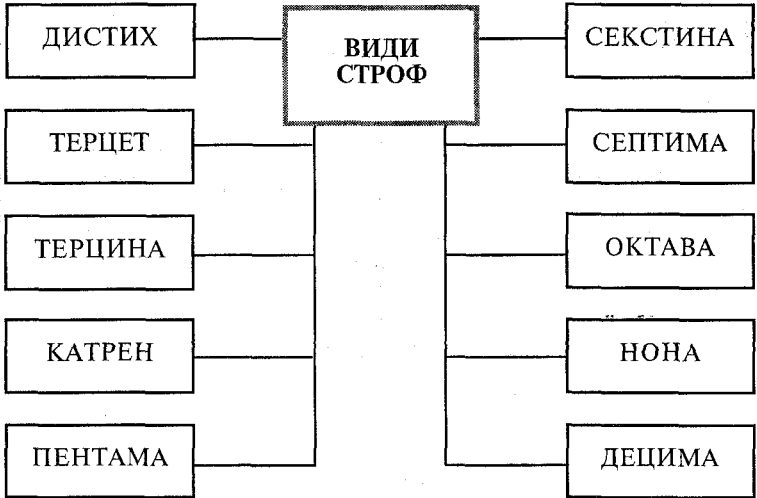


Схема 14

ВИДИ РИМ

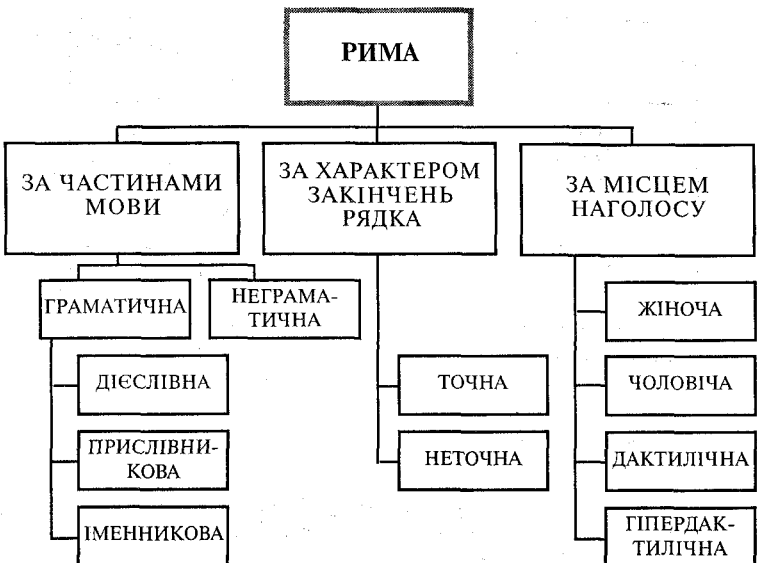


Схема 15

СПОСОБИ РИМУВАННЯ

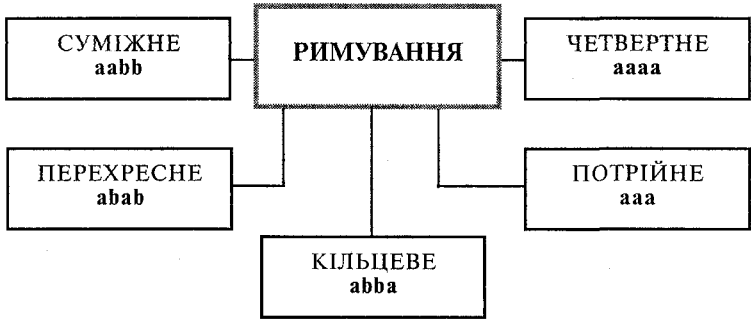
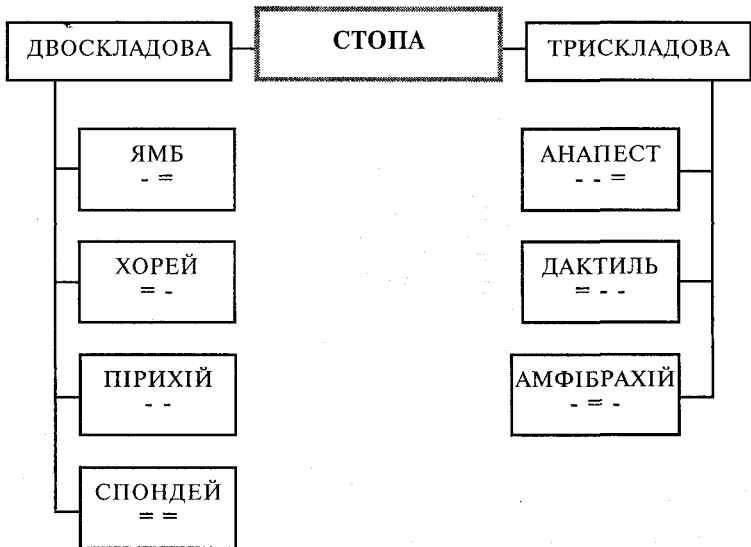


Схема 16

ВИДИ СТОП



- - КОРОТКИЙ СКЛАД, = - ДОВГИЙ СКЛАД В АНТИЧНОМУ ВІРШУВАННІ,
= - НЕНАГОЛОШЕНИЙ СКЛАД, - - НАГОЛОШЕНИЙ СКЛАД У СИЛАБО-
ТОНІЧНІЙ СИСТЕМІ ВІРШУВАННЯ

Схема 17

РОДИ ТА ЖАНРИ ЛІТЕРАТУРИ

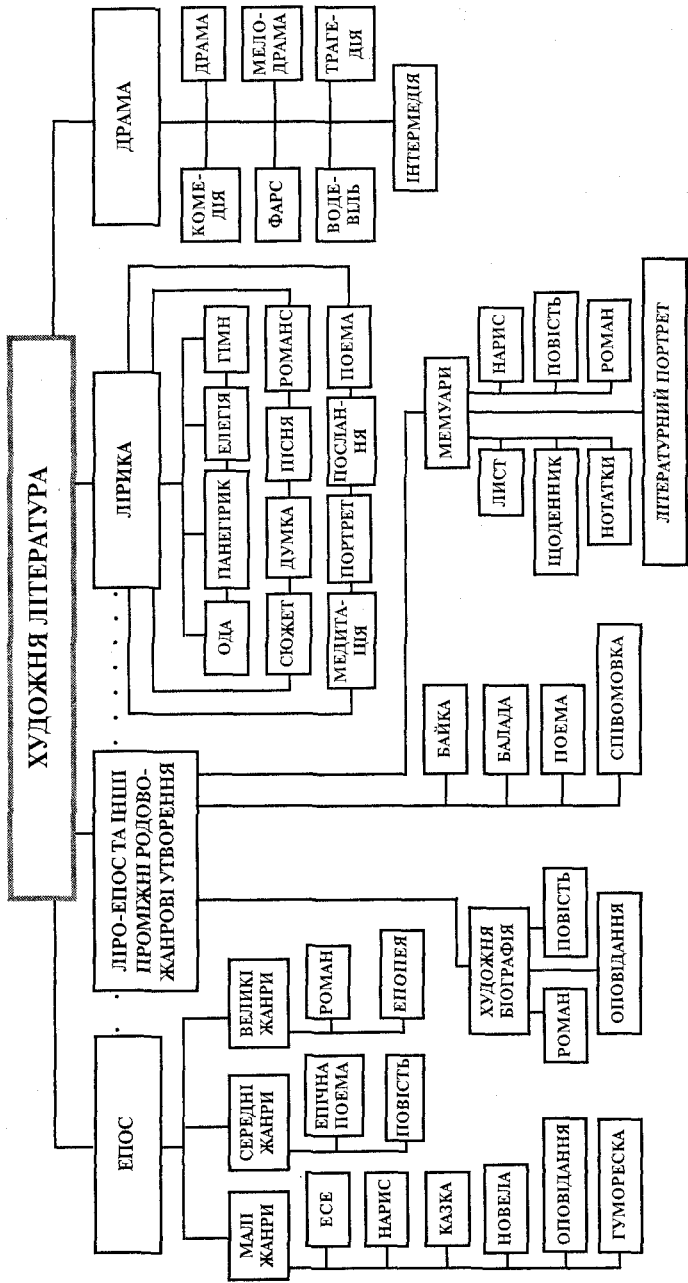


Схема 18

РОДИ ЛІТЕРАТУРИ

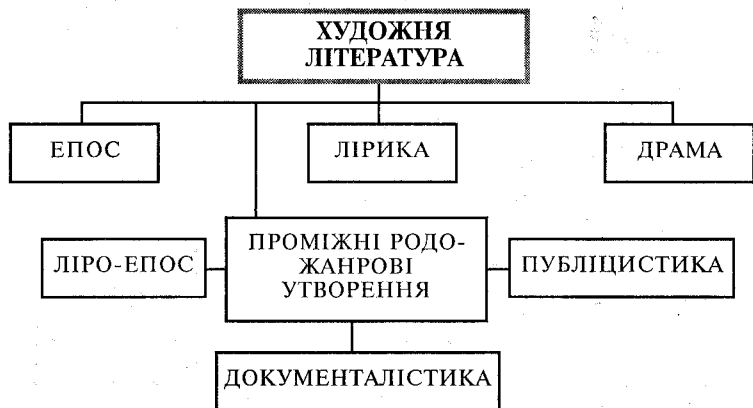


Схема 19

ЕПОС І ЕПІЧНІ ЖАНРИ

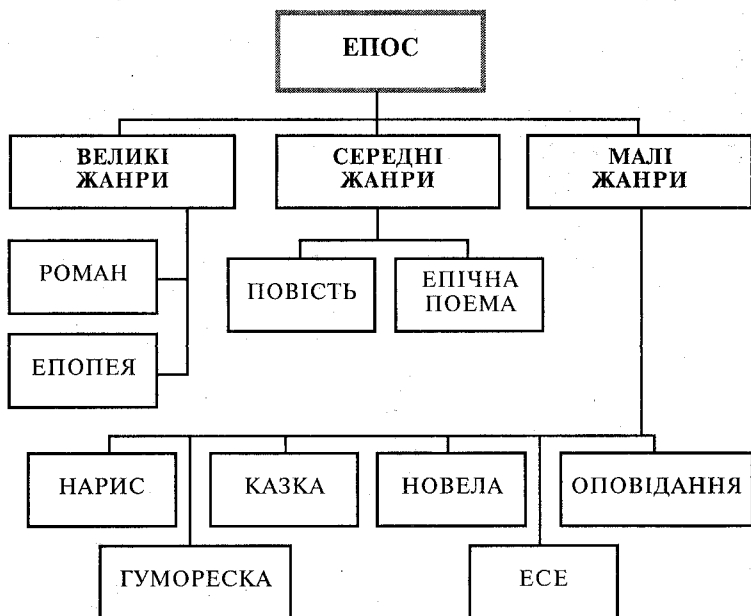


Схема 20

ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ РОМАНУ



Схема 21

ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНА КЛАСИФІКАЦІЯ ЛІРИКИ

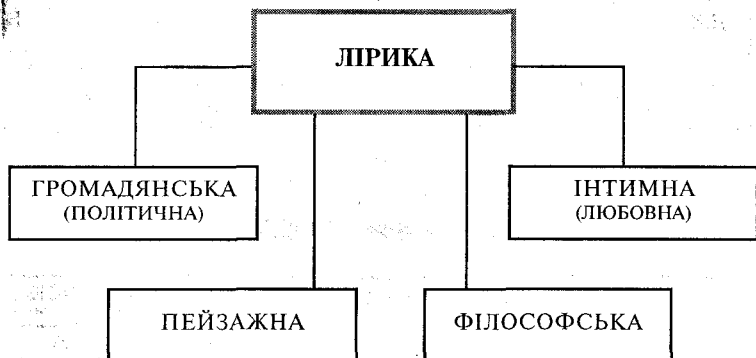


Схема 22

ЛІРИКА ТА ЛІРИЧНІ ТВОРИ

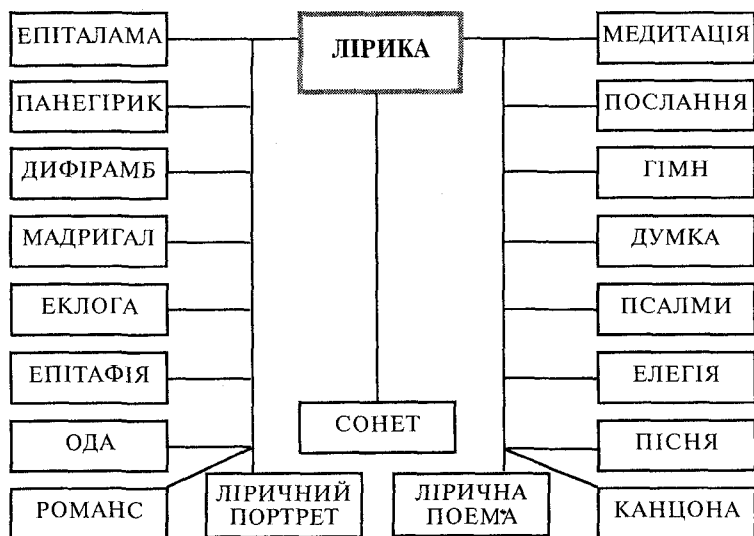


Схема 23

ДРАМА ТА ДРАМАТИЧНІ ЖАНРИ

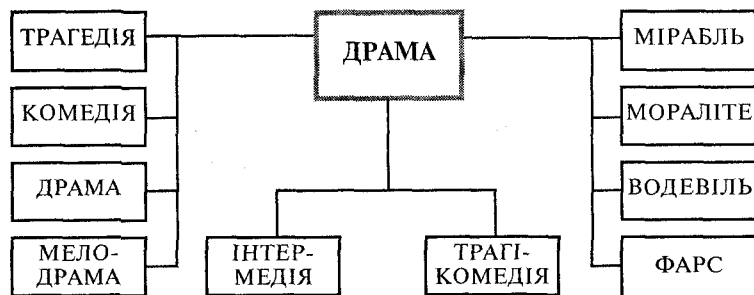


Схема 24

ЖАНРИ ЛІРО-ЕПОСУ

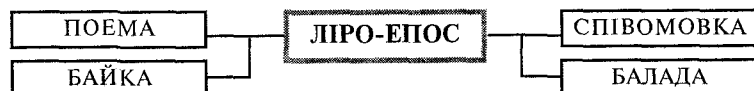
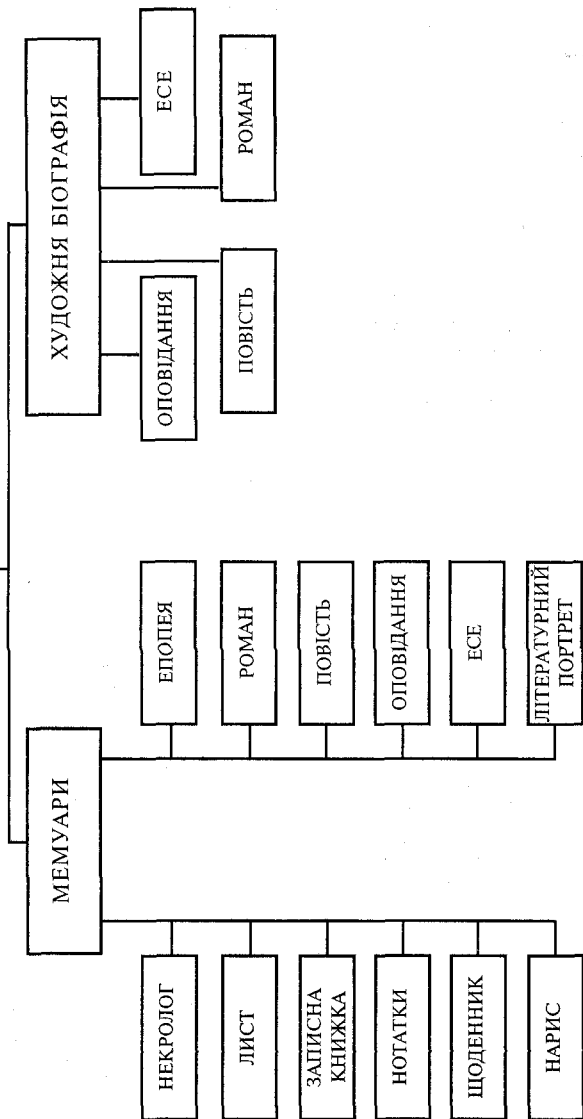


Схема 25

ПРОМІЖНІ РОДО-ЖАНРОВІ УТВОРЕННЯ

ПРОМІЖНІ РОДО-ЖАНРОВІ УТВОРЕННЯ



ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС



Схема 27

ТВОРЧІ МЕТОДИ

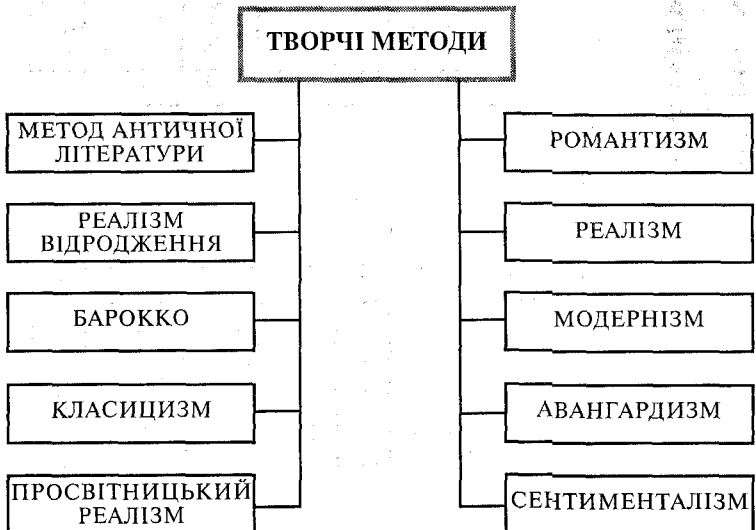


Схема 28

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

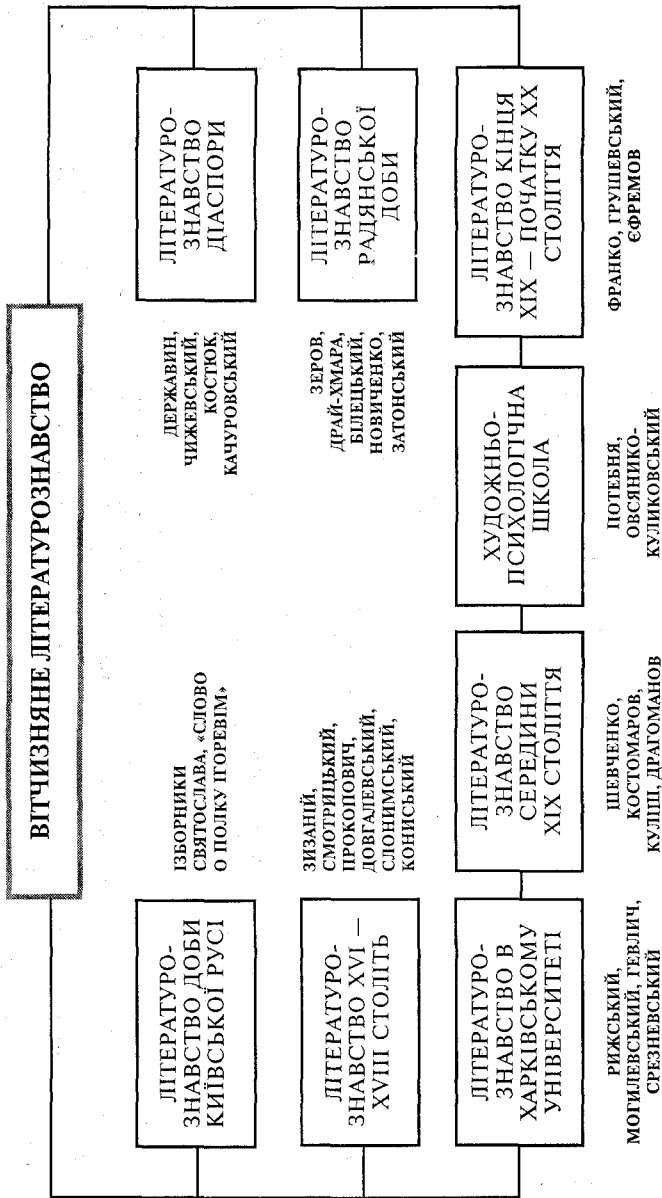


Схема 29

ИСТОРИЯ СВЕТОВОГО ЛИТЕРАТУРОЗНАВСТВА

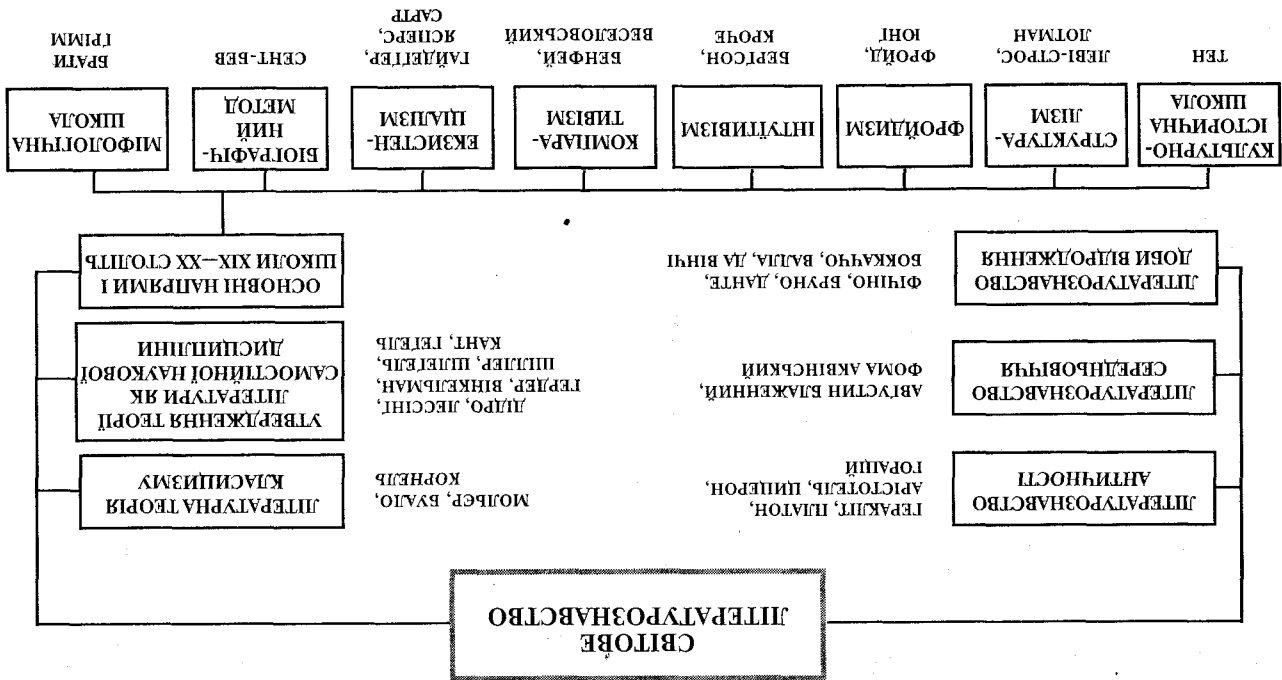


Схема 30

ОСНОВНІ НАПРЯМИ СУЧАСНОГО ЛИТЕРАТУРОЗНАВСТВА

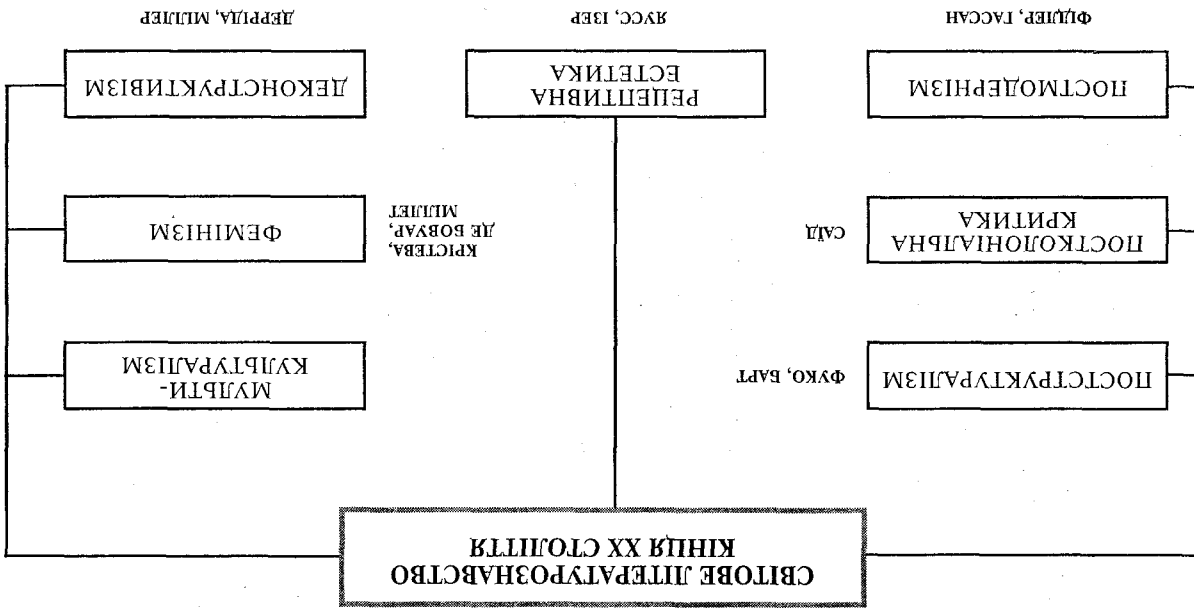


Схема 31

З М І С Т

Розділ I

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЯК НАУКА

1. Літературознавство й мовознавство	3
2. Літературознавство та історія	5
3. Літературознавство й мистецтвознавство	7
4. Літературознавство та інші наукові дисципліни	7
5. Основні й допоміжні літературознавчі дисципліни.	9
6. Теорія літератури	10
7. Історія літератури.	11
8. Літературна критика	12
9. Взаємозв'язки літературознавчих дисциплін	13
10. Історіографія літературна.	14
11. Бібліографія літературна	14
12. Текстологія	15
13. Палеографія	15
14. Завдання курсу «Теорія літератури»	16

Розділ II

ВІД АРИСТОТЕЛЯ ДО СЬОГОДЕННЯ

Короткий огляд розвитку літературознавчої думки

1. Біля джерел літературознавства	18
2. Початки літературознавства і естетики в стародавньому та середньовічному Китаї	22
3. Зародження літературознавства та естетики в стародавній Індії	24
4. Проблеми теорії літератури в середні віки та в епоху Відродження	26

5. Естетика барокко і класицизму	30
6. Утвердження теорії літератури як самостійної наукової дисципліни	33
7. Основні напрями зарубіжного літературознавства ХІХ—ХХ століть.	38
8. Новітні напрями та течії в літературознавстві.	45
9. Зародження та розвиток українського літературознавства (ХІ—ХVІІІ ст.)	52
10. Українське літературознавство і естетика в перші десятиріччя ХІХ століття	60
11. Розвиток українського літературознавства в середині ХІХ століття	63
12. Еволюція українського літературознавства в останні десятиріччя ХІХ століття.	67
13. Українське літературознавство ХХ століття: здобутки та втрати	72

Розділ ІІІ

ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ

1. ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ.	83
1.1. Визначення поняття «література».	83
1.2. Література як вид мистецтва	85
1.3. Основні етапи історичного становлення літератури та види літературно-художньої творчості	88
1.3.1. Фольклорна поезія	88
1.3.2. Літературна поезія	91
1.3.3. Проза	93
2. ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ	96
2.1. Визначення художнього образу	96
2.1.1. Художній образ як форма відображення дійсності	97
2.1.2. Образ як форма буття художнього твору.	100
2.2. Структура літературно-художнього образу	101
2.3. Види літературно-художнього образу	103
2.3.1. Автологічний тип художнього образу	103
2.3.1.1. Гротеск.	105
2.3.2. Металогічний тип художнього образу	107
2.3.2.1. Символ	107
2.3.2.2. Алгоритія	110
2.3.2.3. Підтекст	112

3. ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ТВІР	116
3.1. Художній твір як основна форма буття літератури	116
3.2. Структура літературно-художнього твору	121
4. СТРУКТУРА І ЕЛЕМЕНТИ ЗМІСТОВОЇ ОРГА- НИЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ	124
4.1. Тема	127
4.2. Фабула	130
4.3. Характер	133
4.4. Пафос	137
4.5. Ідея	138
5. СТРУКТУРА І ЕЛЕМЕНТИ ВНУТРІШНЬОЇ ФОРМИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ	141
5.1. Система образів художнього твору	142
5.1.1. Персонаж	143
5.1.2. Оповідач	146
5.1.3. Розповідач	149
5.1.4. Ліричний герой	151
5.1.5. Образ автора	153
5.1.6. Образ читача	156
5.1.7. Пейзаж	159
5.1.8. Інтер'єр	160
5.2. Сюжет художнього твору	160
5.2.1. Визначення сюжету	160
5.2.2. Функції і типи сюжетів	164
5.2.3. Внутрішня організація сюжету	166
6. ЗОВНІШНЯ ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ	169
6.1. Загальні принципи організації художнього мовлення	169
6.2. Художньо-мовленнева організація літературного твору	176
6.2.1. Засоби словотворчого увиразнення мовлення	178
6.2.1.1. Неологізми	178
6.2.1.2. Зарозуміла мова	180
6.2.2. Лексико-синонімічні засоби увиразнення мовлення	182
6.2.2.1. Архаїзми	184
6.2.2.2. Історизми	185
6.2.2.3. Варваризми	185
6.2.2.4. Екзотизми	188

6.2.2.5. Старослов'янізми	189
6.2.2.6. Діалектизми	193
6.2.2.7. Жаргонізми	195
6.2.2.8. Професіоналізми	196
6.2.2.9. Арготизми	197
6.2.2.10. Просторіччя	201
6.2.2.11. Поетизми	203
6.2.2.12. Термінологізми	204
6.2.2.13. Канцеляризми	204
6.2.3. Засоби контекстуально-синонімічного вираження мовлення (тропи)	205
6.2.3.1. Епітет	208
6.2.3.2. Порівняння	211
6.2.3.3. Метафора	213
6.2.3.4. Метонімія	216
6.2.3.5. Синекдоха	217
6.2.3.6. Перифраз	218
6.2.3.7. Евфемізм	219
6.2.3.8. Антономазія	220
6.2.3.9. Асоціонім	221
6.2.3.10. Іронія	222
6.2.3.11. Гіпербола	223
6.2.3.12. Літота	223
6.2.4. Синтаксичні засоби вираження мовлення (стилістичні фігури)	223
6.2.4.1. Інверсія	226
6.2.4.2. Анаколуф	228
6.2.4.3. Еліпсис	228
6.2.4.4. Асиндетон	229
6.2.4.5. Полісиндетон	229
6.2.4.6. Плеоназм	230
6.2.4.7. Тавтологія	230
6.2.4.8. Синтаксичний паралелізм	230
6.2.4.9. Анафора	231
6.2.4.10. Епіфора	232
6.2.4.11. Анепіфора	232
6.2.4.12. Епанафора	233
6.2.4.13. Ампліфікація	234
6.2.4.14. Градація	235
6.2.4.15. Парономазія	235

6.2.4.16. Антитеза	236
6.2.4.17. Оксюморон	237
6.2.4.18. Риторичні фігури	237
7. КОМПОЗИЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ	238
7.1. Визначення композиції	238
7.2. Типи композиційної організації художнього твору	241

Розділ IV

РОДИ Й ЖАНРИ ЛІТЕРАТУРИ

1. ЗАГАЛЬНЕ ПОНЯТТЯ ПРО РОДИ ТА ЖАНРИ	251
2. З ІСТОРІЇ ВИВЧЕННЯ РОДІВ І ЖАНРІВ ЛІТЕРАТУРИ	252
3. ЕПІЧНИЙ РІД ЛІТЕРАТУРИ	258
3.1. Генезис і родові ознаки епосу	258
3.2. Система епічних жанрів	261
3.2.1. Епопея	261
3.2.2. Роман	264
3.2.3. Повість	269
3.2.4. Новела	271
3.2.5. Оповідання	273
3.2.6. Есе	275
3.2.7. Нарис	276
3.2.8. Фейлетон	277
3.2.9. Памфлет	278
3.2.10. Міф	279
3.2.11. Легенда	280
3.2.12. Притча	281
3.2.13. Казка	282
4. ЛІРИЧНИЙ РІД ЛІТЕРАТУРИ	284
4.1. Генезис і родові ознаки лірики	284
4.2. Проблеми класифікації типів ліричних творів	286
4.3. Жанровий поділ лірики	287
4.3.1. Епіталама	288
4.3.2. Панегірик	289
4.3.3. Дифірамб	289
4.3.4. Пеан	289
4.3.5. Мадригал	289

4.3.6. Епітафія	290
4.3.7. Канцона	290
4.3.8. Станси	290
4.3.9. Ода	291
4.3.10. Елегія	293
4.3.11. Думка	294
4.3.12. Гімн	294
4.3.13. Послання	296
4.3.14. Пісня	297
4.3.15. Романс	299
4.3.16. Ліричний портрет	299
4.3.17. Псалми	299
4.3.18. Медитація	300
4.3.19. Сонет	300
5. ДРАМАТИЧНИЙ РІД ЛІТЕРАТУРИ	301
5.1. Генезис і родові ознаки драми	301
5.2. Жанри драматичного роду	304
5.2.1. Трагедія	304
5.2.2. Комедія	306
5.2.3. Драма сатирів	309
5.2.4. Трагікомедія і трагіфарс	309
5.2.5. Літургійна драма	311
5.2.6. Міраклъ	312
5.2.7. Ауто	313
5.2.8. Містерія	313
5.2.9. Фарс	314
5.2.10. Фастнахтшпіль	316
5.2.11. Соті	317
5.2.12. Інтерлюдія	317
5.2.13. Мораліте	318
5.2.14. Комедія дель арте	319
5.2.15. Інтермедія	320
5.2.16. Водевіль	320
5.2.17. Драма	321
5.2.18. Мелодрама	323
6. ЛІРО-ЕПОС ТА ІНШІ МІЖРОДОВІ Й СУМІЖНІ УТВОРЕННЯ	324
6.1. Балада	325
6.2. Дума	326

6.3. Билина	327
6.4. Байка	327
6.5. Буколіка	330
6.6. Співомовка	331
6.7. Поема	332
6.8. Мемуари	333
6.9. Щоденники	334
6.10. Літературний портрет	336
6.11. Художня біографія	337

Розділ V

ЛІТЕРАТУРНИЙ РОЗВИТОК

1. ХУДОЖНІЙ МЕТОД	341
2. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ	344
3. ЛІТЕРАТУРНИЙ НАПРЯМ	347
3.1. Літературні напрями XVI—XIX століть	350
3.1.1. Барокко	351
3.1.2. Класицизм	358
3.1.3. Сентименталізм	364
3.1.4. Романтизм	370
3.1.5. Реалізм	378
3.1.6. Натуралізм	387
3.2. Модернізм. Літературні напрями модернізму	392
3.2.1. Імпресіонізм	396
3.2.2. Символізм	401
3.2.3. Унанімізм	405
3.2.4. Імажизм та імажинізм	407
3.2.5. Фугуризм	409
3.2.6. Акмеїзм	413
3.2.7. Експресіонізм	416
3.2.8. Дадаїзм	418
3.2.9. Сюрреалізм	420
3.2.10. Екзистенціалізм	423
3.2.11. «Театр абсурду»	426
3.2.12. «Новий роман»	428
3.2.13. «Сердиті молоді люди»	431
3.2.14. «Розбите покоління»	432
3.3. Соціалістичний реалізм	434

Розділ VI

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

1. ЗАГАЛЬНЕ ПОНЯТТЯ ПРО ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС.....	442
2. ВНУТРІШНІ ФАКТОРИ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ.....	445
2.1. Традиції та новаторство.....	446
2.2. Відштовхування.....	448
2.3. Запозичення.....	449
2.4. Наслідування.....	450
2.5. Пародіювання.....	450
2.6. Епігонство.....	451
2.7. Цитування.....	452
2.8. Репродукція.....	453
2.9. Ремінісценція.....	454
2.10. Парафраза.....	455
2.11. Натяк.....	455
2.12. Варіація.....	455
2.13. Суперництво.....	456
2.14. Концентрація.....	458
2.15. Розпорошення.....	458
3. ВИДИ ХУДОЖНЬОЇ ВЗАЄМОДІЇ.....	459
<i>Додаток. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ У СХЕМАХ.....</i>	<i>461</i>

Навчальне видання

Галич Олександр Андрійович
Назарець Віталій Миколайович
Васильєв Євген Михайлович

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Художнє оформлення *Олексія Григора*
Художньо-технічне редагування *Тетяни Щур, Людмили Швець*
Коректори *Ангеліна Дрожжина, Людмила Іванова*
Оператор *Юрій Винокуров*

Підп. до друку 29.09.2000. Формат 84×108/32. Папір офсет. № 1. Гарнітура Таймс. Офсет. друк.
Ум. друк. арк. 25,62. Ум. фарбовідб. 26,04. Обл.-вид. арк. 30,22. Вид. № 3964. Зам. № 1-82

Видавництво «Либідь» при Київському університеті,
01001 Київ, Хрещатик, 10

Свідоцтво про державну реєстрацію № 05591690 від 23.04.94

Віддруковано відповідно якості наданих діапозитивів
на ВАТ "Білоцерківська книжкова фабрика"
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4

Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген

Г15 Теорія літератури: Підручник / За наук. ред.
Олександра Галича. — Київ: Либідь, 2001. — 488 с.
ISBN 966-06-0163-8.

У підручнику висвітлюються найвиразніші явища літературного процесу в контексті світового літературознавства з урахуванням його новітніх досягнень. Комплексний характер видання дає змогу подати обшир української літературознавчої думки, розглянути родо-жанрову систему в історичному аспекті, розкрити взаємозв'язки і взаємовпливи національної літератури та інших літератур світу тощо.

Для студентів-філологів, магістрантів, аспірантів, викладачів вищих закладів освіти.

Г 4603010000-008
2001

ББК 83я73