

**МАРІЯ МОКЛИЦЯ**

**ВСТУП ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

Посібник для студентів  
філологічних факультетів

Луцьк – 2011

УДК 82 (075.8)

ББК 83я73

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів (лист від 13.04.2010 № 1/11-3045)

Рецензенти: **Р. Т. Гром'як**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

**М. Б. Лановик**, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка,

**Оляндер Л.К.**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри польської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки

ISBN 978-966-600-493-5 (серія)

ISBN 978-966-600-533-8

Посібник відповідає навчальній програмі курсу «Вступ до літературознавства», а також містить факультативні матеріали з поглибленим висвітленням окремих питань у формі авторських наукових статей. Словник, покажчик імен і маркування важливих понять і визначень у тексті допоможуть ефективно використати посібник.

Для студентів-філологів

**ЗМІСТ**

|  |            |
|--|------------|
| Передмова.....   | 4          |
| Вступ.....   | 8          |
| <b>Розділ I. Творчість, художність</b>   |            |
| 1.1. Мистецтво слова.....  | 12         |
| 1.2. Слово – образ – міф – архетип.....  | 25         |
| 1.3. Різновиди образів.....  | 29         |
| 1.4. Суб'єкт і об'єкт творчості.....   | 57         |
| 1.5. Психологія творчості.....   | 67         |
| Література до першого розділу.....   | 72         |
| <b>Факультатив. Міф і архетип як терміни сучасного літературознавства.....</b> | <b>77</b>  |
| <b>Розділ II. Художній твір</b>  |            |
| 2.1. Зміст і форма, цілісність твору.....                                      | 103        |
| 2.2. Жанр і композиція.....  | 116        |
| 2.3. Мова художнього твору.....  | 141        |
| 2.4. Вірш (віршування, строфіка, фоніка, поетичний синтаксис).....             | 152        |
| 2.5. Проза.....  | 215        |
| Література до другого розділу.....   | 231        |
| <b>Факультатив. Жанрова специфіка модерністського роману.....</b>              | <b>238</b> |
| <b>Розділ III. Художня література</b>  |            |
| 3.1. Функції літератури.....   | 251        |
| 3.2. Літературні роди.....   | 256        |
| 3.3. Літературний процес.....  | 264        |
| 3.4. Художні методи і стилі.....   | 269        |
| 3.5. Ієрархічність літератури.....   | 300        |
| Література до третього розділу.....  | 310        |
| <b>Факультатив. Романтизм і реалізм як бінарна опозиція культури.....</b>      | <b>316</b> |
| <b>Розділ IV. Наука про літературу</b>   |            |
| 4.1. З історії науки.....  | 332        |
| 4.2. Наукові школи, напрями, методи дослідження.....                           | 339        |
| 4.3. Вивчення твору: рецепція, критика, аналіз, інтерпретація.....             | 349        |
| Література до четвертого розділу.....  | 361        |
| <b>Факультатив. Психоаналіз як метод українського літературознавства.....</b>  | <b>368</b> |
| <b>Словник термінів.....</b>   | <b>385</b> |
| <b>Показчик імен.....</b>  | <b>457</b> |

## ПЕРЕДМОВА

З кожної дисципліни, яку вивчає студент, існує наукова, навчальна і методична література. Найбільш поширені жанри навчальної літератури – *підручник і посібник*. Вони відрізняються. Підручник містить більш дібраний, обстоюваний, не суперечливий матеріал, охоплює навчальну програму і відображає об'єктивну картину тієї чи іншої галузі знань. Останнім часом книги навчального характеру частіше визначають як “*посібник*”, що передбачає певну частку суб'єктивного бачення. Адже науковці кожної галузі далеко не завжди збігаються думками і поглядами. Вони сперечаються, висловлюють сміливі припущення чи гіпотези, щось обстоюють, захищають. Це і є живий науковий пошук, який ніколи не припиняється. Мабуть, це і є найцікавіше. Але саме такий матеріал і не потрапляє в підручники (хіба що якась полеміка стала важливим фактом історії науки). Посібник, який створює кожен автор на власний розсуд, більш наближений до реального наукового процесу. В цьому його перевага, але водночас і недолік, оскільки разом із суб'єктивним баченням у матеріал можуть потрапити окремі упереджені чи недостовірні дані. Тому посібник вимагає більш творчого, вдумливого сприйняття, закликає до розмови, до полеміки і навіть сумніву, показує, що не існує незаперечних істин, а є цікавий шлях від однієї істини до іншої.

І підручник, і посібник містять у концентрованому вигляді найважливішу інформацію. У процесі навчання вони використовуються епізодично, поруч з іншими джерелами, доступними студентові – словниками, енциклопедіями, антологіями і хрестоматіями. Зрештою, можна знайти відповіді на кожне питання програми в інтернеті – в нашу епоху жодна інформація не закрита. Але варто замислитися, для чого потрібен посібник із назвою “Вступ до...” (та й дисципліна з такою ж назвою). Очевидно, його сенс – бути свого роду гідом у першій великій подорожі в країну безмежну і навіть неосяжну. За все життя людина не вивчить країни з назвою “Літе-

ратурознавство”, не встигне ознайомитися з мільйонною часткою світової літератури. А головне – мандри по цих світах потребують зусиль і тяжкої праці. Як привабити неофіта до перебування в ній протягом усього життя? Як не налякати надмірною складністю і водночас не спокусити ілюзією легкості? Як пройти першим ознайомлювальним маршрутом, щоб побачити головне, але не потрапити в хащі абстрактних словосполучень?

Треба визнати: сьогодні неможливо створити підручник, котрий би відбивав усю систему знань сучасного літературознавства. Будь-які спроби такого ґатунку закінчуються створенням підручника, що більше схожий на словник чи енциклопедію. Щоправда, замість алфавітного порядку в ньому використовується тематичний принцип викладу матеріалу, але суть одна: треба вмістити і пояснити якомога більше термінів певної галузі. При цьому пояснення чомусь виходять настільки нечіткі, громіздко та невдало сформульовані, що за довідкою штибу “що означає це слово?” краще звернутися таки до словника. Тим більше, що словників різної якості та формату нині не бракує.

Цікавий зразок посібника “Введение в литературоведение” видав 2006 року в Москві великий колектив авторів (за редакцією Л. В. Чернец), Усвідомлення неохопності наукового матеріалу силами одного автора неминує підштовхує до колективної праці, але її академізм так само неминує закінчується енциклопедизмом. Це все одно енциклопедичний довідник, яким він і був у попередніх виданнях. Спроба структурувати матеріал, зробити систему знань цілісною закінчилася ще більшою науковою затемненістю та суперечливістю. І річ не в складності (насправді нема такого складного, що не можна було б сказати просто: це якраз і залежить від глибини розуміння). Зрештою, може бути і складно, навіть потрібно, щоб часом було дуже складно, адже наука – це загалом сфера розумового напруження, вона кличе тих, хто любить думати і здатен рухатися сходами абстрактних надбудов. Річ – у

цілісності. Посібник, щоб стати цілісним, має знайти об'єднувальний стрижень. А це можливо одним-єдиним способом: через авторське розуміння. Посібник, який створює образ певної науки, відбиває уявлення про неї конкретної людини. Хоча наука належить усім, а її пафос – здобування об'єктивної істини, дуже хибно сприймати її безособово. Вона творилась особами, а її історія – це шлях від імені до імені. Рецидив радянської свідомості – мислити колективно, відповідати (а по суті – не відповідати) колективно... Це завжди легше, аніж голосно і чітко сказати: це Я так думаю (дуже вразлива в будь-якій спільноті позиція особи).

Для структуризації матеріалу в посібнику обрано просту схему, яка виходить з очевидних істин та потреб. Література належить до мистецтва і є результатом творчості. Тому найперше потребують розуміння поняття **художність (літературність)** та специфіка творчого процесу. У результаті творчості з'являється твір, основний елемент і творчості, і літератури. Це значною мірою автономний об'єкт для сприйняття і для вивчення. Тому наступний крок – читацька рефлексія. Вчимося більш глибоко та свідомо сприймати твір, розуміти, що саме і яким способом у ньому можна вивчати. Має окреслитися розуміння, що твір – це невичерпний об'єкт пізнання. Але за поглибленим читанням твору виникає зацікавленість персоною автора, потреба дізнатися про його роль у тексті та поза текстом, у житті. Поступово окреслюється певна кількість творів й авторів, між ними існує взаємодія. Отже, є підстави говорити про літературу як більш широкий і повний об'єкт нашого читацького зацікавлення, а отже й вивчення. Література – це і закономірності розвитку, і процес, його організація, історико-культурна та національна специфіка. Тут студент має побачити якомога масштабнішу панораму, навчитися від мікробачення під час читання твору переходити до макробачення при сприйнятті літератури. Таким чином оформилися три розділи підручника (цілком традиційні) – творчість, твір, література. Коли відбудеться

наукова розмова про об'єкт науки, варто сфокусувати погляд і на самій науці, дати короткий нарис її розвитку, ознайомити з її інструментарієм (четвертий розділ).

Інновація підручника – супровідні параграфи під гаслом “Факультатив”. Це авторські наукові статті, які містять більш поглиблене висвітлення окремих питань, особливо дискусійних. Вони зміцнюють наукове підґрунтя підручника, але не переобтяжують основний виклад надмірним теоретизуванням. Важливо, щоб читачі відчували, що наука про літературу – це не конгломерат застиглих понять, а живий процес, постійний пошук і постійні відкриття: зазвичай, маленькі, але часом і видатні.

Кожен розділ посібника містить автономний список рекомендованої літератури, позиція якого вказується при посиланнях на джерела в тексті. Статті під гаслом “Факультатив” мають свої списки використаних джерел, посилання на які здійснюються загальноприйнятим способом.

Посібник уміщує наприкінці словник термінів, що використовуються при викладі змісту, зі стислими визначеннями, зрозумілими та легкими для запам'ятовування.

*Мета посібника* – супровід студента при його входженні в серйозну науку – літературознавство.

## ВСТУП

Опанування будь-якої науки – це передусім вивчення словника.

Певну кількість спеціальних термінів кількох найважливіших наук мусить знати кожна освічена людина. Ще у школі учні засвоюють понятійний апарат таких наук, як математика, фізика, хімія, біологія тощо. Власне, знати ту кількість термінів, на які спирається, скажімо, фізика, це й означає знати саму фізику, трохи, на найпростішому рівні, орієнтуватися в ній.

Молодий науковець завжди розпочинає свій шлях у науку з того, що опановує значення слів, які людям інших професій чи сфер діяльності невідомі, або ж уживаються в іншому значенні. Формування словника, або **понятійного апарату** науки, це завжди дуже довгий і складний шлях. Уся історія науки, наче в дзеркалі, відбивається в історії тих слів, якими вона користується. Кожен термін має свою долю, іноді дуже подібний до людської. У нього буває час народження, зміцнення, поширення, розквіту. Буває навіть забуття і вмирання, а потім нове народження.

Має свій мінімум для заучування на загальноосвітньому рівні й літературознавство. Але є певна відмінність у сприйнятті школярами термінів хімічних чи математичних, з одного боку, а з іншого – літературознавчих. Чомусь навіть у недбалих учнів не викликає спротиву заучування словника точних або природничих наук. Водночас теоретичний додаток до літературних творів (які, на жаль, теж далеко не всі учні читають із бажанням) видається нудним доважком, який треба визубрити на оцінку й одразу забути. Здається, що цілком можна обійтися в розмові про літературу звичайними, всім зрозумілими словами.

Усі випускники школи мусять знати, що означають такі поняття, як літературний рід, жанр, сюжет, ямб, романтизм тощо. Всі ніби й знають. Але, на жаль, найчастіше це ілюзія знання. Навчаючись у школі, учні звикають до того десятка-



півтора слів, які мусять асоціюватися лише з уроками літератури. Коли запитати будь-якого школяра, що таке епітет, він не задумуючись відповість: “Художнє означення”. Що таке сюжет? “Це система подій”. Що таке ямб? “Це коли у вірші наголос на кожному другому складі”. Усе правильно. Але чомусь той самий учень, якщо попросити його визначити, де епітети в цьому тексті, називає епітетами будь-яке означення, нічого не може сказати про специфіку сюжету конкретного твору, не здатен відрізнити ямб від хорєя в запропонованому вірші, не кажучи вже про трискладові розміри. Чому так? А тому, що він не розуміє, що означає слово “художнє”, чим воно відрізняється від не-художнього означення, не знає, що таке “система”, як вона відрізняється від не-системи, вважає, що нема ніякої потреби знати, який вірш написаний ямбом, а який – хорєєм.

Бувало, що й самі поети допомагали утвердитися такій думці: мовляв, не знаю ніяких дактилів, складаю, як відчуваю. Існує і в літературознавстві, особливо радянському, традиція скептичного ставлення до аналізу формальних елементів твору. Це традиція давня, започаткована ще романтиками у XVIII столітті. Тогочасні романтики мали рацію. Їм страшенно не подобалось, що класицисти, які панували в попередню епоху (XVII–XVIII століття), все мистецтво регламентували, розписали за правилами, перетворили на науку і майстерність. Романтикам здавалося, що надмірна раціоналізація (від слова “рацію” – розум) шкідлива: мистецтво стає бездоганно правильним, але холодним, байдужим, навіть мертвим. Тому замість аналізу романтики посилювали процес сприйняття, який мав давати емоційну й естетичну насолоду. Але навіть і в добу романтизму самі митці створили блискучі зразки аналізу художніх творів, зробили багато літературознавчих відкриттів.

Кожна наука спочатку, на перших порах обходиться невеликим числом спеціальних слів. Зазвичай, це ті самі слова, які вже існують в мові. Але невдовзі знову виникає потреба в

нових словах. Чим довше існує наука, тим більше в неї своїх слів, тим ширший її понятійний апарат. З чим це пов'язано? Хто створює нові терміни? Найчастіше автор терміна невідомий, але буває й так, що першість такого слововжитку комусь належить. У будь-якому разі виникнення терміна зумовлюється потребою в новому слові, яку відчують іноді багато людей одночасно. Що це за потреба і чому вона виникає? Чому взагалі виникають нові слова? Якщо використовувати слова лише з практичною метою, щоб порозумітися з іншими людьми, їх треба не так вже й багато – кілька сотень. Це назви предметів, явищ природи, родинних зв'язків, найбільш поширених дієслів та означень. Чим молодший етнос, нація, тим менший запас слів має мова. Чим давніша, розвиненіша культура, тим більше слів у мові. Збагачується мова розширенням кількості абстрактних понять. Про рівень будь-якої культури можна судити з того, скільки вона має слів на позначення абстрактних понять. Чим простіше живе людина, тим менше їй треба слів. Кількох десятків слів достатньо для того, щоб виразити всі свої бажання чи емоції. А от словники таких великих письменників, як Шекспір, Данте, Шевченко, Толстой та інші, містять в собі не лише значну частину слів загальнонаціональної мови, а й ті слова і поняття, які властиві лише цим митцям. Кожен першорядний письменник має власний словник.

Будь-яка розмова про прочитану книгу довша, аніж обмін словами “сподобалось / не сподобалось”, не може обійтися без спеціальних понять, тобто без термінів. І чим далі ми заглиблюємось у внутрішній світ книги, чим більше елементів у її будові помічаємо, тим більша кількість спеціальних слів нам необхідна. Не лише філолог, а й будь-яка освічена людина має вміти аргументувати свої читацькі вподобання. За тим, хто що читає, як прочитане оцінює і як аргументує свої оцінки, можна судити про загальний рівень (**тезаурус**) особистості. Книги формують нас, тому процес їх сприйняття мусить бути усвідомлений. Усвідомлюючи, що, як і чому ми чи-

таємо, ми вчимося усвідомлювати себе, а отже володіти собою, скеровувати себе, домагатися поставленої перед собою мети.

Наше завдання (згідно із запланованими розділами) – зрозуміти 1) як звичайне мовлення перетворюється на словесне мистецтво; 2) як влаштований літературний твір; 3) як він узаємодіє з іншими творами; 4) хто і як твір та твори вивчає.

## РОЗДІЛ І. ТВОРЧІСТЬ, ХУДОЖНІСТЬ

### 1.1. Мистецтво слова

Скільки існує людство, стільки воно й створює культуру – все те, що виникає внаслідок людської діяльності, накопичується і передається у спадок наступним поколінням. Найціннішою частиною культури є мистецтво, наслідок творчості. Творчість – особливий вид людської діяльності, процес реалізації закладених у людину можливостей у формі, яка існує поза людиною і після неї. Форма, яка виникає внаслідок творчості, називається художньою, або ж мистецькою. Залежно від матеріалу, який використовується в процесі творчості, мистецтва поділяються на види – музику, живопис, скульптуру, архітектуру, танець, театральне мистецтво і, звісно, мистецтво слова. Мистецтво словесне називається літературою. У нашій традиції словосполучення “художній твір” найчастіше означає “літературний художній твір” і протиставляється науковій літературі й публіцистиці.

Мистецтво – феномен, феноменальність якого не одразу впадає в око, оскільки воно є органічною частиною нашого життя. Але мистецтво, на відміну від усіх інших життєвих сфер, не є необхідністю, не є справою, від якої залежить виживання і збереження роду людського.

Психолог ХХ ст. Абрахам Маслоу створив струнку ієрархію **базових потреб**, які актуалізуються в людині почергово, у процесі її еволюції і розвитку. Вони мають назву базових, оскільки є вродженими, незадоволення будь-якої з цих потреб призводить до аномалій, проблем чи психічних хвороб. Отже, базові потреби такі: **фізіологічні** (те, що підтримує життєві процеси організму), **потреба в захищеності**, **потреба в любові й повазі**, **когнітивна (пізнавальна)** потреба і, нарешті, найвища базова потреба – **самоактуалізація**. Людина прагне реалізувати у своєму житті те, що в неї закладено від природи, те, до чого вона здібна, до чого прагне, у чому досягає успіху і щастя. У числі базових потреб Маслоу досить обере-

жно і дуже коротко називає естетичні. ”Спроба дослідити цей феномен на основі клінічних спостережень за індивідами, відібраними спеціально, показала, що, принаймні деякі особистості мають естетичні потреби базового характеру. Вони хворіють (специфічним чином) від потворності й виліковуються, якщо оточені прекрасним, вони пристрасно прагнуть прекрасного, і це прагнення може задовольнити лише краса. Це явище майже повсюдно спостерігається у здорових дітей” [28, 72].

Феноменальність мистецтва полягає не лише в тому, що людина має естетичні потреби, тобто любить прекрасне і тягнеться до нього (у світі природи багато прекрасного, настільки, що це може задовольнити навіть яскраво виражений потяг до краси), а намагається його створювати. Мистецтво виникає в процесі творчості. Це невіддільні, взаємопов’язані поняття. А творчість (вона з’являється в процесі самоактуалізації, якщо йти за Маслоу) – це не лише потреба, а й спроможність, здатність людини.

Вроджений нахил людини до творчості найперше втілюється у наслідуванні прекрасного в житті. Але не лише прекрасне штовхає до творчості. Навіть опонент прекрасного, **потворне**, стає стимулом до нього. **Комічне, трагічне, героїчне** – все це категорії, які відбивають ставлення людини до дійсності. **Бачення (сприйняття) в житті прекрасного, потворного, героїчного, низького, трагічного, комічного виокремлює якийсь життєвий кавалок (опосередковує його), вимагає осмислення, переживання і таким чином ніби посуває в царину творчого освоєння.** Естетичні потреби, які спонукають до творчості, це не тільки потреба в красі (вона – домінуюча, ключова для групи потреб, які вимагають від людини реалізації), це потреба, користуючися природним даром, створити щось таке, що для всіх інших людей засвідчить цінність творця.

Художня література – річ настільки звична, що ніби й не вимагає додаткового міркування. Насправді визначення літе-

ратури (а отже, і визначення не-літератури, того, що нею не є) – давня проблема науки про літературу.

Сучасний французький літературознавець Ц. Годоров, замислившись над поняттям **література** (відповідник традиційного для нас поняття “художня література”), пригадав історію двох генеральних для європейського літературознавства визначень літератури: 1) література – це вимисел; 2) література – це самодостатня краса. Перше визначення походить від Арістотелевого мімесису (мистецтво – це наслідування життя), у пізніших інтерпретаціях воно було уточнене як вимисел [44, 8 – 10]. Друге визначення виникло в естетиках класицистів і остаточно утвердилося романтиками. Ні одне, ні друге поняття не охоплює всієї художньої літератури. Перше легко застосовується до різних форм оповіді, друге більше пасує поезії. Об’єднати їх теж неможливо, оскільки в основі кожного з визначень лежать різні критерії: у першому функція (або змістова спрямованість літератури), у другому – рівень формального виконання (краса, прекрасне). Зрештою, всю історію розвитку європейської літератури (відповідно – і науки про неї) можна викласти як історію змагання двох концептуальних підходів до розуміння художньої літератури. Один підхід намагається виставити наперед зміст (тоді література – наслідування і вимисел), інший – форму (тоді література – феномен самодостатнього, тобто не-практичного, мовлення). На сучасному етапі так само відбувається поглиблене розуміння цих двох першоджерел художньої літератури: прибічники вимислу вивчають комунікаційну функцію літератури, прибічники визначення літератури як краси вивчають символічну природу мовлення. Але і одні, і другі зійшлися на розумінні, що вивчати художню літературу треба саме на рівні мовлення.

Кожне мистецтво користується своєю мовою. Це легко зрозуміти, пригадавши, як можна навчитися гри на музичному інструменті: треба спочатку вивчити ноти, знати нотну грамоту. Але коли йдеться про художню літературу, нам

здається, що тут ніякої спеціальної мови нема і не може бути. Навпаки, письменник ніби зобов'язаний користуватись усім зрозумілою мовою, бо інакше хто ж його читатиме? Коли ми беремо до рук художню книгу, розгортаємо її і читаємо в будь-якому місці, ми знаходимо там здебільшого знайомі, загальноживані слова. Але все одно часто буває так, що ми не розуміємо прочитаного. Зазвичай, ми пояснюємо це надмірною складністю змісту: мовляв, це філософія, а не художня література, от і незрозуміло. Але насправді причина незрозумілості твору криється зовсім не у філософській чи проблемній ускладненості. От, для прикладу, початок вірша Богдана-Ігоря Антонича “Знак Лева”: “Умерлих квітів царство – спить / пустиня / в піску сорочці золото-червоній. / Малюк осот – рослинне чортovinня / екстазу сонця й блискавок погоні”. Тут наче нема ні філософії, ні спеціальних понять. Навпаки, слова “квіти”, “пустиня”, “сонце” свідчать про те, що перед нами замальовка природи, тобто пейзаж. Однак уявити цей пейзаж дуже важко. Про що йдеться? Про квіти чи про пустиню? про осот (де він росте? в пустині?), про сонце чи блискавки? чи про природний феномен – разом сонце і блискавки? Подальший текст не внесе ясності в зображення: “Живі свічки понад землі труною, / жорсткий бур'ян нараз кущем горючим. / Немов кущі розхилені рукою, / розхиляться бездонні віри кручі”. Ми бачимо – знайома панорама краєвиду так і не виникає перед нашим оком. Усі атрибути природи наче висмикнуті зі звичного виміру, вони ніби повисають у безкінечності, без часу і простору. Аби дошукатися сенсу цих рядків, треба залишити звичну логіку, скористатись іншою. Коли ми, слідом за поетом, малюємо в уяві пейзаж, ми користуємося власним досвідом, komponуємо елементи знайомого, десь колись баченого, впорядковуємо світ за звичною логікою: небо має бути зверху, озеро чи річка внизу, дерева на березі тощо. З точки зору звичної (повсякденної) логіки текст наскрізь **алогічний**, можна навіть використати слово **абсурдний**. Так, дуже часто **світ, змальований поетом, зда-**

ється нам абсурдним. До речі, маленькі діти не бояться абсурдного в мистецтві – вони із задоволенням вигадують самі і сприймають у художніх текстах різні нісенітниці. Їм весело, коли будинок перевертається догори дном, коли річка тече в інший бік, а риби розгулюють по берегу з парасольками. Пригадайте власне дитинство! Оту тарабарську мову, якою ви розмовляли з друзями, тішачися, що ніхто більше вас не розуміє, вірші-перевертні, скоромовки – скільки там звичайної веселої гри – **гри зі звуками**, і дуже мало серйозного (дорослого) сенсу. Поети дуже часто відчують світ, як діти. Недарма Антонич про себе сказав: “Я все – п’яний дівчак із сонцем у кишені” (“Автобіографія”).

Отож, треба звикнути до думки, що **справжня поезія часто алогічна, вона послуговується іншою логікою** (ідеться не лише про вірші, а про художнє слово загалом). І зрозуміти її часом означає повернутись у дитинство. Придивимось, після зроблених зауваг, до початку вірша Антонича “Знак Лева”. Пустиня в перших двох рядках визначена як “умерлих квітів царство”. Це дивно, бо ми звикли сприймати пустиню як місце, де нічого не росте. Якщо там були квіти (хоч і умерлі), хіба ж це пустеля? Але варто зупинитись і подумати: а чи є вічні пустелі? Місця, де завжди, відколи існує земля, нічого не росло? Той, хто вчив географію, пам’ятає – пустині, як і все на землі, мають свій вік. Часто пустеля утворюється на місці квітучих садів і луків. Крім того, випалене сонцем мертво місце часом оживає і вкривається квітами після кожного, хай нечастого, дощу. Отже, назвавши пустиню царством умерлих квітів, поет трохи пом’якшив враження від неї. Саме по собі слово пустиня непривітне – чи не так? Вслухайтесь у його звучання: п-у-сти-и-ня... Відразу наче чимось неприємним, незатишним, недобрим потягнуло. А в Антонича пустиня раптом стає чарівним царством – вона спить (відразу спадає на думку казкове сонне царство сплячої красуні), пригадуючи колишнє квітування, гарна, прибрана в сорочку та ще й золото-червону. Золото-червоний колір піску,



мабуть, і наводить на думку про квіти: колись, можливо, квіти забарвлювали краєвид у яскраві кольори і вдягали землю у квітучу сорочку. Загалом поети часто кажуть: земля вдяглась у зелені шати, у царський одяг осіннього листя, у біле вбрання зими. Це усталені й навіть дещо затерті образи, які частково втратили свою поетичність, бо стали звичними, часто вживаються в мові – й не лише поетами. В Антонича інакше, несподівано: про пустиню завжди кажуть, що вона гола, адже на ній нема рослин, а в Антонича – пустиня вдягнена та ще й так гарно, святково. А й справді, подумавши, погоджуєшся: пісок схожий на одяг, він сипучий, рухливий, його може піднести вітер. Отже, поет не протиставляє пустиню землі родючій, укритій рослинами. Навпаки, він бачить, що пустиня – це та ж сама земля, тільки сонна, царство колишніх і, можливо, майбутніх (хто спить, може прокинутися) квітів. Про зимову землю теж кажуть, що вона спить. В Антонича пустиня спить. Він викликає в нас привабливий образ пустині, у ньому є щось чарівне, таємниче, обіцяюче. Крім того, поет розширює наші обрії: ми сприймаємо пустиню у трьох її формах існування: колись царство квітів, тепер сон, попереду пробудження. Значить, перед нами ніби зринає вічність, але не холодна своєю безкінечністю, а наче затишна, обжита. Справді, наш здогад невдовзі підтвердить сам поет, почавши третю строфу словами “І бачиш вічність”. Виявляється, у кількох словах можна вмістити так багато цікавого, несподіваного! Це – магія поетичного слова, яке містить у собі дуже багато незвіданих і звіданих таємниць.

Розглянуті рядки можна проаналізувати і з точки зору суто технічної: як це зроблено? По-перше, перед нами **вірш, віршована**, тобто впорядкована мова, а отже можна відшукати порядок (що і як впорядковано). По-друге, перед нами **образна мова**. Весь вірш складається з різноманітних образів, він насичений їх різновидами – **епітетами, порівняннями, метафорами, символами, алегоріями** тощо. По-третє, перед нами емоційно забарвлена, або ж **експресивна, мова**, й у

вірші ми знайдемо багато засобів звукопису, риторичних фігур тощо, які посилюють експресію твору. Але поки що виокремлення всіх елементів вірша не допоможе нам, а швидше утруднить наше сприйняття, адже ми ще не усвідомили всіх цих понять із необхідною глибиною.

Коли з'явився перший твір словесного мистецтва? Відомий філолог ХІХ століття Олександр Веселовський у праці "Історична поетика", намагаючися реконструювати перші твори словесного мистецтва, дійшов висновку, що **все почалося з первісного обряду (ритуалу)**. Ці думки підтвердять етнологи і фольклористи ХХ століття: на усвідомленні великого значення ритуалів для культури загалом і мистецтва зокрема сформується наукова школа (ритуально-міфологічна).

Мисливці дикого первісного племені відчували свою залежність від таємничих сил природи. Одні й ті ж мисливці одного разу повернулись із великою здобиччю, а іншого разу, полюючи тим самим складом на того самого звіра, нічого не вполювали, а навпаки, втратили кількох мисливців. Отже, сили можуть бути прихильними і сердитими, до них можна звернутися з проханням, задобрити, щось пообіцяти. Найперший первісний обряд – це повторення реального полювання – попереднього перед наступним. Якщо відтворити щасливе полювання жестами і танцем, можливо, реальне полювання теж завершиться щасливо (якщо навіть не брати до уваги містичні сили, такий обряд справді мав свій позитивний сенс – це свого роду генеральна репетиція, тренування, а в психологічному плані – автотренінг. Отже, перед полюванням мисливці здійснюють обряд полювання. Звісно, всі його елементи мають дещо глибший зміст, ніж на справжньому полюванні: адже всі учасники хочуть, щоб обряд мав магічну силу, задобрював того, від кого залежить везіння. Тому й слова, які вживаються під часу обряду, теж є особливими.

Веселовський вважав, що з первісного обряду народились одразу три літературні роди: з реплік мисливців, які виконували танець, – первісна драма, з емоційних вигуків хору

вболівальників – лірика, зі слів оповідача, що коментував подію, – епос. Так чи так було насправді, важко судити, але реконструкція Веселовського досить переконлива. Однак тут вочевидь відсутня якась важлива ланка: обрядові твори виконують ту ж практичну функцію, що й обряд, вони ще не є явищем мистецтва. Цікавою і переконливою є гіпотеза іншого вченого – Олександра Потебні, який теж дав відповідь на питання, звідки походить словесне мистецтво. Потебня шукав витoki словесного мистецтва в самому слові, що цілком логічно. Первісна людина щойно вчиться говорити, формує свою мову. Якісь перші, найнеобхідніші для контакту з іншими людьми, слова у неї вже є. Звісно, ці слова будуть називати всі ті предмети і їх функції, які мають відношення до людини. Друга черга – за явищами природи, від яких теж людина відчутно залежить. Як загалом людина вигадує слова для предметів, які ще не мають назви? Тут існує кілька способів, наприклад, **звуконаслідування** – шукати звукосполучення, яке відтворювало б крик звіра чи птаха, звук якогось природного явища. Але для нас значно цікавішим є той спосіб, який і досі зберігся в мові й потім став використовуватись у мистецтві слова: спосіб перенесення значення з одного предмета на інший. Частина слів у нашій мові, слів, які лише називають явища (сонце сідає, сонце встає, дощ іде, вітер виє, свище, сніг летить тощо) утворені способом переносу значення. У явищах природи первісна людина помічала риси, які властиві людині чи тварині, і легко наділяла цими рисами атрибути природи. Первісна людина справді не бачила суттєвої різниці між живим і не живим, між рослинами і тваринами, між тваринами, птахами і людьми. У тому первісному світогляді варто виділити деякі риси, оскільки вони віддавна мають назву і широко використовуються в багатьох науках. Отже, для первісного світогляду характерними є такі риси, як **антропоморфізм** (від антропос – людина): атрибути і явища природи наділяються людськими рисами; **анімізм** (від аніма – душа): все, що є в світі, має душу, є живим; **тотемізм** (від

тотем – звір): людина конкретного племені походить від конкретного звіра, звір старший за людину, він ніби її пращур. Варто згадати в цьому ряду також поняття **табу** (заборона вимовляти деякі слова): первісна людина вважала, що слова наділені великою силою, що вони можуть спричиняти матеріальні чи фізичні дії, зціляти й ушкоджувати людину. Тому в окремих випадках слів треба уникати. Наприклад, не можна називати імен деяких богів, які можуть з'явитись не-прохані на виклик і таке подібне. Отже, аби сказати необхідне, часом доводилось одне слово замінити іншим.

Але вернемося до гіпотези Потебні. Він вважав, що первісна мова створювалася точнісінько так, як сучасний поет створює свій вірш. Потебня навіть доводив, що слово за своїм походженням є не просто слово, а **образ**, слово має всі ознаки художнього твору. Слово й образ мають однакову будову (схематично це виглядає як ядро з двома концентричними колами): мають значення і звукову оболонку, тобто зміст і форму. Але, окрім того, слово має внутрішню форму, або етимон, етимологічне значення, адже при всіх історичних змінах слова за самою його будовою ми можемо встановити, звідки воно походить, які зміни з ним відбувалися протягом століть або й тисячоліть. Так само образ: між прямим (початковим) значенням, і звуковою оболонкою розміщується переносне значення, або приховане інше значення. Якщо уважно придивитися до слів сучасної мови, зазирнути в глибину слова, ми відкриємо нескінченну вертикаль різноманітних перетворень (пригод слова).

Етимологічне значення слова досить часто є іншим, аніж те, до якого ми звикли. Історія слова часом охоплює велику кількість понять і явищ, які колись мали щось спільне, а пізніше цю спільність втратили. Спочатку майже всі слова мови були якоюсь мірою образними, тобто вони не лише називали щось, а й узагальнювали і давали оцінку. Художній образ – це і є первісне (обов'язково суб'єктивно-чуттєве) узагальнення світу. Наша мова насичена образами, фактично вона є **неви-**

**черпним джерелом образів.** Жоден поет не здатен вигадати нового мовного образу: всі вони є в мові відтоді, як мова існує, це підтверджує **фольклор**, який користується точнісінько такими самими художніми засобами, що й сучасна високорозвинена література.

Отже, слово – це образ, бо не лише називає, а й узагальнює (знаходить спільне, скажімо, між людиною і сонцем, яке так само втомлюється за день і сідає відпочити), а крім того, виражає ставлення до названого явища (має певну **експресивність**, тобто емоційність). Але ті **слова**, які часто використовуються просто для **називання понять, свою первісну образність втрачають**. Коли ми кажемо, що на вулиці іде дощ, ми просто констатуємо факт, а не порівнюємо людину і явище природи, не висловлюємо свого ставлення до нього. Слово втратило образність, бо використовується як назва. Погано це чи добре? І не погано, і не добре: так мусить бути. Мова формується і формує свій словник: у ньому мусять бути нейтральні назви понять. Часом людям доводиться навіть боротися з емоційністю, образністю живого слова, аби пристосувати його до потреб якоїсь науки. Вже йшлося вище про терміни: термін повинен чітко і недвозначно називати, інакше він погано виконуватиме свою функцію в науковому пошуку. З іншого боку, багатозначність, емоційність, властива слову від природи, – це те багатство, яке не можна втратити. Ми повинні також оновлювати первісну образність слова, бо завдяки їй ми отримуємо можливість глибше і глибше усвідомлювати сутність речей. Словесний образ – головна ланка в художньому пізнанні світу. Отож, з одного боку, розвивається в культурі наука (в тому числі й філологія), яка формує словники “чистих” (не образних) назв, і, з іншого, існує мистецтво, яке, навпаки, піднімає з глибин мови образність слова, демонструє його виразність, незбагненну втаємниченість і красу.

У шкільній практиці слово “образ” асоціюється з поняттям персонаж, герой твору. Це не випадково: саме так у під-

сумку виглядає бачення цього поняття в радянському літературознавстві. Значною мірою воно збереглось і в сучасній, особливо російській, науці. Це розуміння образу виростає з матеріалістичного світогляду, який дає про себе знати і в тлумаченні процесу творчості, і в методах наукового дослідження. **Образ – одне з ключових понять філософії пізнання. Будь-який відбиток дійсності, яку людина сприймає, відчуває, фіксує у внутрішньому світі, це образ.** У дзеркалі вона теж бачить відбиток себе чи фрагменту дійсності. Відбиватись – закон не лише сприйняття, а й природи загалом. Перенісши цю здатність також на процес творчості (людина зображує життя, тобто відбиває його), отримуємо образ, який означає те ж саме, що відбитий у психіці фрагмент дійсності. Зрозуміло, що головний самодостатній фрагмент дійсності – людина, отже образ твору – це створений автором (відбитий частково з інших, частково із себе самого, як автопортрет) **образ-персонаж.** Допоміжні образи – **інші фрагменти матеріальної дійсності: картини природи, міста, села, життя суспільства чи спільноти тощо.** Це розуміння образу важливе й необхідне, але воно не охоплює ані всього мистецтва, ані всіх процесів творчості. Фактично воно ілюструє лише **реалістичний (наслідувальний, міметичний) тип творчості.** Але навіть і в такому випадку варто замислитись, чим відрізняється образ у внутрішньому світі будь-якої людини від образу в мистецтві. При матеріалістичному й реалістичному підході до мистецтва досить непросто помітити той тонкий момент, коли відбиток, фрагмент дійсності стає витвором мистецтва, тобто художнім образом. Головне ж: будь-який романтик (у ХХ столітті – модерніст) заперечить таке розуміння образу. Він узагалі **нічого не відбиває, він народжує** щось таке, чого раніше не існувало в світі.

Суттєво інакше навіть процес пізнання, сприйняття світу бачили філософи-ідеалісти. Скажімо, Іммануїл Кант узагалі сумнівався, чи людина відбиває щось об'єктивно існуюче. Кожна людина замкнена у власному суб'єктивному світі й по-

збавлена можливості дізнатись, наскільки адекватно вона сприймає світ довкола неї. Романтики, замислюючися над природою мистецтва, все частіше доходили висновків, що спонукальні та визначальні механізми творчості (і мистецтва як його результату) сховані за завісою, недосяжні для розуміння і пізнання. Зовні, поза митцем, це може бути лише Бог, а всередині – серце, яке живе власним життям і говорить безсловесно. Починаючи з **міфологічної школи**, науковці-філологи все частіше звертають увагу на феномен мови і саме в цій царині шукають відповіді на питання про джерела художніх образів. У ХХ столітті фокус дослідження образів художньої літератури остаточно зісковзнув із персонажа на так званий засіб, або ж **троп: на метафору, символ, алегорію**. Представники російської **формальної школи**, яка виникла в 1910–ті роки (її представники багато ідей запозичили в Потебні), взагалі бачили мистецтво як специфічну форму, що має матеріально виражену природу і досяжна для наукового пізнання, яке починається з поділу на формальні елементи. Мистецтво – це засіб (прийом), стверджували вони. **Формалісти** (так називали представників школи) ввели практику неспішного, так би мовити, зі збільшувальним склом у руках, читання літературного твору. Слово стало основним **формальним** і водночас **змістовим** елементом твору. Пізніше цю практику розкритикували радянські ідеологи й вилучили з наукових досліджень. Нова доктрина, яка лягла в основу літературознавства, акцентувала реалізм як єдино можливу (прийнятну) форму літератури і персонаж як стрижневий образ твору. Словесні образи були однозначно підведені під рубрику “**Засоби**” і скоромовкою називались наприкінці кожного схвального відгуку про твір (письменник такий-то майстерно використав у своїх описах чи зображенні художні засоби: епітети, порівняння, символи і т. п., плюс кілька ілюстративних прикладів).

У зарубіжному літературознавстві (особливо в такому його напрямі, як структуралізм) поширилося розуміння, що

образ мовний – це ключ не лише до конкретного твору (якщо йдеться про його сприйняття, розуміння), а й до мистецтва загалом. Не останню роль у цьому процесі зіграли і самі письменники, особливо поети: вони насичували свої твори такою силою-силенною яскравих, парадоксальних **метафор, алегорій, неологізмів**, що годі було зрозуміти їхні твори, уважно не розглянувши кожен окремий образ у реченні.

Образ, який у нашій школі згадують у самому кінці аналізу, як художній засіб, що прикрашає мову, насправді стоїть на самому верхньому щаблі, він є найголовніший поміж усіх інших різновидів образів. **Словесний образ** – найстаріший образ. Завдяки йому людина разом із мовою отримала чарівні ключі. Осягаючи образність слова, людина й створює словесне мистецтво. Все інше в літературному творі – похідне від образності слова.

Звичайно, не всі письменники з однаковою інтенсивністю користуються словесними образами. Часом буває так, що ні епітетів, ні метафор у мові автора нема, а йде собі звичайний опис події чи персонажа, опис, у якому всі слова називають щось нам зрозуміле, відоме або знайоме без зайвих прикрас. Інтенсивність уживання словесних образів залежить від багатьох факторів, але ми поки що згадаємо один: полюбляють багато словесних образів романтики, а от реалісти всіх часів до словесних образів ставились стримано. Однак це зовсім не означає, що в їхніх творах щось інше посідає головне місце. Якщо твір не є образним за своєю природою, це означає, що він є малохудожнім або й псевдо-(ніби) художнім. Словом починається і завершується образність твору, але образність мусить бути присутня на кожному щаблі (на кожному **рівні** твору). Отже, **літературний художній твір** – це **словесне відображення фрагмента зовнішнього та внутрішнього життя людини з використанням уяви, вигадки, фантазії, гри.**



## 1.2. Слово – образ – міф – архетип

Ми переконалися, що **слово й образ** – поняття нероздільні, взаємопов'язані. Будь-яке слово у мові, зусиллями конкретного мовця, може стати образним. Дар слова – вираз не випадковий. Щоб стати письменником, тим паче – поетом, треба від природи володіти даром слова, тобто вміти звичайні слова перетворювати на образні. Цей дар виявляє себе рано, у дитячі несвідомі часи. І це свідчить про те, що корені образності треба шукати не тільки в мові, а й у **первісному світовідчутті**. Сучасна людина незримими, але дуже міцними нитками пов'язана з давньою, первісною людиною. Науковці різних галузей вважають, що від дитинства до зрілості кожна людина проходить приблизно такий самий шлях, який пройшло за свою довгу історію людство. Кожна дитина – це в багатьох сенсах первісна людина, людина, яка існує не в суспільстві (дитину треба виховати, навчити, зорієнтувати, аби вона почала жити в суспільстві й культурі), а природно, так, як вона створена, виявляючи те, що в неї закладено від початків. Первісне світосприйняття відрізняється від світосприйняття сучасної освіченої людини тим, що воно є переважно конкретно-чуттєвим. Сучасна освічена людина сприймає світ крізь призму отриманих знань, у вигляді понять, логічних заключень, стереотипів. Усе це впорядковує світ навколо неї і дає можливість у ньому орієнтуватись. Загалом у людину від природи закладено потребу і необхідність упорядковувати світ навколо себе. Вона мусить не просто елементарно зорієнтуватись, а все згрупувати, пояснити, розмістити так, щоб усе мало своє постійне місце. Людина не любить хаосу (він загрозливий, небезпечний для життя), хоче створити впорядкований світ. Очевидно, первісна людина так само намагалася впорядкувати світ, як це робить і сучасна людина. Ми можемо ознайомитись із тими картинами, які виникли внаслідок зусиль первісної людини впорядкувати світ: ці картини збереглися в давніх міфологіях, фольклорі кожного народу. Сучасні освічені люди, порівнюючи себе з

дикунами, думають, що між ними пролягла велика прірва. Насправді, як довели науковці ХХ століття, сучасна людина не надто далеко втекла від первісної в психологічному і світоглядному плані. Втікаючи від первісності, цураючися варварства, сучасна людина часом отримує від цього користь, а часом шкоду: коли втрачає зв'язок із природними витокami життя. Саме через це постала перед людством глобальна екологічна проблема. Аби бути гармонійною і створювати доцільний, розумний світ, людина не повинна втрачати зв'язок зі своєю первісністю. Існують у самій природі такі механізми, які не пускають людину відходити надто далеко від своїх витоків. Один із таких механізмів закладено в мову. Щоразу, коли людина створює твір словесного мистецтва, вона ніби відновлює первісне світовідчуття, адже кожен знайдений нею через мову художній образ – це завжди повернення у світ первісних, дитячих вражень, коли все навколо здається непізнаним, загадковим, сповненим влади над людиною, грізним, але й прекрасним.

Ще один механізм постійного повернення людини до своїх витоків закладено в її світогляд. Важливий елемент світогляду, який людство почало осягати з повною глибиною лише у ХХ столітті, – це міф. Тривалий час вважалося, що **міфи** – це своєрідні казочки, які вигадували первісні люди, бо не розуміли, не могли науково пояснити, що відбувається навколо, придумували богів, добрих і злих, духів абощо. Вважалося, що **міфічне світовідчуття** властиве лише дикій, первісній людині. Науковці ХХ століття, етнологи, психологи, філологи довели, що міф завжди є частиною свідомості людини, якою б освіченою вона не була. Коли ми дорослішаємо, розвиваємося, то на якомусь етапі отримуємо можливість озирнутися на самих себе і відчути, наскільки наївним було наше світосприйняття всього лише кілька років тому. Ми вважали, що сприймаємо світ таким, як він є насправді, але з часом переконалися, що насправді світ був і є іншим. Люди часто існують всередині міфу, не усвідомлюючи

цього. Отже, **міф** – це **суб'єктивна реальність**, об'єктивація чуттєвого, емоційного світосприйняття, яке з часом стає синонімом вигадки, неадекватного бачення, такого, чого насправді в житті немає. Міфи і міфології збирають та зберігають протягом усієї культури різні аспекти людського світосприйняття. Міф рівною мірою оманливий та істинний, оскільки відбиває наш безкінечний процес пошуку істинних знань і помилок на цьому шляху. Міф – антитеза до наукового світосприйняття – адекватного, обґрунтованого, доведеного як істинне. Але часто те, що здавалося цілком науковим, перетворюється на міф. Наприклад, соціалізм був поняттям науковим для більшості радянських людей. Зараз соціалізм багатьма сприймається як міф про земний рай. Художня література не лише оперує різними міфами, створеними людством, вона вся виростає із образного, тобто первісного, а отже якоюсь мірою міфічного світосприйняття. Митець сприймає світ, як дикун або дитина. Світосприйняття митця, дикуна, дитини є в чомусь міфічним. Отже, **міф** – це **сукупність ознак первісного (архаїчного) сприйняття світу; універсальна модель світу (міфосвіт), яка базується на віруваннях. Ознаки міфосвіту: поділ на сакральну (священну, божественну, небесну) і профанну (звичайну, низьку, земну) частини; наявність центру світу (священна гора, дерево, храм); окреслені межі (видима по лінії горизонту земна площина; час існування позаісторичний (вічний круговорот народження і смерті)). Поступово міфосвіт населяється персонажами й отримує історію, низку подій за участю богів, істот, героїв, людей. Коли пізнання світу входить у суперечність із віруваннями, міфосвіт руйнується, але згодом повертається як спогад про золоті давні часи, стає важливою часткою історії культури, у якій продовжує жити як міфологія.**

Окрім поняття міф, сучасні філологи також широко використовують терміни **міфологія** і **міфізація**. Міфологія – міфи, які репрезентують певну культуру чи віру: антична мі-

фологія, християнська міфологія тощо. Міфізація – слово, що вживається у двох значеннях. Це обожнення, надання конкретній людині міфічного ореолу. Міфізуються найчастіше кумири. Конкретні історичні люди, які набули статусу святих у церковній ієрархії, теж пройшли через міфізацію. **Міфізація – це також засіб художнього зображення, своєрідне художнє узагальнення, яке полягає в універсалізації повсякденного буття.**

Ще одне поняття, пов'язане з міфом, з'явилося на сторінках літературознавчих досліджень сучасних українських науковців не дуже давно, але поширилося швидко – **архетип.**

**Архетип** – буквально первісний образ, отже пов'язаний із міфічним сприйняттям світу. Архетип – синонім до слова образ. Будь-який архетип – це художній образ, який актуалізує і виносить на поверхню зв'язок людини з первісним світовідчуттям. Не завжди цей зв'язок актуалізується, навіть далеко не завжди відчувається чи, тим паче, усвідомлюється авторами, тому далеко не кожен образ у творі конкретного письменника є архетипним. Архетипних образів багато, майже кожне конкретне поняття, яке могло бути відоме первісній людині, може відкривати двері в архетип. Явища й атрибути природи, назви родинних зв'язків, речі побуту, які оточували первісну людину, словом, усі найдавніші назви предметів, явищ, людей мають безліч змістових нашарувань через багатовіковий ужиток. Користуючися сучасною мовою, ми не помічаємо тих “шлейфів”, які тягнуться у віки від кожного давнього слова. Зацікавившись етимологією чи історичною граматиною, відкриваємо цікаву, а часом і драматичну долю слів. Коли ж митці оживлюють у словах давні прошарки змісту, вони виходять на глибинні, тобто архаїчні, або ж архетипні образи. Наприклад, у творчості Шевченка образи кобзаря, козака, покритки, степової могили, сліз та інші мають багатозначне значення, часто ускладнене до суперечливості, оскільки поняття **маркуються** (емоційно забарвлюються) то позитивно, то негативно. Таким чином поет піднімає найдав-

ніші, найархаїчніші значення цих понять, розширює підтекст своїх творів, надаючи їм максимального узагальнення. Кожен такий образ може бути використаний як символ чи алегорія, але водночас він має і ще щось, те, що дає змогу оживити первісний світ, міфічне світовідчуття. Архетипи актуалізуються наче самі собою, цілком природно, коли потрапляють у **міфосвіт**. Не можна сказати, що слова *сонце, місяць, небо, віз, хата, корова* – це архетип у кожному конкретному художньому творі. Щоб відновити архетипність таких понять, потрібні великі творчі зусилля.

У вірші Б.-І. Антонича “Село” відбувся вихід на міфологічне світовідчуття, і всі ці конкретні поняття раптом поглибились, стали настільки вагомими, багатозначними, що наче втілили в собі саму сутність, сенс життя.

### 1. 3. Різновиди образів

У теорії літератури весь час відбуваються дискусії з приводу **класифікації образів**. Кожен теоретик намагається запропонувати власну класифікацію. З одного боку, це добре: чим більше класифікацій, тим більше критеріїв, а значить, ми з кожною новою класифікацією глибше розуміємо сутність явища. З іншого боку, велика кількість класифікацій може стати і на заваді пізнанню, оскільки створює свого роду хаос і відчуття, що загалом зорієнтуватися тут неможливо. Тому на першому етапі освоєння літературознавчих понять класифікаціями не варто зловживати.

Треба знати лише ті з них, які справді допоможуть орієнтуватися в конкретному творі. Ми пропонуємо для постійного вжитку дві класифікації, які, відповідно, залежать від двох критеріїв поділу. Перший критерій – рівні твору. Очевидно, на кожному рівні твору можуть утворюватися свої **образні ряди**, часом відчутно різні. Ми відчуваємо цю різницю, вживаючи слово “образ” стосовно героя і стосовно метафори.

Часом процес створення оповідання чи повісті уявляється дуже просто: автор став свідком таких-то подій та описав їх. Згадуючи історію створення повісті “Земля” Ольги Кобилянської чи “Тіні забутих предків” Михайла Коцюбинського, ми неодмінно наголошуємо на життєвій достовірності зображених подій: таке-то відбулося там-то. Чи досить описати якусь життєву подію, аби вона стала видатним художнім твором? Ні, знають навіть учні, – її треба описати гарно. А що означає “гарно”? Василь Стефаник описував події гарно? Ніби не дуже доречне слово, коли мати на увазі нерівний, ніби аж кострубатий стиль, мову, насичену **просторіччям і діалектом**. Річ, мабуть, не в тім. Гарно – поняття відносне, а от “художнє” – досить певне, і ми мусимо його чітко усвідомити. Можна грамотно і вправно запротоколювати життєву подію, але вийде з цього опису лише публіцистична стаття, а не художній твір. Як треба описати життєву подію, аби вона стала художнім (образним тобто) твором? Аби подія стала образною, треба не просто її записати, а узагальнити. Причому це узагальнення повинне здійснюватись не за допомогою логічних міркувань (саме так чинить публіцист), а наче саме собою, природним чином. Що і як узагальнила Кобилянська в повісті “Земля”, описавши подію, яка мала місце в реальному житті? Про владу землі над душею селянина писали і до Кобилянської. А з життєвого досвіду і тепер кожен знає: часом за землю брат брата уб’є. Біблійна історія про Каїна й Авеля дотична до цього сюжету. Що ж узагальнила Кобилянська? Чи, може, все ж таки, просто “гарно” описала те, що було насправді? Ні, до Кобилянської в українській літературі (і не лише в українській) ніхто не проникав так глибоко в цю проблему. Якщо всі її сучасники і попередники робили наголос на соціальному аспекті проблеми (люди бідують і тому ладні за шмат землі убивати), то Кобилянська раптом помітила (відчула), що тут справа не лише в соціальних умовах. За тривіальною історією перед нею постала глибока життєва закономірність. Кобилянська відчула: влада землі – не

лише соціальна, а й природна, біологічна. Людина залежить від землі значно більшою мірою, ніж це усвідомлює. Ця влада, не піддаючись волі людини, може її скеровувати і зумовлювати найнесподіваніші вчинки. У повісті Кобилянської зображенр не просто владу землі (всі українські письменники ХІХ століття писали про це), а психологічну тиранію землі. Читаючи повість, ми відчуваємо майже ірраціональний страх перед цією владою. Мабуть, цей страх відчувала і сама авторка, саме його вона усвідомила й узагальнила, зробивши висновок про спільність людської природи в тому, що стосується її найглибших коренів.

Отже, узагальнення реальної події відірвало цю подію від місця й часу, в якому вона відбувалась, і піднесло її над людством, над його історією. Це перше, що зробило реальну подію художньою, образною. Друге, не менш важливе: кожен елемент опису авторка просякла надзвичайно небайдужим ставленням до того, що відбулось. Очевидно, подія тому й була описана, що залишила глибокий слід у душі, глибоко вразила Кобилянську. Але її ставлення все одно видається надміру загостреним, надміру експресивним. Мабуть, подія, як кажуть, зачепила за живе. Що це означає? Подія зачепила щось особисте, глибоко сховане. Сама по собі, життєво, вона не має стосунку до авторки. Але якимсь своїм важливим боком має. Мабуть, ця подія допомогла письменниці зазирнути в саму себе, побачити і в собі щось таке, що завжди було, але ніколи не усвідомлювалось. У зображені події Кобилянська вклала частку власної душі, свого серця. Можна припустити, що цією повістю вона вирішувала якісь свої особисті, глибоко інтимні стосунки із землею.

Отже, **життєва подія**, потрапляючи у твір, мусить втратити **нейтральність об'єктивного** і набути виразної **суб'єктивності**. Автор повинен наче привласнити життєву історію, переінакшити, переосмислити, перелицювати її, аби вона після цього асоціювалась уже не з життям, а з іменем автора. Якщо ж ідеться про вигадані події, образність вилучати

легше: вони наскрізь суб'єктивні. Щоправда, іноді автор, сам того не помічаючи, не стільки вигадує, скільки комбінує те, що прочитав у інших. Але читач це відразу відчує, відразу зробить свій присуд. Вигадка мусить бути оригінальною, інакше гріш їй ціна. А що таке **оригінальність**? Знову ж таки, це та сама суб'єктивність, те, що існує в єдиному варіанті. Тільки людина існує в єдиному варіанті, все решта – повторює щось чи когось. Якщо автор зумів утілити власну неповторність, він створив, з точки зору інших, щось цілком оригінальне.

Перейдемо на інший рівень твору. Образи-персонажі теж дуже часто мають прототипів. Чи досить описати докладно знайому людину, щоб вийшов переконливий художній образ? Хто намагався це зробити, добре знає, – описати знайому людину так, аби справді вловити щось лише їй притаманне, дуже і дуже важко. Щоб реальну людину перетворити на художній образ, треба, так само, як і подію, її узагальнити. Яким чином? Кожну особистість можна умовно розділити на дві частини: однією людина подібна до інших, другою від інших відрізняється. Причому все те, що людину споріднює з іншими, так само як і те, що її виокремлює, є багатоаспектним і часто не зрозумілим у витоках. Осягати, що саме людину об'єднує з іншими людьми, що саме робить її неповторною – це надто складне завдання, яке завжди хвилювало митців, і на яке всі вони, більш чи менш переконливо, давали якусь відповідь. Романтики шукали спільного в тій сфері, яка не залежить від часу: всі люди об'єднуються бажанням бути кращими, вони однакові своїми бідами, незгодами, радістю і щастям. Реалісти шукали спільного в тій площині особистості, яка залежить від часу, адже історичний контекст, суспільні умови завжди накладають на кожну людину свій відчутний відбиток, усі люди, тією чи іншою мірою, є дітьми свого часу. Отож реалісти намагались узагальнити людину так, щоб вона була представницею багатьох подібних людей. Якщо ми порівняємо між собою героїв Нечуя-Левицького, Панаса



Мирного, Івана Франка, навіть приєднаємо до них Івана Тургенєва, Лева Толстого, Оноре де Бальзака, ми помітимо, що їхні герої (герої всіх реалістів ХІХ століття) чимось схожі між собою: тому, що талановиті автори змогли показати їх як дітей свого часу. Письменники-реалісти створили низку **соціальних типів**, характерних саме для ХІХ століття, з усіма його соціальними особливостями, зрушеннями, тенденціями.

Отже, намірившись зробити відому реальну людину героєм свого твору, автор мусить відчувати в ній те, що властиве не лише цій людині, а що хвилює, зачіпає багатьох людей, те, що відкриває очі на важливі закономірності життя. Але процес художнього узагальнення в цьому випадку, як і в усіх інших, мусить відбуватися під керівництвом особистих емоцій, інтуїції, роздумів автора. У кожного героя, аби він ожив, автор мусить вдихнути частку своєї душі. Кожен образ авторові треба пережити, треба зіграти його роль (побувати в його шкірі). Тоді окремі риси, штрихи, деталі зіллються в щось цільне, виразне, стануть образом – героєм, який назавжди входить у нашу свідомість, так, наче він жива людина, з якою ми довго спілкувались.

Ще один рівень твору – тло, на якому відбуваються події. У літературознавстві традиційно тло поділяють на **пейзаж** (картини природи), **антураж** (описи житла, міста, села тощо) і **деталь** (окремі штрихи, які увиразнюють зображення людини чи події). Все це також мусить бути образним. Дуже часто, особливо в новітній літературі, образність опису утворюється завдяки образності авторської мови. Мовні образи роблять будь-який опис багатоплановим і емоційним, тобто художнім. Ось невеличкий опис природи із вірша Тараса Шевченка: “І небо невмите, і заспані хвилі, / І понад берегом геть-геть, / Неначе п’яний очерет / Без вітру хилиться”. Ми можемо уявити, який саме краєвид змальовує автор: берег моря, порослий очеретом, похмурий день. Проте ці скупі деталі дуже виразні. Небо невмите, заспані хвилі... Відразу виникає якийсь відчуття, зачіпається тонка струна душі. Невмите небо – це

яке? Мабуть, сіре, наче замурзане. Поети часто кажуть – небо наче вмите (особливо після дощу): отже чисте, свіже. А в Шевченка, за аналогією, але досить несподівано: невмите небо. Романтики звикли небо описувати пишномовно, піднесено, а тут сказано, наче про малу дитину – невмите. Зі сну невмите, отже не просто сумне, а якесь наче ліниве, байдуже (не хоче вмиватись). Небо невмите – яка туга, безнадія панує в душі людини, яка здатна так сказати! Заспані хвилі – теж несподіваний епітет, який викликає широку палітру тонких відчуттів. Заспані хвилі – повільні, ліниві, але водночас і якісь наче неприємні, не такі, як мають бути. Все в природі живе сповільнено, завмираючи, не бажаючи рухатися, чогось прагнути, кудись пориватись. І цей стан природи гнітить автора. Наступні рядки ще більш увиразнюють почуття безнадії та приреченості: очерет без вітру хилиться, що, мабуть, неможливо: очерет таки від вітру мусить хилитись, тим паче, що йдеться про берег моря. Але ліричний герой вітру не відчуває (і вітер чи то заснув, чи віє в інших місцях), він бачить, як хилиться очерет, і той видається йому істотою, яка хилиться від чогось внутрішнього. Він неначе п'яний, тобто не п'яний (так можна було б сказати, розгортаючи метафору), а тільки подібний на п'яного, хилиться від тяжких дум, від дошкульних почуттів. Пейзаж вже перестає бути просто тлом, картиною природи: це наскрізь суб'єктивована, надзвичайно емоційна картина, яка яскраво передає пригнічений стан душі ліричного героя. Можна не читати далі, аби здогадатися, про що йтиметься: мабуть, про життєві обставини, які тиснуть своєю безнадійністю, про трагедію життя поета. Отже, вжиті в описі картини природи, мовні образи зробили зображення емоційним і суб'єктивним, тобто образним у цілому.

Аби перетворити будь-який предмет реальної дійсності на образ, треба цей предмет одухотворити, наділити його людським теплом, пов'язати з життям людини – автора чи героя, – зробити невід'ємною частиною цього життя, знаком якихось важливих процесів, які відбувалися за участю цього

предмета. Кожен предмет у творі може отримати свою історію, невеличкий сюжет, стати наскрізним, показовим: тоді ми ведемо мову про **лейтмотив, символ, багатозначну деталь**. Найефективніше одухотворення предметів відбувається за допомогою мовних образів: “Підбадьорився, підмолодився підстаркуватий дід. Розчинились давно не відчинювані вікна парадних, жалюгіднонабундючених покоїв із потьмянілими, потрісканими портретами на стінах” (Володимир Винниченко, “Сонячна машина”). Будинок на очах оживає, набуває індивідуальної неповторності, наче людина. Він має вік і здатен його усвідомлювати і приховувати: підмолодився. В одному лише авторському **неологізмі** “жалюгіднонабундючених” утілено яскраву характеристику покоїв панського будинку: вони хоч і пишаються своїм аристократизмом, але їхня пихатість на тлі запустіння виглядає жалюгідною. У короткому вислові автор зумів показати своє ставлення до будинку (поблажливе, дещо зверхнє – ставлення людини, яка ворогує з аристократією, є демократом за переконаннями) і втілити свою індивідуальність (цей уривок має багато яскравих рис авторського стилю).

Саме мовні образи, які утворюють образність опису в наведеному уривку, є основою будь-якої образності. Тому на них варто зупинитись окремо.

Образів на рівні мови дуже багато, тому їх варто було б якось узагальнити, звести до купи. Тобто нам знадобиться ще хоча б одна класифікація образів. Мовні образи творяться зі слів, і в кожному різновиді є свій механізм творення. Саме його і варто обрати критерієм для поділу на групи. У мові завжди існує горизонтальна площина (сучасна мова) і вертикальна (історія мови). Мовознавці вживають для розрізнення цих площин терміни **синхронний і діяхронний**. Перенос значення, про який уже йшлося, відбувається в горизонтальній площині: всі слова щось називають, і все назване можна зіставляти, порівнювати, переносити значення з одного поняття на інше. Зіставлення предметів, перенос значення – це уза-

гальнення, але чуттєве, інтуїтивне. Отже, існує велика група мовних образів, створених у горизонтальній площині мови способом переносу значення з одного поняття на друге. Це – тропи.

Але образи можуть створюватись і на мовній вертикалі: коли ми наче зазираємо всередину слова і відкриваємо його приховані сенси. Тлумачення слів в етимологічному словнику досить часто виводить на іншу образність – створену колись на горизонталі мови. Але загалом слово саме по собі має якусь вертикаль. Воно кріпиться десь дуже далеко і глибоко, і від того місця, де воно утворилось, завжди тягнеться невидима ниточка. Слову притаманна багатозначність. З повсякденною метою ми використовуємо одне значення. Якщо ж ми актуалізуємо одразу два чи кілька значень, зохраних у слові, вийде образ: символ, алегорія, неологізм. Це образи, утворені на мовній вертикалі способом **актуалізації прихованої багатозначності**.

Найбільша і, мабуть, найдавніша група мовних образів – це **тропи, або слова, вжиті в переносному значенні**. Тропи насичують нашу мову, ми вживаємо їх майже в кожному реченні, не помічаючи їхньої образності, принаймні не фокусуючи на ній уваги. Образність загальноновживаних тропів справді трохи зітерта, і лише конкретний мовець, наділений даром слова, здатен її оживити чи відновити. Для прикладу, додамо до звичного вислову “дощ іде” ще одне слово: “дощ іде спотикаючись”, і відразу стає зрозуміло, що первісно вираз “дощ іде” є образом, який утворився внаслідок перенесення здатності ходити з людини чи тварини на явище природи. Значна частина слів і понять була утворена шляхом переносу значення з одного предмета на інший. Перенос значення – це результат поміченої подібності, точніше, навіть не поміченої, а відчуті: людина відчула, що звук чи дія, утворені явищами природи, часом є дуже виразні, емоційні, вони викликають якесь почуття: страху, співчуття, радості тощо. Тому – вітер виє, голосить, реве, грім і блискавка б’ють, листя шепче, со-

нце встає і сідає, вулкан прокидається тощо. Внаслідок переносу значення, по-перше, відбувається інтуїтивно відчуте узагальнення предметів і явищ, по-друге, предмети і явища одухотворюються, набувають людських рис, по-третє, вони втягуються в коло обжитих людиною понять, наділяються її ставленням.

Найчастіше вживані, можна сказати, головні тропи – це **епітети, порівняння і метафори**. Всі вони утворюються внаслідок переносу значення, але цей перенос відбувається по-різному, тому і виділяються різновиди тропів.

**Епітет** – вид тропа, який утворюється перенесенням ознаки одного предмета на інший, тому епітет – це означення, але – художнє означення. Художнім звичайне означення може зробити перенос. Коли ми кажемо “золоті руки”, ми називаємо ту рису, яка рукам загалом не властива, але, використавши ознаку іншого предмета, ми змогли назвати особливу рису чийось конкретних рук, висловити своє ставлення до людини, яка має золоті руки. Інший спосіб узагальнення використовується в **постійних епітетах**, які поширені в народній творчості (синє море, ясне сонце, зелена діброва тощо). Тут називається та ознака, яка предметам справді притаманна (море може бути синім, сонце ясным, діброва значну частину року зелена). Що робить такі означення художніми? Коли в пісні співається “синє море”, це не означає, що автор хотів сказати, який саме відтінок мала морська вода. У народній пісні чи думі море завжди синє, навіть у похмуру буряну погоду, коли воно аж ніяк не може видаватися синім. Синє – це наче головна (родова) ознака моря. Із всіх можливих кольорів і відтінків, які може мати морська вода, відібрано саме той, який ніби виражає саму сутність моря (воно синє так само, як небо). Те ж саме – зелена діброва. Не йдеться про вказівку на пору року, на те, що справді на деревах зелене листя. Зелений колір ніби втілює головну сутність діброви, гаю, луку. Молода дівчина – це, по суті справи, тавтологія, бо слово дівчина містить у собі

значення жіночого віку. Але ця тавтологія має оцінкову функцію, таким постійним епітетом підкреслюється особливе значення віку для дівчини. Вираз “молода дівчина” не просто вказує на вік, а показує ставлення до дівчини, розуміння того, що дівочий вік – особливий, це найкраща пора. Молодий козак – менш тавтологічний вислів, оскільки козак може бути і старим. Але головні герої народних пісень усе ж мусять бути молодими, постійний епітет наче нагадує нам про це. Йдеться не просто про того чи іншого козака і дівчину, а про молодість, про характерні турботи і проблеми цього віку.

Часом епітетами називають поетичні (прикрашальні) означення. **Поетизм** утворюється шляхом переносу слова з одного функціонального стилю в інший. Деякі слова закріплюються за одним, зазвичай, піднесено-поетичним, стилем і поза ним рідко вживаються (вуста, чоло – поетизми). **Поетичні означення** теж не стільки називають конкретну рису предмета, скільки виражають ставлення до нього. Ось перші дві строфи із вірша В. Симоненка “Грудочка землі”:

Ще в дитинстві я ходив у трави,  
В гомінливі трепетні ліси,  
Де дуби мовчали величаво  
У краплинках ранньої роси.  
Бігла стежка в далеч і губилась,  
А мені у безтурботні дні  
Назавжди, навіки полюбились  
Ніжні і замріяні пісні.

Гомінливі трепетні ліси – епітети, утворені внаслідок переносу значення (якості, властиві людям, перенесено на ліс), тут домінує оцінковість, особливе ставлення поета до лісів дитинства; безтурботні дні – теж подібний образ, епітет, адже якість людини переноситься на час (“правильно” було б сказати “дні, проведені безтурботно”). Роса може бути ранньою і пізньою, тому це звичайне означення, але в контексті воно сприймається як епітет, оскільки тут нема вказівки на те, коли саме впала роса, а з допомогою означення

“рання” автор підкреслює особливий зв’язок роси з дитинством. “Ніжні і замріяні пісні” – теж логічні означення (пісня має всі ті якості, якими можна охарактеризувати відтворені нею емоції), але вони посилено, підкреслено оцінкові, тому їх можна вважати поетизмами чи епітетами. Весь цей вислів належить до піднесеного поетичного стилю, є ознакою романтичного світосприйняття.

Отже, щоб виділити в тексті епітет, треба вказати на те, що його відрізняє від логічного означення.

Епітет виражено одним словом – прикметником чи дієприслівником, але епітетом це означення стає лише у поєднанні з означуваним предметом, тому епітет складається з двох слів, означення і означуваного. Два слова чи поняття – мінімум слів, необхідний для вказівки на перенос значення. Всі тропи мусять складатись найменше (і найчастіше) з двох елементів. В епітеті названо лише один предмет, інший відсутній на першому плані, він дає про себе знати своїм означенням. Коли ми кажемо “срібний місяць”, ми не порівнюємо місяць зі сріблом, але на дальньому плані срібло все ж присутнє – воно віддало слову місяць свою головну ознаку. Епітет тримає на віддалі предмети чи явища, які беруть участь у переносі значення. Епітет обернений у минуле, адже утворенню епітета передує обов’язкова дія “віднімання” якості від предмета. Вже давно відбулося відривання якостей “золотий”, “срібний”, “діамантовий”, “дерев’яний”, “ватяний” тощо від предметів, яким вони органічно притаманні, і тепер мовці лише приставляють ці означення до інших предметів, які не зроблені із золота, срібла, вати тощо. Приставляючи до предмета рису іншого предмета, ми тим самим ніби осягаємо його приховані властивості, властивості, які можуть виникати і зникати. Головне ж – за допомогою епітета ми маємо можливість висловити оцінку, наше особисте ставлення до предмета. Є яскраві авторські епітети, що, як у краплині води, відбивають індивідуальність митця. Епітети “сліпе безмежжя”, “солodka

мука”, “трагічні терези”, “зляканий дзвін”, “широкоперсий вітер”, “день тверезий”, “смертельний чар” зі словника Євгена Маланюка, який кожним своїм означенням висловлює максимально емоційне (експресивне) ставлення до всього, що називає.

**Порівняння** – один із найбільш поширених тропів, образ, утворений зіставленням у теперішньому часі (на наших очах) двох предметів чи явищ. Порівняння поширені в фольклорі, більшість із них має давнє походження. Саме від порівнянь деякі науковці починають історію свідомого використання художніх засобів. Найдавнішим художнім засобом, який передусє порівнянню, вважають **паралелізм, психологічний і синтаксичний**. У народних піснях нема розгорнутих картин природи, є лише вказівка на тло. Картина природи існує поряд (паралельно) з картиною, де розгортається сюжет. “Із-за гори кам’яної / Орли вилітають. / Не зазнала розкошоники, / Вже й літа минають”. Тут картина природи не має ніякого видимого (логічного) зв’язку з тим твердженням, яке стосується людини. Жінка сумує з приводу втрачених літ. Чому вступом до цього ліричного зізнання стали орли, які вилітають із-за гори кам’яної? Не помітивши ніякого зв’язку, ми все ж, ніби мимоволі, сприймаємо героїню на тлі орлів. Ми не порівнюємо орлів і людину, але образи якимось чином пов’язуються, сприймаються разом. Після картини, яка є втіленням природної сили, волі, мужності, нарікання героїні на марно прожиті літа видаються особливо щирими. Ми здогадуємося – щось штовхнуло її на ліричний вислів, можливо, ті ж самі орли. Дві картини, розгорнуті паралельно, доповнюють й увиразнюють одна одну, стають глибшими, розширюють багатозначність. Від паралелізму можна перейти і до порівнювання. Тарас Шевченко активно використовував фольклор, у нього часто трапляються паралелізми, особливо в ранній творчості: “Тече вода в синє море, / Та не витікає, / Шука козак свою долю, / А долі немає”. (“Думка”). А ось паралелізм переходить у порівняння: “Вітер в гаї нагинає / Лозу



і тополю, / Лама дуба, котить полем / Перекотиполе. / Так і доля: того лама, / Того нагинає” (“Мар’яна-черниця”). Це так зване приєднальне порівняння: картина природи використана як приклад для зробленого раніше узагальнення. І порівняння: “Як калина при долині / Вранці під росою, / Так Ганнуся червоніла, / Милася сльозою” (“Утоплена”). З допомогою порівняння, взятого теж із фольклору (“дівчина, як калина”), але розгорнутого, бо порівнюється не лише рослина і людина, а також роса і сльози, автор поетизує образ дівчини, висловлює своє ніжне ставлення до неї, показує красу і водночас трагічну долю героїні.

Загалом порівнянь, як і епітетів, дуже багато в романтичних творах. Здебільшого вони додають творові емоційності й піднесеності. Тривалий час епітети і порівняння були **прикрашальними засобами**, притаманними поетичній мові, яка підкреслено, демонстративно протиставляла себе прозі. Класицисти, а пізніше реалісти цурались такого зловживання, як їм здавалось, мовними прикрасами, намагалися робити мову стислішою і лаконічнішою. Якщо ми пригадаємо описи природи чи портрети героїв у таких письменників, як Віктор Гюго, Вальтер Скотт, Фенімор Купер, Олександр Дюма, Григорій Квітка-Основ’яненко й інших романтиків, то помітимо, що, попри пригодницький характер сюжетів, ці описи занадто пишномовні, багатослівні. З точки зору сьогоденного читача – і досить нудні (тому багато з цих творів, колись писаних для дорослих, у ХХ столітті стали юнацькою, підлітковою літературою).

Зовсім іншими стали порівняння у літературі ХХ століття. Їх може бути дуже багато, але вони ніколи не здадуться нудними і довгими, навпаки, вони часто вражають несподіваними знахідками і парадоксами, як у вірші Б.-І. Антонича “Ротації”.

І стеляться до ніг дими – покірні птахи,  
а сонце, мов павук, на мурів скіснім луку  
антен червоне павутиння розіп’явши,

мов мертві мухи, ловить і вбиває звуки.

Порівняння ми впізнаємо в першу чергу за наявністю двох предметів. У всіх інших тропях перед нами завжди лише один предмет, інший або не актуальний, або захований, або перебуває далеко на задньому плані. Тільки порівняння ставить перед нашими очима обидва предмети, аби ми могли їх зіставити. У першому рядку безсполучникове порівняння “дими – покірні птахи” змушує нас зробити несподіване зіставлення: димів із птахами. Невже між настільки віддаленими поняттями може бути щось спільне? Чому ніхто не помічав спільності між димами і птахами? Можливо, ця спільність об’єктивно відсутня, вона виникла лише в примхливій уяві поета? Перше враження, власне, і наштовхує нас на подібну відповідь: ми не бачимо спільності й лише дивуємося, що дими можна не лише зіставити, а майже уподібнити (відсутність сполучника максимально зближує предмети) птахам. Але образ все одно заповнює уяву, ніби турбує, запрошує напружитись і погодитися (спільне є) чи заперечити. Дим піднімається вгору, часом, за певної погоди, досить високо. Про дим можна сказати не лише, що він стелиться, а й летить. Він лине вгору так само, як птах. Однак поет не задовольнився цією об’єктивно присутньою і поміченою ним подібністю, він не сказав “дими, як птахи”, він посилив несподіваність і парадоксальність зіставлення: дими не просто птахи, а покірні птахи. Що таке покірні птахи? Про яких птахів можна сказати, що вони покірні? Мабуть, про домашніх. Але ж домашні птахи вільно не літають... Це мусять бути легкі невеликі пташки, які злітають зграйкою. У такому лише разі можна побачити щось подібне з димами. Отже, дикі, бо легко літають, але покірні, як домашні. Уявимо собі стовпи диму, які піднімаються високо вгору, а потім раптом згинаються і падають униз. Падають наче мимоволі, з примусу. Хотіли летіти, але не вільні, мусять вернутись. Якщо уявити, що якась сила птахів утримує, вони покірні мимоволі, з’являється співчуття. Дим одухотворений,

наділений людським теплом. Чому таке зіставлення (а ми переконалися, що воно виникло не з примхи уяви, а з тонко підміченої деталі, з об'єктивно присутньої спільності між предметами) спало на думку лише Антоничеві? Справа в тому, що у європейській літературі, на відміну від літератур Сходу, лише у ХХ столітті почали бачити прозаїчні деталі навколишнього світу як повноцінні об'єкти поетичної рефлексії. У рядку вірша Антонича дим – головна дійова особа. Дим сам по собі, дим як багатозначне явище природи, життя, яке нерозривно пов'язане з усім живим. Дим стає об'єктом, який настільки суб'єктивується, що стає часткою душі автора. Ще більш несподіване порівняння чекає нас у наступному рядку: “сонце, мов павук”. Сонце за багато тисячоліть існування народної творчості з чим тільки не порівнювали! І все ж не з павуком... Це порівняння не лише дивує, а й наче ображає: це надмірне заземлення, навіть приниження сонця, яке завжди уособлювало і мусить уособлювати життєдайну силу, все найбільш позитивне, важливе, цінне в житті людини. У той же час павук, якщо придивитись до його ролей у культурі, тягне за собою негативний асоціативний ряд. Павук – уособлення чогось зажерливого, підступного, жорстокого. Поет робить насилля – ставить поряд поняття, які належать до протилежних за емоційною забарвленістю асоціативних рядів. Навіть якби порівняння не розгорталося, попри весь наш спротив, ми мусили б замислитись і погодитися: спільність таки існує. Згадаємо зображення сонця: коло чи крапка в оточенні променів. Чи не так само виглядає павук, який сидить у центрі павутини? Особливо коли сонце освітлює тонкі промінчики павутинок? Але в Антонича картина набагато складніша і суб'єктивніша: на подібність сонця до павука його наштовхнули антени. Вони розіп'яли проводи-павутиння по дахах. Вони ловлять звуки. Яскраво освітлені, вони видаються живими. Але антени не лише ловлять, а й вбивають звуки. Це настільки містична чи магічна дія, що

вона може пасувати не якимось мертвим проводам, а тому, хто володіє світом і здатен усе оживляти чи вбивати – сонцю. Попереднє порівняння увиразнюється ще одним – “мов мертві мухи, ловить і вбиває звуки”. Мухи тут з’являються лише тому, що вже був названий павук, насправді вони відсутні, тобто існують лише в уяві. І тільки тому вони надаються до зіставлення зі звуками. Перед нами постає дивна фантазмагорична картина міста, де сонце поміняло не так роль (воно таке саме всемогутнє), як ампула. Ставши на службу до людей, воно посилює свою негативність (здатність убити-спалити завжди була притаманна сонцю, це прояв могутності): як павук мух, воно вбиває звуки. Зловлені антенами звуки насправді перетворюються і звучать через радіо. Але для Антонича це мертві звуки. Ми відчуваємо, що світ міста в його очах – світ неприємний, ворожий. У ньому є якась містична сила і загроза.

Порівняльні конструкції будуються з допомогою сполучників “як”, “ніби”, “наче”, “мов”, “немов”. Серед безсполучникових порівнянь поширена форма називного й орудного відмінка: думка птахом, дівчина ластівкою, осінь господинею тощо.

Від безсполучникових порівнянь треба відрізнити **іменникові форми метафори**. “У дахів іржавім колоссю / Никає місяць кривавий” (Майк Йогансен). Тут у першу чергу виділяємо метафору “никає місяць”, а от вислів “дахів іржаве колосся” можна сприйняти як порівняння. Але треба звернути увагу на те, що колосся тут назване, але відсутнє. Є дахи, і вони вже не порівнюються з колоссям, вони перетворилися, стали колоссям. У цьому лже-колоссі “никає місяць” і збирається його косити. Насправді ж мається на увазі зовсім інше – місяць укосить людей, яких уб’ють на світанку. Отже, відбулося перетворення, все, що відбувається, відбувається в умовному світі. Але про метафору – окремо.

**Метафора** – найпоширеніший різновид тропа, який у ХХ столітті привертає все більшу увагу науковців різного

профілю. Відомий іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гасет у праці “Дегуманізація мистецтва” назвав метафору головною героїнею в долі поезії. “Раніше метафора, – пояснив він свою думку, – огортала реальність, прикрашаючи її. Тепер, навпаки, вона прагне знищити додаткові підпори в поезії й житті; йдеться про те, щоб реалізувати метафору, перетворити її на предмет поезії” [35, 260]. І метафора справді стала у творчості багатьох поетів ХХ століття предметом поезії. Що вирізняє метафору серед інших тропів, що робить її роль особливою? У метафорі інтенсивність переносу досягає найбільшої напруги: один предмет наділяється не просто якістю іншого, як в епітеті, не просто з допомогою іншого виявляє приховані риси, як у порівнянні, – він наділяється здатністю діяти, як інший предмет. Метафора завжди виражається дією, причому це дія, яка названому предметові органічно не властива. Найпростіші метафори – це предмети і явища природи, наділені здатністю відчувати, думати, говорити і робити щось, як людина: вітер сердиться, дерева гомонять, плесо спить, луки сумують тощо. Магія і чари метафори зосереджені саме в її дієвості. Метафора виникає тоді, коли один предмет бере на себе роль іншого, а отже він може не обмежуватись однією дією, а розгорнути її до кількох, може викликати до життя цілий сюжет. Метафора завжди прагне до розгортання (продовжити дію, приєднати до неї ще одну) і до реалізації: переносне значення посилити настільки, аби воно затулило (але не цілком!) пряме. Метафора перетворює світ, як паличка чарівника. Вірш 12 із “Палімпсестів” Василя Стуса починається з досить логічного порівняння: “Сосна із ночі випливла, мов щогла”. Із високих струнких сосен справді роблять щогли для кораблів. Сосна для багатьох асоціюється зі щоглою. Щоправда, сосна жива, а щогла – мертва, але зате щогла наділена здатністю рухатись, линути в інші краї, що недосяжно для сосни, прикутої до місця. Стус змушує сосну, яка, лишившись сосною, уподібнилася щоглі, пливати, і весь вірш стає розгортанням

цієї дії: “грудей торкнулась, як вода – весла, / і уст – слова”. Якщо щогла, то відразу й вода, весло: одна асоціація тягне за собою другу. Сосна збудила плин спогадів. “Сосна росте із ночі”, “Сосна пливе із ночі і росте, / як полохке вітрило всечекання”, “З горя молодого / сосна спливає ніччю, ніби щогла”. Вода зникає, натомість постає реальна ніч, але сосна продовжує рухатись: вона росте із ночі, потім той ріст доповнюється рухом по горизонталі: пливе і росте, але тепер вона вже нагадує рух вітрила. Однак це “вітрило всечекання”: разом з тим, як сосна рухається і формує сюжет, утворюються нові яскраві тропи. Вітрило всечекання – це теж метафора, оскільки тут відбулося повне перетворення – вітрило стало чимось іншим, у вітрило втілюється всечекання (яскравий неологізм) ліричного героя. Сосна стала щоглою, кораблем, вітрилом, аби ліричний герой зміг із її допомогою перенестись на далеку Україну і відчувти “лівіше серця” гострий біль туги за Батьківщиною. Уявне стало реальним, переваживши ту дійсність, яка панує навколо, приневолює поета. Уявне важливіше і, головне, матеріальніше, ніж дійсне. “А ти уже – по той бік, ти – за гранню, / де видиво гойдається хистке”. За допомогою метафори відбулося чарівне перетворення: світ утратив непроникність і випустив поета зі своїх тюремних обіймів.

Ортега-і-Гасет вважав, що метафора пов’язана із первісними табу: коли існувала заборона вживати якісь слова, шукали їм підміну. **Метафора – це завжди підміна.** “Метафора маніпулює предметом, маскуючи його під інший” [35, 258]. Але справа не лише у первісних табу. Мабуть, набагато важливішим є зв’язок метафори з такими елементами первісного світовідчуття, як антропоморфізм, анімізм і тотемізм, про які йшлося вище. Якщо між живим і неживим нема межі, якщо нема принципової різниці між рослинами, тваринами і людиною, тоді всі предмети і явища легко можуть виконувати функції інших. **Неживе оживає і діє, як живе. А живе, навпаки, перетворюється на предмет, аби виконати**

**функцію, яку неможливо виконати, лишаячись людиною.** Згадаємо чарівні казки: герої втікають від злої чаклунки, яка ось-ось дожене, і стають то лугом, то лісом, то річкою. Герої чарівних казок наділені здатностями перетворюватись: первісна людина була переконана, що так насправді й має бути, хто завгодно може стати ким завгодно і чим завгодно, для цього нема непереборної перешкоди, потрібні лише чари, якісь магичні слова, відомі лише посвяченим у таємницю.

Отже, **метафора – це часто уособлення, персоніфікація, прояв антропоморфізму чи анімізму.** Але художнім засобом вона стає тоді, коли вживається без віри в реальність перетворення. Коли поет нового часу пише: “Ромашка? – здрастуй! / І вона тихо: здрастуй” (Павло Тичина, “У Собор”), це не означає, що він справді допускає здатність квітів розмовляти. Таким чином він оживлює природу, висловлює своє щире захоплення всім живим, своє бажання бути органічною часткою природи. Але колись давно первісна людина не виключала такої дії – ромашка може розмовляти. Однак магія метафори полягає в тому, що вона справді вміє оживляти світ, робити його казковим і чарівним: “Наболіли деревам за довгий день, / Наболіли голови од буйного шуму: / Притьмом налягає навратливий вітер! / Настала ніч, а чи буде спокій?” (Володимир Свідзинський, “Чаклун”); “Дика темрява / скребе одвірок зажирущим пазуром” (Свідзинський, “Огонь”); “І вечір молитовно склав долоні зір” (Антонич, “З зелених думок одного лиса”).

Поширені різновиди метафори – **метонімія, синекдоха, перифраз.** **Метонімія** – буквально перейменування (загалом будь-яка метафора є також і перейменуванням: якщо один предмет стає іншим, він може змінити і назву), такий різновид метафори, коли взаємодія чи залежність понять дають можливість легко міняти їх місцями. Межа між метонімією, синекдохою і перифразом досить умовна і хистка. Не буде помилкою всі ці тропи визначати як метафори. Метонімія перейменовує предмет, оскільки

можлива взаємозаміна понять, які в реальності взаємозалежні: заміна назви предмета його матеріалом: дерево замість “шафа зроблена з дерева”, фарфор замість “посуд із фарфору”, замість професії – знаряддя праці (метке перо – про письменника-публіциста). Синекдоха ж акцентує кількісні відношення: однина вжита замість множини (ворог наступає), частина замість цілого: головою ризикував тощо.

Різновидом метонімії є також **антономазія і асоціонім**. Антономазія – заміна загального поняття (зазвичай, людської якості) власною назвою: Цицероном назвати красномовну людину, Прометеєм – відважну, мужню, Аполлоном, Венерою – дуже гарну тощо. Асоціонім – загальне поняття, вжите як власна назва: Добро, Зло, Любов. Пишучи з великої літери будь-яке слово, письменник виділяє його в тексті, надає йому особливого значення, урочистості. Це характерна риса експресивного стилю. Але зловживання таким прийомом надає текстові штучної урочистості, робить багатозначність удаваною. З великої літери любляють писати свої твори містики: таким чином вони окутують усе таємничістю. Таким прийомом широко користувалась і шкільна драма XVIII століття. Асоціоніми були настільки простим засобом вираження мови, що набули надмірного вживання і зрештою втратили свою поетичність. У ХХ столітті автори дещо оновили цей засіб, надавши йому авторської своєрідності. Аби цей словник спрацьовував, тобто справді поглиблював, а не штучно прикрашав текст, він повинен бути усвідомлений, пов'язаний з основоположними рисами творчості чи індивідуальності митця. Асоціоніми часто переходять у фазу персоніфікації і перетворюються на алегорію: Добро з людиноподібною зовнішністю – вже не асоціонім, це алегорія).

**Перифраз** дає можливість замість назви характеризувати предмет, назвати його поетично означені якості: “Погасла, погасла пожежа кривава, / Громи одгриміли, дощі одлились” (Олександр Олесь, “Пісня”) сказано замість “революція



закінчилась”.

До тропів належить також **іронія**. Цей образ базується на тому, що слову різними способами надається значення, протилежне загальноновживаному. В усному варіанті таким способом є відповідна інтонація: вихваляючи когось, інтонацією можна натякнути, що насправді ви маєте на увазі протилежне. На письмі така інтонація часом фіксується лапками: якщо написано “приємні” спогади, ми розуміємо, що насправді вони не дуже приємні. Назвавши свою усмішку “Зенітка”, Остап Вишня лапками одразу натякнув читачеві, що мається на увазі зенітка в переносному значенні. Насправді, як ми пам’ятаємо, роль “зенітки” зіграли дідові вила. На підміні значень побудований весь гумор оповідання: “А кум з правого флангу заходить. Але тут у нас обшибка організаційна вийшла: рогачів ми не поховали. Ех! – вона за рогача – і в контратаку! Прорвала фронт. Ми з кумом на зарані підготовлені позиції – в пострібак. Опорний, вроді, пункт”. Уживання термінів військового бою стосовно сутички діда з бабою є іронією. Невідповідність понять кум / фланг, рогач / контратака, пострібак / опорний пункт є джерелом смішного. Тут панує іронія, висміювання добродушне, автор не закликає змінювати людей і явища, а лише пропонує подивитись на себе збоку. Якщо ж протилежність понять загострюється, іронія стає злою, такий засіб уже можна назвати сарказмом, а твір, де широко використовується сарказм, не гумористичним, а сатиричним. У тій же “Зенітці” фашисти описані саркастично: такі страхополохи, що дідові вила видалися їм зеніткою.

Часом до тропів відносять також **гіперболу** (перебільшення) і **літоту** (применшення), хоча на перший погляд здається, що тут немає перенесення значень (тому не всі літературознавці називають гіперболу тропом). У гіперболі й літоті завдяки порушенню пропорцій виникає невідповідність. Один предмет наче виростає і на тлі інших предметів, які не збільшилися, починає виглядати як особливий, набуває узагальне-

ного значення. Гіперболу ефективно використовували із сатиричною метою: аби досягнути сутності і масштаби якогось негативного явища, треба його перебільшити. Раніше невидиме, зло стає очевидним.

Цікавою поетичною ілюстрацією до розмови про **гумор, сатиру, гіперболу** є вірш Василя Симоненка:

Маленьке – не смішне,  
Адже мале і зерно,  
Що силу геніям і велетням несе.  
Мале тоді смішне,  
коли воно мізерне,  
Коли себе поставить над усе.  
Але скажіть, хіба такого мало,  
Хіба такі випадки не були,  
Коли мале, як прапор, піднімали  
і йшли за ним народи, як осли?  
І чи тоді мізерне і смішне  
Не оберталось раптом у страшне?

Таке перетворення мізерного на страшне теж має свою літературознавчу назву: гротеск. Гротескний образ утворюється внаслідок порушення пропорцій між частинами предмета. Коли в зображенні людини збільшити вдвічі проти нормальних пропорцій голову, людина стане карикатурно смішною. Якщо ми порушуємо пропорції з метою незлобиво посміятись, у нас вийде шарж, карикатура. Якщо ж ми хочемо висміяти сердито, щоб викрити, осудити, зображення буде **гротескним**. Багатіїв зображують із велетенським животом – це гротеск, який натякає на важливі властивості багатіїв – її ненажерливість. Живіт сприймається у переносному значенні, як багатство, якого надміру, коли воно стає самодостатнім. При створенні гротескного образу використовується гіпербола й літота: перебільшення або применшення частин цілого. Джерело смішного – будь-яка невідповідність, порушення гармонії, пропорцій, норми тощо. Названі мовні засоби створення смішного є тропами, оскільки

завжди використовується порівнювання і перенос значення.

**Символ** – образ, утворений на вертикалі мови способом актуалізації широкого кола значень. Символом може стати лише конкретне поняття, але будь-яке конкретне поняття, що розширилось у значенні. Символи (так само алегорія) щось об'єднують, узагальнюють, тому до них завжди треба приставляти питання чого? Символ чого? (Алегорія чого?). Символи постійно присутні в мові, але в пасивній формі, лише якась частина слів стає загальнозживаними символами, такими, що затверділи і стали знаками: державна символіка (прапор, герб), національна символіка (атрибути культури і побуту, які стали архаїчними і з часом перетворились на символи етнічної належності, наприклад, національний костюм і його деталі: біла хата, вишиванка, шаровари – символи українського етносу).

Давніми символами, які часто використовуються як символи, є назви всіх атрибутів і явищ природи. Без довідника ми скажемо, що символізує ріка, море, сонце, вітер, буря, дерево, квітка: плинність життя; безмежність, широту життя; зміни, рух, поривання; життя у виточках; красу. Деревя і звірі у фольклорі символізують людину в різних станах і проявах. Загалом символи в народній творчості вживаються дуже широко. Це відпрацьована поетична мова, яка легко тиражується, оскільки є загальнозрозумілою. Загалом у символі дуже відчутний універсалізм. Він прагне об'єднати настільки широке коло явищ, що часто втрачає береги.

Щоб конкретна назва стала символом, треба її розширити у значенні, або, інакше кажучи, до конкретного поняття приєднати низку абстрактних. Скажімо, ми захотіли зробити символом таке собі звичайне постійно зживане в побуті слово, як двері. Символом чого можуть бути двері? Ми не можемо “за вуха” притягнути, як тоді, коли створюємо троп, будь-яке інше поняття і поставити поряд, ми повинні шукати відповідь у самому слові. Для цього нам треба спершу дати визначення. Припустимо, у нас нема слова, а предмет вже є. Як ми пояс-

нимо його призначення? Двері – це предмет, яким можна закрити чи відкрити отвір у будь-якому приміщенні. Якщо приміщення не має дверей, ним не можна користуватися. Ми починаємо розуміти, що за словом “двері” ховається довга історія існування предмета, і що з ним пов’язане надзвичайно широке коло понять: де тільки немає дверей! Зрозумівши сутність предмета, ми кажемо: двері у світ. Ми вживаємо слово двері, виявляючи його приховане абстрактне значення: це символ виходу, переходу, можливості, життєвого шансу. Згадаємо біблійне: “Стукайте і вам відкриють” – слово двері настільки втаємничене, що навіть не назване. Людина завжди стоїть перед якимись дверима, які є входом в інший світ, той, у який вона прагне потрапити. Усе життя – це низка дверей. Двері в школу, в інститут, у приміщення, які репрезентують різні щаблі суспільства, двері у вищий світ, у світ вибраних, нарешті, двері раю чи пекла після смерті.

Романтики почали вважати символ головним образом у мистецтві слова. Звертаючися до релігійних діячів Середньовіччя, вона називали символи мовою, на якій можна говорити про Бога, про божественне. Романтики протиставляли символ алегорії, яку взагалі відмовлялися вважати поезією. Продовжили цю традицію символисти – представники літературного напрямку кінця ХІХ – початку ХХ століть. Вони дали назву своєму напрямку, щоб підкреслити особливе ставлення до символу. Говорити мовою символів – це розказувати чи показувати одне і натякати водночас на щось глибше, важливіше, втаємниченіше. Тому мову символів ще називали мовою натяків, мовою, яку розуміють лише посвячені. Інші, не посвячені, будуть думати, що йдеться про звичайні, буденні речі. Ось початок вірша Грицька Чупринки “Метеор”:

Никнуть, бліднуть ночі тіні,  
Полотніє темний фльор –  
В величезному падінні,  
Весь в огні, в самогорінні  
Ріже небо метеор.

То таємний дух творіння,  
Провозвісник вищих сил...

З одного боку, поет змальовує хоч і дуже поетичне, але досить звичне явище – падіння метеора, який згорає в атмосфері. Але при цьому автор має на увазі ще щось, він навіть формулює, що саме, власне, дає визначення символу: “То таємний дух творіння, / Провозвісник вищих сил”. І одразу картина набуває зовсім іншого забарвлення і значення. Перед нами не просто краєвид, а вищий (небо) і нижчий (земля) світ. Вищий світ є духовним, таємничим, загадковим, світлим, він є протиположністю темному, сонному, інертному світові землі. Вищий світ покликаний будити землю, кликати її у свої висоти. Метеор – посланець вищого світу, він жертвує собою заради землі, щоб освітити темний небосхил, покликати до іншого. Перед нами вже не лише поетичне, а й глибоко філософське осмислення життя. Загалом осмислення символів – це й є первісна філософія, міркування про глибоку сутність речей. Тому символізм був напрямом, який спирався на усвідомлену й послідовну філософію.

**Алегорія** – образ, утворений способом збирання в конкретному понятті понять абстрактних. Тому алегорія чимсь подібна до символу, ці поняття іноді вживаються як синоніми: обидва складаються з одного слова і мають однакову структуру: конкретне значення взаємодіє з абстрактним. Алегорія – наче вивернутий символ. Мові однаково притаманна символічність і алегоричність або ж багатозначність. Алегорія – це з самого початку об’єктивізація в конкретному предметі морально-етичних категорій. Процес формування абстрактних понять дуже складний для первісної свідомості. Високий ступінь абстрагування – ознака розвиненої свідомості. У самій мові існують механізми, які сприяють накопиченню абстрактних понять. Очевидно, першими абстрактними поняттями стали назви якостей людини і тварини. Аби досягнути і назвати будь-яку рису людини, треба зазирнути в її внутрішній світ, темний і недосяжний, світ, який не надається до спостере-

жень. Там все складно і заплутано. У мові індіанців досі збереглась традиція називати людей словами, які визначають головну рису цієї людини, і якщо людину звати “Зірке око”, можна бути певним, що в цієї людини справді добрий зір. Мабуть, осягнення такої риси, як хитрість, сталось тоді, коли хтось уперше сказав на людину “лисиця”, а жорстокість зрозуміли, коли на людину сказали “вовк”. Досить часто, маючи на увазі рису людини, ми користуємося назвами тварин (віслюк, кінь, собака, козел), рослин (дуб, будяк, мімоза, пень), предметів (молоток, віник, ганчірка) тощо. Багато конкретних понять стали уособлювати певні якості, морально-етичні риси людини. На відміну від символу, який прагне розширитись у значенні, алегорія хоче зосередитись у чомусь одному, чіткому, певному. Вона завжди однозначна, точніше, двозначна: одне значення абстрактне (якість людини), інше конкретне – предмет. Предмет, хоч і втрачає значимість, не зникає зовсім. Коли ми кажемо на вперту людину “віслюк”, ми не лише називаємо рису цієї людини, а й тримаємо в голові образ тварини. Навіть з часом починає здаватись, що ті чи інші тварини стали уособленням певних рис саме тому, що вони їх насправді мають. Звісно, накопичення алегорій має свої закономірності. Мабуть, не випадково півень став алегорією активної бадьорості, трохи бездумного оптимізму і задерикуватості, якісь риси цього птаха людина помітила. Можливо, колись осягнення власних рис відбувалось не без допомоги знань і досвіду, набутого при спілкуванні з тваринами.

Можливо, формування алегорій пов’язане також із тотемізмом: у мові індіанців збереглася традиція називати людей іменами звірів, від яких походило плем’я. А це наштовхнуло на узагальнення рис людини і тварини. Потім тварини стали дійовими особами байок: одні значення вже певніше прикріпились до інших. На час, коли у європейській культурі виник романтизм, алегорія стала настільки поширеним, розтиражованим образом, що майже втратила свою поетичність. Її вико-

ристовували публіцисти, проповідники, вчителі. Як ми пам'ятаємо, на алегоріях побудовані біблійні притчі. З допомогою алегорії можна легко пояснити досить складні морально-етичні проблеми. Алегорія унаочнює, робить складне простим, дохідливим. Завдяки алегорії легко можна отримати морально-етичну настанову (згадаємо: всі байки закінчуються мораллю). Саме тому, що алегорія має тільки два значення (якщо порівнювати її з символом, то вона майже однозначна), романтики відмовляли їй у поетичності.

Відновили високий рейтинг алегорії митці ХХ століття, зокрема експресіоністи. Вони відкрили, що з допомогою алегорії можна ефективно посилювати експресію зображення. Ось уривок із вірша Тодося Осьмачки "Хто": "З печер і нор, / з хащів, лісів / вовки пішли. По чреву світу / ватаги ходять – / ситі, / п'яні: / п'ють кров. / Розп'яв хтось правду на Голгофі / знов! / Звір бенкетує!..". Вовк, звір – алегорія хижої, жорстокої людини, алегорія широко вживана і розтиражована. Але в Осьмачки вона заграла новими гранями художнього вираження почуттів: будуючи зображення одночасно у двох планах: людському і звіриному, він досягає надзвичайної експресії. Картина настільки трагічна, похмура, глобальна, що вражає, зачіпає за живе кожного.

**Неологізм** – нове слово, утворене автором, зазвичай, за законами словотворення, які існують у мові. Образність неологізму у філології ще й досі не береться до уваги. Вивчають неологізми мовники, а літератори їх фіксують як засіб посилення виразності, тлумачать не стільки як образ, а як стилістичний прийом. Тимчасом як образність неологізму є надзвичайно яскрава і найбільш природна. З допомогою зміни частин слова, приєднання до кореня різних суфіксів і префіксів, об'єднання різнокореневих слів в одне з'являється можливість активізувати в слові етимологічне значення, підняти з глибин слова приховану образність, примусити слово заграти новими барвами. У свій час на поезиці неологізму сформувався футуристичний стиль. У російському літе-

ратурознавстві представники формальної школи Віктор Шкловський, Роман Якобсон, Борис Ейхенбаум та інші активно вивчали поетичну мову футуристів і звертали велику увагу на роль неологізмів. Неологізми допомогли поетам відновити первісну свіжість мови, яка втратила свою поетичність унаслідок багатовікової експлуатації мовних образів у різних видах літературної діяльності. Формалісти встановили зв'язок поетичного словотворення з дитячим і звідти протягнули ниточку до первісного. Відомий представник російських футуристів Велімир Хлебніков так захопився словотворенням, що мріяв докопатися до прамови, тієї первісної мови, на якій у прадавні часи говорило все людство. Хлебніков хотів відновити цю прамову, аби на ній могло спілкуватися сучасне людство. Футуристи створили дуже багато неологізмів, практично жоден текст не обходився без них, а часом твір так насичувався неологізмами, що ставав не зрозумілим для читачів. Але футуристи відстоювали необхідність такого активного словотворення. Вони вважали, що зрозумілість вірша – це не головне. Важливо, щоб вірш впливав, діяв на емоції і почуття. “Часто люди моляться на чужій, незрозумілій мові, – казали футуристи, – завдяки цьому їхні молитви стають більш таємничими і дієвими. Поетичне слово має іншу функцію, ніж те, яким ми користуємось повсякдень”. Активним творцем нових слів в українській літературі був футурист Михайль Семенко. У вірші “Місто” він намагається опоетизувати машинізоване життя міста і створює цілу низку нових слів: автомобілібілі, бігорух, рухобіги, життедять, життерух, життебензин, автотрам. Завдяки цим неологізмам створюється враження суцільності, нероздільності в житті міста людей, будинків, машин. Усе оживає і стає уособленням інтенсивного руху вперед. Машини не просто одухотворюються, як це відбувається, коли використовуються тропи, вони лишаються машинами, але об'єднуються з людиною, стають її часткою, тою деталлю, яка спричиняє інтенсивний рух життя у місті. Або інший приклад (вірш “Альбатроси”): “Над гамо-



ром безшумлять крилаті альбатроси”. Слово безшумлять утворене з двох слів – безшумно летять. Навіщо знадобилось таке скорочення звуків? Чим краще слово безшумлять за звичний, всім зрозумілий вислів “безшумно летять”? Очевидно, що вислів “безшумно летять” не є поетичним, він просто констатує факт. Слово ж безшумлять одразу створює якусь особливу картину в уяві й викликає тонке відчуття: не просто тихо, без шуму, а наче забираючи, стираючи, підмітаючи шум. Одразу вимальовується гарна антитеза “над гамором – безшумлять”. Унизу – гамірне життя, зверху – альбатросами впорядковане, згармонійоване до тиші. Це ніби вже місія така в цих птахів – стишувати, безшумити, стрімко летіти, але звуків голосних не створювати. Картина, завдяки неологізму *безшумлять*, емоційно забарвлюється і суб’єктивується, а це й є важлива ознака образності. Образність цього неологізму будується на активізації багатозначності, яка виникає завдяки з’єднанню різних слів у одне.

#### 1. 4. Суб’єкт і об’єкт творчості

Розглядаючи художній образ і його різновиди, ми переконалися, що в цілому творчість – це прояв **суб’єктивного життя** людини. Все, що існує в культурі як твір мистецтва або факт культури, було спочатку частинкою внутрішнього життя конкретної людини. Творчість просякнута суб’єктивним, її привабливість, здатність впливати, нести в собі якісь цінності – все це має відблиск суб’єктивності, зберігає дух і стиль творця. З іншого боку, все, що стало твором, фактом культури, починає жити за межами творця, стає об’єктом для когось, загалом об’єктом культури, тобто набуває одразу об’єктивності. Отже, творчість можна визначити через ці два поняття: **об’єктивація суб’єктивного життя**.

**Суб’єкт і об’єкт** – філософські поняття. Культура поступово відкривала існування внутрішнього світу людини.

На початках цивілізаційного розвитку людина не відокремлювала себе як особистість від інших, була часткою, розчиненою в якійсь спільноті, виконавцем божого призначення. Будь-яка релігія надає людині можливість відчувати себе частиною чогось більшого (спільноти єдиновірців) і навіть грандіозного (Божого наміру, Божого світу). І все ж поступово світові релігії, стаючи монотеїстичними, у тому числі й християнство, привчали людини звертати свій погляд усередину себе. Там відкривався світ душі, і людина мусила про свою душу, належну Богові й вічності, подбати. Привчившись дивитись усередину, людина поступово накопичувала знання про саму себе. Дуже стрімко знання про внутрішню людину почали накопичуватись після **Ренесансу**, епохи, яка поставила людину в центр світу. Ренесанс хоч і цінував людину як таку, більше цікавився її зовнішнім життям. Натомість наступна доба – **Бароко** – зосередила всю увагу на внутрішній природі людини і зробила свої вражальні відкриття. Найбільше для розуміння внутрішньої людини зробила, мабуть, доба **Романтизму**: саме романтики почали вважати внутрішнє життя більш важливим, цікавим і необхідним, ніж життя в суспільстві, з іншими людьми. Творчість романтиків – яскраво суб'єктивна. Водночас сформувався потужний напрям у філософії – **ідеалізм**, який і ввів у культурний обіг поняття “суб'єктивне” й “об'єктивне”. Філософи-ідеалісти висловили припущення, що все, що людина сприймає і знає про навколишній світ, насправді є надзвичайно суб'єктивним. Ми настільки суб'єктивні, що навіть не можемо бути певні, чи щось реально у світі існує. Філософія суб'єктивізму зачепила багатьох, але така непевність в існуванні реальності не могла довго тривати, адже людина – істота колективна і соціальна, вона розбудовує матеріальний світ і хоче бути певною в досяжності своїх цілей. Крім того, розум, інтелект, раціональна частина людини, яка воліє знати про все достеменно й опікується науками, не міг вдовольнитися

відсиленнями на тотальний суб'єктивізм сприйняття. Щось же існує й об'єктивно, мимо волі й бажань окремої людини! Після романтизму надійшла черга нової раціоналістичної епохи (точніше – матеріалістичної), яка минула під прапорами об'єктивізму. Об'єктивний світ треба відкривати, досліджувати й опановувати його. Треба позбутися суб'єктивізму (завдяки романтикам вже було добре відомо, що суб'єктивізм ховається найбільше в почуттях, емоціях, ставленні, смаках і вподобаннях), і керуватися пошуком істини. Справді, епоха **Реалізму**, або ж **Позитивізму** (друга половина ХІХ ст.), зробила дуже багато наукових відкриттів, особливо в царині природничих наук, які озброїли людину в її намаганні створити технічну цивілізацію. Навіть митці в цю епоху хотіли бут науковцями. Перш ніж про щось писати, вважали вони, треба досконально вивчити предмет, пізнати його на науковій основі. А потім уже писати художній твір. У літературі сформувався напрям реалізму (трохи пізніше – натуралізму), який пропагував літературу сучасної дійсності, пропонував відтворювати життя суспільства і людини у всій тій конкретиці й повсякденності, яка властива реальному життю. Об'єктивність – понад усе. Так були написані великі панорамні твори Оноре де Бальзака, Еміля Золя, Лева Толстого, Івана Франка, у яких справді було показано багато об'єктивно існуючих у житті суспільства фактів і процесів. На сторінки романів і повістей прийшли живі люди, з їх суперечливими характерами, вадами, залежностями від оточення. Усе це – об'єктивний світ. А сам митець – це ніби якась неіснуюча у творі третя особа, яка просто показує життя, просто відкриває картину за картиною, не вносячи в зображення жодного суб'єктивного ставлення, не маючи жодного упередження. Парадокс: але саме та література, яка виникла під пафосом об'єктивізму, найчастіше грішила тенденційністю, тобто на кожному кроці виявляла (певним способом) суб'єктивність митця. Про одне й те ж різні автори писали надто по-різному. Отже, суб'єктивізму не уникнути. А

чи треба? – замислилися письменники порубіжжя, і дійшли висновку – ні, це лише зашкодить мистецтву. Краще свідомо використати цей суб'єктивізм творчості на користь мистецтву. Вималювалася нова епоха – **Модернізму**. Ця епоха усунула крайнощі двох попередніх, знайшовши золоту середину: адже людина – це не лише суб'єкт, а й об'єкт. І суть не в першості чи домінуванні суб'єкта над об'єктивним світом або навпаки, світу над людиною, а в тому, щоб суб'єктивний і об'єктивний світ постійно взаємодіяли, вивіряли себе одне одним. Прикмета епохи Модернізму в тому, що її головним об'єктом став суб'єкт, тобто митець сам себе почав вважати головним об'єктом пізнання і зображення (мистецтво – це суцільні автопортрети різного стилю, створені з різною мірою відвертості чи маскування). Автор став вільно суб'єктивним, як в епоху романтизму (всі приватні емоції і переживання – цінність для мистецтва), але не забував про те, що для інших він – об'єкт зацікавлення. І цікавий він для інших у тому разі, якщо збереже власну неповторність і водночас цю неповторність покаже так, щоб хтось інший упізнав в ній себе. Мистецтво – це творення образів. У кожному образі відбивається частка відчутого чи пережитого суб'єктом, але водночас і узагальнення, зіставлення з іншим, уподібнення до іншого, отже, об'єктивація. У кожному образі є щось унікальне (воно – від суб'єкта, неповторної людини, якою є кожен митець) і водночас щось універсальне, відоме, знайоме всім (це від традиції, від культури, на основі якої виростає будь-яка творчість). Оцю залежність і усвідомили митці ХХ століття, а тому їх головний критерій у мистецтві – оригінальність та інтелектуальність.

І все ж у будь-якому конкретному акті творчості питання про співвідношення суб'єктивного й об'єктивного компонентів не буває зайвим. Навпаки, це найперше питання, яке треба ставити, аби назагал зорієнтуватись у новому художньому світі. Найперше, це співвідношення вкаже нам на більш

конкретний у літературній творчості компонент **лірики** (вона суб'єктивна) або **епосу** (він так чи інакше щось об'єктивує). По-друге, без нього не визначити **художній метод і стиль**. Без поняття суб'єктивне й об'єктивне ми не зможемо вести мову.. навіть про героїв і персонажів. Адже в ліриці в нас постане необхідність використати поняття "**ліричний герой**", в епосі – **герой-оповідач, біографізм, прототип і т.ін.** У кожному разі ми маємо окресли межі **суб'єкта-автора**, причому на різних рівнях творчого процесу, до твору включно. Процес творчості – це постійна інтрига між суб'єктом і об'єктом: між внутрішнім і зовнішнім, духовним і тілесним, приватним і колективним, інтимним і суспільним, біографічним та історичним тощо.

У літературознавчому інструментарії суб'єкт і об'єкт зображення – важливі методологічні поняття, тобто ті терміни, які визначають метод пізнання твору чи творчості.

Найбільш **суб'єктивна лірика**, і вона найпряміше пов'язана з **біографічним автором**, причому біографічним не так зовнішньо, як внутрішньо: всі переживання, які переконливо описали письменники, є насправді пережитими. Вигадані переживання читач упізнає одразу: не повірить, не відчує нічого подібного. Коли Шекспір, Данте чи Петрарка оспівують у віршах своїх коханих, ми відчуваємо глибину і щирість їхніх почуттів, у нас нема жодних підстав уважати, що ці почуття були несправжні або пережиті кимсь іншим. Реальний Шекспір був закоханий і тому написав вірші про кохання. Але якщо ми звернемо свій погляд до образу коханої і будемо і її вважати такою ж реальністю, як і почуття до неї, це призведе до хибних наслідків. Оспівані кохані, такі, які постають у віршах, існували в житті як натхненниці присвячених їм творів, але насправді вони були зовсім іншими! Іноді, як Дульсінея Тобоська для Дон Кіхота, вони є більше плодом уяви, ніж дійсністю. Отже, питання про те, наскільки суб'єктивність творчості інформує нас про реального творця і його життєві, біографічні обставини, є

питанням навіть щодо найчистішої і найщирішої лірики. Поет у процесі творчості втілює у твори свої реальні переживання, але процес творчості, яким би інтенсивним він не був, не спроможний охопити все життя автора. Завжди надто багато залишається за межами творчості, настільки багато, що часом вивчення біографії поета приносить розчарування. З поезії виступає героїчна свободолюбна людина, чесна, щира, палка, а в житті, виявляється, він був далеко не таким чесним і послідовним, робив помилки, мав численні слабкості. Вже романтики помітили різницю між образом поета, який складається в поезії і реальною людиною-поетом, але вважали це цілком природним, адже в часи натхнення, коли пишуться вірші, поет сягає небес, він геній, а міне натхнення – поет стає такою ж людиною, як усі, або навіть гіршою: за контрастом. Пізніше, у часи **декаденства і символізму**, поети будуть перейматись цією невідповідністю і намагатимуться підігнати життя під творчість, створити в житті такий образ самого себе, щоб він відповідав образу ліричного героя (яскравий приклад такого життя і поведінки – Оскар Вальд або Олександр Блок). Але й ці намагання не зблизили автора реального і відображеного у творчості. Мистецтво існує за своїми законами. Чим більше поети намагались відповідати образу поета, тим очевиднішим для читачів ставав ігровий характер такого зближення. Поет у житті вдягає **маску** того героя, який постав у творчості. Але і в самому процесі творчості, висловлюючи свої почуття, поет часом відчуває потребу одягнути маску, зануритись у внутрішній світ іншої особи, подивитись на себе збоку, просто пережити щось недосяжне в житті. Хоча в ліриці, як помітив ще Арістотель, автор залишається самим собою, ігрового елемента з процесу творчості цілком усунути неможливо, а тому в найліричніших віршах **ліричний герой** – це художній образ, хоч і створений із матеріалу внутрішнього життя реального автора, але все ж відмінний від нього.

Ліричний герой з'явився зрештою і в прозі. Спочатку – у прозових віршах, згодом у прозі, яку назвали ліричною. Сплеск цього процесу – кінець ХІХ – початок ХХ ст. В українській літературі прозу від першої особи, від ліричного героя писав Михайло Коцюбинський (“Цвіт яблуні”, “Інтермеццо”), у російській – Іван Бунін (“Антонівські яблука”), у французькій – Марсель Пруст (“У пошуках втраченого часу”) та багато інших. Це **лірична проза**, яка пов'язана з автором реально пережитими почуттями і навіть подіями так само, як і в ліриці. І все ж вона суттєво відрізняється від біографічної прози, яка існувала й раніше. Коли автор, навіть у художній формі, описує своє життя, він намагається відповідати зовнішній біографії, і часом мусить бути навіть документально точним. У ліричній прозі автор не дбає про **біографізм**, він використовує власну біографію як матеріал для художнього освоєння. Він завжди ставить перед собою якусь конкретну художню мету, яка сягає далеко поза межі авторської біографії. У ХХ столітті, вивчаючи ліричну і модерністську прозу, почали вести мову про внутрішній біографізм. Зовні сюжети можуть бути цілком вигадані, але головний герой, або ліричний герой творів завжди є свого роду автопортретом, відбитком внутрішнього життя.

Із суб'єктом творчості пов'язане також питання психологічного наповнення літератури. Кожному творові тою чи іншою мірою властивий **психологізм**, тобто твір несе в собі якийсь неповторний психологічний досвід, виявляє якісь внутрішні процеси, показує суперечності й конфлікти. властиві людській природі, тобто містить художньо освоєні знання про психіку людини. Ці знання завжди суб'єктивні, оскільки психологізм творчості визначається реальною психологією автора. Знову ж таки, міра тут дуже різна і залежить від глибини авторського самоусвідомлення. Загалом від епохи до епохи психологізм літератури поглиблюється – відповідно до того, як зростали знання людства про психіку. У ХХ столітті автори часто читали наукові праці з психології, а потім при-

кладали ці знання до власного психічного досвіду. Таким чином їм вдавалося поглиблювати психологізм творчості, діставати зі свого внутрішнього життя все нові й нові пласти неповторного і водночас універсального досвіду.

У процесі творчості все суб'єктивне набуває статусу об'єктивного. Щоразу митець моделює об'єктивований, або ж вірогідний світ, який стає об'єктивним фактом мистецького життя. І моделюється цей світ з елементів (цеглинок) реального і вигаданого життя, але можна сказати й простіше – з життя, бо і вигадка, і фантазування – це властива, реально існуюча здатність людської психіки. Завжди для суб'єкта творчості існує якийсь об'єкт, тобто той шматок внутрішнього чи зовнішнього, реального чи вигаданого життя, який виокремився і перетворився на твір мистецтва. Завжди існує вибір – про що писати, що саме відтворити. Процес творчості починається в той момент, коли якийсь життєвий сегмент раптом окреслюється чіткою лінією і посувається в царину творчості.

Найпершим і найважливішим об'єктом творчості є подія. Для лірики – подія внутрішня (кохання – це біографічна подія, так само як і стан розчарування, ностальгії тощо), для епосу – подія зовнішня, або ж історична, для драми – подія як така, у її триванні й перипетіях. Також об'єктом творчості, звісно ж, є учасник або ініціатор події, персонаж, людина. Будь-яка творчість – про людину і про те, що з нею сталось (тобто про подію). Завжди при цьому утворюється певна дистанція між об'єктом і суб'єктом, формуються якісь стосунки. Коли об'єкт зображення відчутно **дистанційований**, ми говоримо про історичність події і прототипи для персонажів, коли ж **дистанція мінімальна**, – про біографізм твору або образ ліричного героя.

Не менш важливим об'єктом зображення є також світ, який складається з природи і цивілізації (міст і сіл), а також побуту, повсякденності. Завжди автор уводить нас у створений світ і хоче, щоб ми занурились у нього, зацікавились, захотіли бути в ньому. Отже, автор з окремих фрагментів і де-



талеї моделює місце і час події, обставляє сцену так, як йому необхідно для розгортання події і виявлення характерів. Чим серйозніша, глибша література, тим більше місця вона відводить тому, що, здається, не має жодного стосунку до події і персонажів – описам. Крім того, є і загальна тенденція літератури – характер описовості змінюється разом з епохами, є динамічною також пропорція між дією і описом. Масовий читач довгих описів не любить, тому найменше їх у пригодницькій літературі, детективах, у сучасних трилерах і бойовиках. Опис проблематичний для творів драматичного роду літератури, але й тут відбуваються ті ж самі процеси, що в літературі загалом: модерна драма “зловживає” ремарками, вони іноді такі розлогі й деталізовані, що привертають окрему увагу дослідників: ремарки Антона Чехова або Лесі Українки, для прикладу. Описовість періодами переважає зображення дії, часом відступає на другий план. Це залежить від авторських уподобань, від обраного методу і стилю, від жанру і багатьох інших факторів. Та й сама описовість еволюціонує, вимоги до того, як і що описувати, змінюються від епохи до епохи. **Пишномовство**, тобто описи великі, щедро прикрашені мовними образами і риторичними засобами, були притаманні митцям доби **Бароко**. Поганим стилем вважалось називати речі своїми простими іменами, давати їм точні означення. Все треба було називати через барвисті порівняння, інакомовно, з підходами і реверансами. Звісно, такий стиль виглядає комічно (або й використовується з пародійною метою) у ХХ столітті. Полюбляли довгі описи сентименталісти і романтики, але вони тяжіли до пейзажів, до всього, що може виявити ліризм, розчулити читача, налаштувати на відповідну емоцію. Інакше ставились до описів реалісти: не повинно бути нічого зайвого (довгі описи – нудні, читачі їх оминають), тільки те, що необхідно для увиразнення характеру чи події. Описи реалістів більш стислі, зосереджені на виразних **деталях, психологічно навантажених**. У добу модернізму з’явилася знову надмірно довга описовість, але вже іншого

гатунку: романи Пруста, Джойса, Вулф, Буніна, Набокова, Підмогильного, Домонтовича й інших авторів, здається, складаються з самих лише описів. Але ці описи такі цікаві, самодостатні, вони вимагають від читача іншої налаштованості, фокусують його погляд на самому викладі, на якості опису, який подає світ у новому, незвичайному ракурсі. Інші письменники (згадаємо романи Лондона, Кіплінга, Яновського, Багряного тощо) періоду модернізму тяжіють до максимально стислого (одним реченням – пейзаж чи стан природи), **експресивного** опису, який підсилює напругу події. Все це прояви **суб'єктивності опису**. І в одному, і в другому випадку **модерністська проза** демонструє посилену суб'єктивність оповіді щодо попередньої традиції. Але світ як об'єкт творчості від цього не розчиняється в суб'єктивності автора. Навпаки, світ постає у мистецтві ХХ століття все новими і новими гранями, виглядає все більш складним (а це відповідає дійсності) і переконливим у психологічному плані. А вже письменники-постмодерністи в моделюванні художнього світу настільки активно використовують реальний, списаний із природи світ, що часом у вмінні копіювати дійсність перевершують і класичних натуралістів. Водночас вони відверто **маніпулюють** сфотографованими **фрагментами**, поєднуючи їх у свій вибагливий спосіб. Дуже детальною описовістю вирізняється **наукова фантастика**, часом вона перевершує і правдивих реалістів у любові до деталей і насичення місця події численними речами, адже фантаст має переконати читача у вірогідності своєї гіпотези, довести, що це цілком можливо, що це реальність майбутнього, хай і досить віддаленого. Детально описуючи речевий світ майбутнього, письменники-фантасти зробили велику послугу науковцям: більшість наукових винаходів, описаних фантастами в різний час, була втілена в життя. Отже, зовсім суб'єктивний (вигаданий) світ обертається несподіваною об'єктивністю. Загалом будь-яка високохудо-

жня література – чи то містична, чи в стилі сатири, гротеску – містить у собі частку об'єктивної істини про світ.

Поняття “суб'єкт” застосовується також у сучасній нара-тології, науці про оповідні твори: суб'єкт **мовлення**, суб'єкт **оповіді**. Пов'язане з ними поняття – **точка зору (суб'єкта)**. У творі завжди існує зміна мовленнєвого потоку (то веде оповідь анонімний оповідач, друге я автора, то розказує про події учасник, про одну і ту ж подію говорять різні герої, одного персонажа характеризують інші, він сам про себе думає, веде монолог, вступає в діалог тощо. Щоразу міняється **ракурс бачення (панорама огляду події чи місця)**: ми дивимось на будь-що в творі чиймись очима. Той, хто дивиться, має точку зору, перебуває в певному місці, на такій-то відстані. Відповідно до цього і ми отримуємо здатність сприймати подію з тієї чи іншої точки зору, через сприйняття того чи іншого суб'єкта. Сприйняття завжди суб'єктивне. Автор у процесі творення розділяє власну суб'єктивність між оповідачем і персонажами. При сприйнятті твору дуже важливо фіксувати зміну точок зору або панорами бачення, а також зміну суб'єкта мовлення. Часом, як у реалістичній літературі, персонажі говорять зовсім інакше, ніж оповідач (згадаємо Нечуя-Левицького), а часом вони мають одну і ту ж мову (“Сонячна машина” Винниченка), але суб'єкти мовлення при цьому дуже різні. Кожного разу це входить в авторський намір і пов'язано з важливими якостями твору.

### 1.5. Психологія творчості

Психологія творчості – одне з вузлових питань психології та філософії ХХ століття. Завжди вирішення цього питання залежало від домінанти, яку визначала епоха: коливання відбувалось між раціоналізмом та ірраціоналізмом. Починаючи епохою Відродження і завершуючи неокласиками початку ХХ століття, європейська культура частіше надавала перевагу раціональній сфері, що досягло свого апогею в часи панування реалізму, в середині ХІХ століття. Мистецтво –

наука, митець – майстер, який досконало оволодів ремеслом, має великий досвід, докладає багато праці для вдосконалення своїх творів. Місце творчості – лабораторія, майстерня. Суть творчості – наслідування природі (Арістотелів мімесис лишався на своєму троні аж до епохи модернізму). Мета творчості тісно пов'язана з соціумом і його нагальними потребами. Така раціоналізація творчості завжди викликала спротив значної частини митців, скажімо, дуже відчутним цей спротив став в епоху Бароко, як це переконливо показав Анатолій Макаров у книзі “Світло українського Бароко”. Але такі митці залишалися в меншості аж до епохи романтизму. Саме романтизм (митці й філософи спільними зусиллями) остаточно актуалізував ірраціональну сферу в процесі творчості. Природу, а отже і психологію творчості, стало визначати поняття "геній", підняте Кантом до рівня естетичної категорії. У ХІХ столітті, пише сучасний філософ Г.-Г. Гадамер, поняття генія розвинулось до рівня універсального оцінкового поняття і досягло – заодно з поняттям творчого – справжнього апофеозу. Досліджуючи історію поняття "переживання" [12], філософ пов'язує цей процес із протистоянням романтиків та позитивістів. Коли зародився модернізм, зауважує вчений, слово переживання було підняте майже до гасла з релігійним звучанням. Однак таке зміщення акцентів із раціональної сфери на ірраціональну в суспільній свідомості відбивалося лише популяризацією робленої загадковості й містичного флеру над особистістю митця. Своє вагоме слово в цьому змаганні "раціо" та "інтуїцію" мусила сказати наука.

Модерністи почали маніфестувати ірраціональну і містичну природу творчості у своїх статтях, створили безліч творів про те, що "вірші диктує Бог", "вірші ростуть", "сиплються з неба", народжуються уві сні, у стані екстазу чи містичного одкровення. Цей процес не міг не спонукати до активної праці науковців, найперше філософів та психологів. На рубежі століть виникло дві фундаментальні наукові

концепції, які згодом стали загальним місцем у психології творчості: теорія сублимації З. Фрейда й інтуїтивізм А. Бергсона. Було доведено, що витoki творчості справді перебувають в ірраціональній сфері. І Фрейд, і Бергсон розглядали "нижню" сферу психіки, все те, що пов'язує людину з біологічними і фізіологічними процесами, з витісненими потягами, з голосами природи, – світ індивідуального несвідомого. Незважаючи на те, що нові концепції утвердили пріоритет ірраціональної сфери, у багатьох митців (згодом і психологів) вони викликали спротив. Виявилось, що немає місця не лише для романтики, містики, краси, а й для естетики загалом. Мистецтво стало лише прозаїчним способом збалансування психіки. Саме тоді, коли трохи піднялася завіса над загадковою ірраціональною сферою внутрішнього світу людини, багато хто здогадався, що шукати витoki творчості не слід лише "внизу". Але "верхом" був, як і раніше, розум, раціональне. Спробували знову підняти на поверхню надбаня позитивістів, реабілітувати звання Майстра, протиставити його надміру розтиражованому стихійному Генію. Повернути втрачені позиції раціоналізму не вдалось: ірраціональні витoki творчості вже неможливо було піддати сумніву. Все ж митцям дуже хотілося повернути поезії статус "високої хвороби", а поетові – статус носія божественної місії. Тобто мистецтво мусило лишатися в ірраціональній сфері, але водночас воно прагло отримати більш високе виправдання, ніж запропоноване психоаналізом. Це стало можливим після відкриття сфери колективного несвідомого, зробленого К.-Г. Юнгом. "Фактично твір виростає із автора, як дитина із матері. Творчий процес має жіночі особливості, і творча робота бере початок у несвідомих глибинах – ми можемо з певністю казати, у Материнській сфері" [53, 51]; "...художній твір відповідає психічним потребам суспільства, в якому живе автор, і, внаслідок цього, означає більше, ніж його особиста Доля, незалежно від того, усвідомлює він це чи ні"[53, 52].

"Він [митець – М. М.] занурився у лікувальні й рятувальні глибини колективної психіки, де людина не залишена в ізоляції свідомості з її помилками і стражданнями, але де всі люди підпорядковані одному спільному ритму, який дозволяє індивідууму поділитися своїми почуттями і жаданнями з усім людством" [53, 53]. Процес творчості – проникнення у сферу колективного несвідомого, це рух угору, в безмежні обшири духовного світу людства. Образний світ мистецтва має сполучення з архетипами колективного несвідомого. Отже, при тому, що процес творчості лишається, як і у Фрейда, у межах ірраціональної сфери, він загалом отримує більш високе тлумачення і виправдання.

Водночас стає зрозуміло, що до повної ясності в картині творчого процесу ще надто далеко. Кожен помітний психолог ХХ століття вносив якийсь новий штрих у цю картину. Важко оминати портрет творчої особистості, який належить перу учня К.-Г. Юнга Еріхові Нойманну. Творча особистість – це людина, яка за природою своєю не спроможна до адаптації в суспільстві. Вона вже змалку вступає в конфлікт зі світом батьків і домінуючого культурного канону. У дитинстві саме цей конфлікт відчувається митцем як комплекс чи навіть невроз. Нойманн пропонує зовсім інше бачення психічних дисбалансів дитинства. Для особистості митця вони неминучі, оскільки саме комплекси, ці рани душі, стають водночас дверима у світ, від якого більшість людей ізольовано, – світ колективної психіки. Пересічна людина сприймає колективне несвідоме лише через дію стереотипів, влада яких, вважав Нойманн, – гемонська, вона спричиняє змертвіння творчої енергії. Творча енергія людства виявляє себе в певному культурному каноні. Аби митець піднявся на високий щабель творчості й зміг зробити свій внесок у культуру людства, він мусить пройти через боротьбу з культурним канонем. Унаслідок цієї боротьби відбувається прорив у світ архаїчних архетипів, цих згустків психічної енергії людства, зрощення їх зі світом особистих образів. Теорія Нойманна прикметна

тим, що вона "виправдовує" егоцентризм митця: шлях у світ колективного несвідомого пролягає через власну психіку автора, іншого шляху не існує. Творчий процес – це постійний рух углиб внутрішнього світу, рух із великими зусиллями і постійною напругою, рух, який завжди відбувається в темряві й лише іноді завершується виходами до світла. Концепція Нойманна надає статусу головної цінності образу. Адже сполучення з архетипами колективного несвідомого (без чого творчість не досягне рівня загальної необхідності) відбувається тільки через образну систему твору. "Тільки коли ми зрозуміємо, що символи відбивають більш складну реальність, ніж та, яку ми можемо втиснути в раціональні концепції свідомості, ми зможемо по-справжньому оцінити здатність людини створювати образи" [34, 221].

Для кожного процесу творчості існує визначальне (ключове) поняття: натхнення (романтичний тип), задум (реалістичний), самовираз (модерністський). Якщо процес творчості залежить від натхнення, це означає, що весь механізм приводиться в дію емоцією, переживанням. Емоція, а особливо потужна, рівня пристрасті чи страждання, прагне виходу за межі суб'єкта і забарвлює експресивною (відповідною переживанню) барвою все те, у що спроможеться втілитись. Емоція робить самодостатнім процес творчості, актуалізує дар, прозріння, ірреальні витoki психічного життя людини. Якщо процес творчості "вмикається" задумом, це відразу видає людину, для якої навколишня дійсність значно важливіша, аніж її власне психічне життя. Задум потребує "виношування": треба досконально вивчити об'єкт зображення, скомпонувати матеріал, відшукати оптимальну форму тощо. Домінування задуму передбачає, що процесу творчості передують набування майстерності. Перш ніж задумати щось створити, треба навчитись (уміти) це створювати. Тому всі психічні сили зосереджені на досягненні мети, на досконалому результаті,

бездоганному втіленні задуму. Господар творчого процесу – розум. Нарешті, є ще одне визначальне джерело внутрішнього життя людини – воля. Бажання реалізувати себе, виявити у будь-чому власну неповторність, непроминальність. Якщо воля до самовиразу домінує в процесі творчості, митець зосереджується на самопізнанні й рефлексії (треба спочатку збагнути, у чому полягає власна унікальність і важливість), а потім – на пошуку тих форм, які найбільш адекватно демонструють внутрішню своєрідність.

### **Література до першого розділу**

1. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно ; [пер. з нім.]. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
2. Барт Р. Избранные работы : семиотика, поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр.]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 443 с.
4. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Вальтер Беньямін // Вибране ; [пер. з нім.]. – Л. : Літопис, 2002. – С. 53-97.
5. Брюховецький В. Специфіка і функції літературно-критичної діяльності / В'ячеслав Брюховецький. – К. : Наук. думка, 1986. – 176 с.
6. Валери П. Об искусстве : сб. / Поль Валери ; [пер. с фр.]. – М. : Искусство, 1993. – 508 с.
7. Вейн П. Чи вірили греки у свої міфи? : есей про конституентну уяву / Поль Вейн ; [пер. з фр.]. – Л. : Каменярь, 2003. – 170 с.
8. Веселовский А. Историческая поэтика / Александр Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 404 с.
9. Выготский Л. Психология искусства / Леонид Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 341 с.
10. В'язовський Г. Творче мислення письменника / Г. В'язовський. – К. : Дніпро, 1982. – 335 с.



11. Вулф В. Власний простір / Вірджинія Вулф ; [пер. з англ.]. – К. : Альтернативи, 1999. – 112 с.
12. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики : у 2 т. / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім.]. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 2. – 478 с.
13. Гейзінга Й. Homo ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з англ.]. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
14. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 / Роман Гром'як. – Т. : Джура, 2007. – 368 с.
15. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Жак Дерида ; [пер. з фр.] – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 602 с.
16. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика / Володимир Домбровський; [упорядн. О. Баган]. – Дрогобич : Відродження, 2008. – 488 с.
17. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / Виктор Жирмунский // Избр. труды. – Л. : Наука, 1977. – 497 с.
18. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення : монографія / І. Зварич. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – 236 с.
19. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Інгарден // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; [пер. з польс.] ; [за ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – С. 263–277.
20. Еліаде М. Священне і мирське / Мірча Еліаде // Мефістофель і андрогін ; [пер. з нім.]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 5–116.
21. Кодак М. П. Поетика як система : літ.-крит. нарис / М. П. Кодак. – К. : Наук. думка, 1992. – 209 с.
22. Коцюбинська М. Мої обрії : у 2 т. / Михайлина Коцюбинська. – К. : Дух і Літера, 2004.

23. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи аналізу художньої мови / Михайлина Коцюбинська. – К. : Наук. думка, 1965. – 323 с.
24. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / Магдалена Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 384 с.
25. Леві-Строс К. Первісне мислення ; [пер. з фр.] – К. : Укр. центр духов. культури, 2000. – 322 с.
26. Леві-Строс К. Структурна антропологія ; [пер. з фр.] – К. : Основи, 2000. – 388 с.
27. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво : нариси з психології творчості / Анатолій Макаров. – К. : Рад. письм., 1990. – 285 с.
28. Маслоу А. Мотивация и личность ; [пер. с англ.] ; [3-е изд.]. – СПб. : Питер, 2003. – 352 с.
29. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 406 с.
30. Моклиця М. Філософія гри в слова / Марія Моклиця // Біблія і культура : зб. наук. статей. – Вип. 6. – Чернівці : «Рута», 2004. – С.110–116.
31. Моэм С. Искусство слова / С. Моэм // Искусство слова. Литературные очерки и портреты ; [пер. с англ.] – М. : Худ. лит., 1989. – С. 24–42.
32. Наєнко М. К. Інтим письменницької праці. З лекцій про специфіку літературної творчості / Михайло Наєнко. – К. : Пед. преса, 2003. – 280 с.
33. Новикова М. Міфи та місія / Марина Новикова. – К. : Дух і Літера, 2005. – 432 с.
34. Нойманн Э. Творческий человек и трансформация / Эрик Нойманн // Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство ; [пер. с англ.]. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1996. – С. 206–249.
35. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Хосе Ортега-і-Гасет // Вибрані твори ; [пер. з ісп.]. – К. : Основи, 1994. – С. 238–272.

36. Парандовський Я. Алхімія слова / Ян Парандовський ; [пер. з польск.] – К. : Дніпро, 1991. – 373 с.
37. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти) / Р. Піхманець. – К. : Наук. думка, 1991. – 164 с.
38. Потєбня А. А. Мысль и язык / Александр Потєбня. – К. : СИНТО, 1993. – 192 с.
39. Потєбня А. А. Теоретическая поэтика / Александр Потєбня. – М. : Высш. шк., 1990. – 344 с.
40. Потєбня О. Естетика і поетика слова : збірник / Олександр Потєбня ; [пер. з рос.] – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
41. Сартр Ж. П. Что такое литература? / Жан Поль Сартр ; [пер. с фр.]. – СПб. : Алтейя, 2000. – 466 с.
42. Слоновьовська О. Слід невловимого Протея (Міф України в літературі української діспори 20-х – 50-х років ХХ століття) / Ольга Слоновьовська ; [вид. друге]. – Івано-Франківськ : Плай ; Коломия : Вік, 2006. – 688 с.
43. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Григорій Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с.
44. Тодоров Ц. Поняття літератури / Цветан Тодоров // Поняття літератури та інші есе ; [пер. з фр.]. – К. : Вид-во “Києво-Могилян. академія”, 2006. – С. 5-21.
45. Тюпа В. Художественность литературного произведения / В. Тюпа. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. – 224 с.
46. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; [пер. з англ.] ; [за ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – С.109–135.
47. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К. : Рад. письм., 1969. – 191 с.

48. Фрезер Дж. Золотая ветвь : Исследования магии и религии / Дж. Фрезер ; [пер. с англ.]. – М. : Политиздат, 1980. – 832 с.
49. Фрейденберг О. Миф и литература древности / Ольга Фрейденберг. – М. : Наука, 1978. – 605 с.
50. Фролова К. П. Субстанції незримої вогонь... (Про поетику художнього твору) : літ.-крит. нарис / К. П. Фролова. – К. : Дніпро, 1983. – 134 с.
51. Шахова К. Образотворче мистецтво і література : літ.-крит. нарис / К. Шахова. – К. : Дніпро, 1987. – 195 с.
52. Шеллинг Ф. Філософія мистецтва / Фридрих Шеллинг ; [пер. с нем.]. – М. : Мысль, 1999. – 608 с.
53. Юнг К. Г. Психологія і мистецтво / К. Г. Юнг, Э. Нойманн ; [пер. с англ.]. – М. : REFL-book ; К. : Ваклер, 1996. – 304 с.
54. Юнг К. Г. Психологія і поезія // Карл Густав Юнг // Слово. Знак. Дискурс. – Л. : Літопис, 1996. – С. 91–108.

## Факультатив

### Міф і архетип як терміни сучасного літературознавства

Останнім десятиліттям з'явилася велика кількість літературознавчих досліджень зі словом “міф” або “архетип” у назві (в старих конструкціях типу “Образ такий-то у такому-то творі/творчості” слово “образ” замінюється словами “міф”, або “архетип”). Як приклад – матеріали конференції, що відбулась у Харківському університеті ще наприкінці 90-х років [13].

Відомий діаспорний літературознавець Г. Грабович своє дослідження “Шевченко як міфотворець” написав ще на початку 80-х років. Звісно, він орієнтувався на надбання західної науки, що дало йому можливість зробити своє дослідження на високому фаховому рівні. Публікація цієї роботи на початку 90-х в Україні стала відчутною подією не лише шевченкознавства, а й загалом української науки. Однак, попри і активне неприйняття праці Грабовича, і захоплення нею, ґрунтовного обговорення цієї роботи не відбулося. Ситуація різко загострилась і спричинила справжню лавину критичних матеріалів після публікації дослідження О. Забужко “Шевченків міф України” [3]. Хоча Забужко частково полемізує з Грабовичем у трактуванні творчості Шевченка, вона загалом розвиває його ідею: адекватно прочитати Шевченка без урахування міфотворчого аспекту неможливо. Але багатьом дослідникам творчості Шевченка здалося, що саме поєднання понять Шевченко і міф є святотатством. Виник чималий спротив і палка критика подібного підходу. Цьому є кілька причин, і, на жаль, не останні серед них ідеологічні. На одній із причин варто зупинитись докладніше, оскільки вона охоплює загалом весь стан літературознавства в галузі міфологічного підходу до літератури. Головна проблема частого нерозуміння, неприйняття і, окрім того, не надто переконливого тлумачення тих чи інших творів

в аспекті міфу – це сам міф. Парадокс цього поняття полягає в першу чергу в морально-етичній амбівалентності. Тобто міф може бути поняттям і відверто негативним, і посилено позитивним. І як би не намагались науковці бути безсторонніми при дослідженні проблеми, емотивне маркування міфу так чи інакше дає про себе знати. У самій суті цього поняття зосереджено вибухонебезпечну антиномічність. Для одних людей міф легко стає уособленням вищих (вічних) цінностей, для інших він так само певно символізує все неістинне, оманливе, навіть брехливе. Як не дивно, але на нашому сприйнятті міфу, навіть мимо нашого усвідомлення, болісно відбилася політична ситуація. Останнє десятиліття пройшло під гаслом розвінчування радянських міфів. Усе, що раніше багатьом здавалось істиною чи дороговказом, на очах руйнується, стає мішурою, непотрібом. Світова література багато доклала зусиль, щоб вивернути навиворіт радянські (як і загалом тоталітарні) міфи. Тому сьогодні не варто нарікати на упереджене ставлення до поняття міфу з боку багатьох громадян. Скоріше, навпаки – упереджене ставлення до міфу свідчить, що людина деміфологізує свою свідомість, а це загалом процес дуже благотворний. Ті, хто бачить у міфі й міфах лише світоглядні омани, сприймають як святотатство припущення, що шанований класик, національний геній може бути міфотворцем. Це що ж, він, виходить, казав неправду?! Тішив нас ілюзіями замість справжніх істин?

Міфи вивчає уже протягом двох століть сила-силенна науковців. Накопичена література вже давно не підлягає скільки-небудь повному охопленню, класифікації чи аналізу. Перш ніж розпочати блукати по цьому безмежному океану наукових праць, ми повинні визначитися, наскільки і в чому саме нам це потрібно. Міф досліджували літератори, передусім романтики, фольклористи (згадаємо хоча б міфологічну школу XIX ст.), філософи, психологи, мовознавці, етнологи, літературознавці тощо. Кожна наука – це не тільки актуалізація різних сторін у досліджуваному об'єкті, а й інша

методологія і, звісно, відчутно інші результати. Звичайно, відкриття психологів впливали на відкриття етнологів, як і навпаки. Власне, будь-яке поглиблення в розумінні міфу рано чи пізно ставало надбанням усіх наук. Але тим не менше кожна з наук має свої цілі та пріоритети. Одна справа – прочитання міфів З. Фройдом чи К.-Г. Юнгом, інша – О. Лосєвим, ще інша – Р. Бартом чи Є. Мелетинським. Дуже часто сучасні автори, механічно запозичивши ту чи іншу (зазвичай, не літературознавчу) методологію, замість необхідного результату отримують вельми сумнівну версію. Найбільша плутанина, певне, існує в шкільному та університетському вивченні творів літератури ХХ століття, зарубіжних і українських.

Нам уже не уникнути ґрунтовного перегляду української літератури в аспекті міфу. Цей процес почався стихійно і триватиме, доки в тому буде глибша потреба. Але треба внести певну ясність у теоретичний бік проблеми, бажано навіть дещо вивести на рівень наукової аксіоматики, аби цим могли скористатися не лише науковці, а й учителі.

Життя міфів як феномену європейської свідомості, мабуть, варто починати із часів Ренесансу, коли антична культура була переосмислена як міфологія. Відбулося розмежування двох глобальних міфологій – античної і християнської – як усвідомлених каталізаторів культурного розвитку. Античні та християнські міфи все більше цікавили митців, усе щільніше насичували плоть і кров мистецтва. Романтики ще більш активізували зацікавлення міфами, традиційно присутніми в культурі, але водночас відкрили і новий об'єкт: національну міфологію, яку можна реконструювати через фольклор. Отже, міфологій, тобто сукупності міфів, які відбивають світогляд якоїсь спільноти на певному етапі її існування, з часом окреслилась досить значна кількість: антична, християнська, язичницька (з національною специфікою різних країн Європи), у ХІХ, на початку ХХ століття виникло зацікавлення східними міфологіями; у середині ХХ-го, завдяки діяльності етнологів,

зокрема, таких, як К. Леві-Строс та М. Еліаде, відбулося відкриття так званих аборигенних міфологій, які належать тим племенам, які до середини ХХ століття зберегли первісний лад життя; у цей же час вималювалася ще одна міфологія – та, що існує як форма суспільної свідомості в будь-якому сучасному суспільстві. Всі ці міфології є окремими об'єктами серйозних наукових досліджень.

Отже, протягом двох століть інтенсивного вивчення феномену міфу накопичилось багато різноманітних версій його тлумачення. Оскільки всі міфології зафіксували якийсь минулий, пройдений етап у житті людства, європейська спільнота всі міфології споглядала ніби згори, а тому дещо зверхньо: це хоч і цікаво, поетично, але дуже наївно і примітивно. Класичне в цьому плані тлумачення запропонував у свій час К. Маркс: “Передумовою грецького мистецтва є грецька міфологія, тобто природа і самі суспільні форми, вже перероблені несвідомо-художнім чином народною фантазією” [10, 27]. Первісна людина не могла пояснити навколишній світ і тлумачила таким чином незрозумілі явища природи, обожнюючи їх, надаючи їм якогось містичного чи сакрального значення. Власне, це визначення міфів не втратило своєї актуальності й дотепер. Аксиоматикою в розумінні міфу є його прив'язаність до первісного світосприйняття. А оскільки первісне в уявленні сучасного європейця – це архаїчний, безмежно далекий, давно відсутній у реальності світ, то й ставлення до міфу в повсякденній свідомості з часом поширилося й утвердилося таке: міф – це синонім казки, вигадки, а у більш чіткому емотивному маркуванні – синонім брехні. Коли ми комусь не віримо, але вважаємо, що слово “брехня” при цьому не дуже доречно, ми кажемо – це міф. Тобто ставимо під сумнів сказане. Згадуючи античних гераклів та юпітерів, ми ні хвилини не сумніваємося, що це казкові персонажі. Письменники, особливо у ХХ столітті, часто використовували різноманітні міфології в сюжетах своїх творів. Глибоке



зацікавлення міфами, які є чимось подібним до дитячих казочок, якщо подумати, дещо суперечить подібному сприйняттю. Втім письменники широко використовують фольклор, поряд із міфічними – просто казкові сюжети. Вигадка, гра, умовність у літературі не дивина. Отож ніби і ніякої особливої проблеми тут нема. Але це не так. Важко навіть уявити масштаби поширення міфів у літературі. Зарубіжне літературознавство ХХ століття, прочитуючи всю світову літературу в аспекті використання міфологій, зробило важливе відкриття: міфи є скрізь, у кожному творі, вони ховаються навіть там, де, на перший погляд, відсутні. І, що найцікавіше, чим масштабніший митець, чим глибшою є його творчість, тим відчутнішим є його зв'язок із сюжетами, образами, мотивами, свідомо чи несвідомо запозиченими зі світових міфологій. Чому так? Цей феномен неможливо пояснити, якщо сприймати міф як давній різновид казки.

Вже в ХІХ столітті багато хто з представників міфологічної школи розумів міф як важливу універсалію, яка не втрачає актуальності з часом. Надбання фольклористів часто використовували представники інших галузей науки. Варто згадати в цьому зв'язку О. Потебню, який активно цікавився своєрідністю первісного світосприйняття і на підставі цих спостережень створив свою концепцію походження слова, довівши, що від початків “у художньому творі є ті ж самі стихії, що й у слові” [16, 45].

Зацікавлення міфами європейських психологів ХХ століття дало можливість зрозуміти одну його дуже важливу рису, яка лежить дещо глибше: міфи несуть у собі закодовану інформацію про первісну людину, вони є відбитком психічного життя, і тому містять певні універсалії. Вивчення міфу про Едіпа дало З. Фройдю можливість сформулювати важливі психічні закони розвитку і становлення людини на будь-якому етапі, у будь-якому суспільстві. Коли неврози інтелектуально розвинених, технічно озброєних європейців стали називати “едіповими

комплексами”, міф несподівано виринув із давньої сивини й опинився поруч із нами, навіть усередині нас. К.-Г. Юнг поглибив це розуміння, усвідомивши ще одну дуже важливу функцію міфів: завдяки міфам він відкрив колективну свідомість і колективне несвідоме. “Наш свідомий науковий досвід, – пояснював він у своїх “Тевістоцьких лекціях”, – бере свої витoki у матриці колективного несвідомого” [21, 39]. Юнг навів кілька разючих прикладів неймовірних сновидінь, які неможливо пояснити особистим досвідом сновидця. Один сон, розказаний Юнгові неграмотним, розумово нерозвиненим американським негром, він коментує так: “Сон того негра про людину, розіп’яту на колесі, являє собою повторення грецького міфологічного мотиву Іксіона, якого Зевс покарав за образу богів і людей, розіп’явши його на колесі, що без упину крутиться. Я навів вам цей приклад із міфологічним мотивом у сновидінні для того, щоб проілюструвати ідею колективного несвідомого. Один приклад, безумовно, нічого не доводить. Але навряд чи хто зможе припустити, що цей негр вивчав грецьку міфологію, і дуже малоймовірно, що йому довелось бачити якісь зображення грецьких міфологічних сюжетів. Крім того, зображення Іксіона досить рідкісні” [21, 39]. Праці Юнга довели до одну важливу істину: міф не є належністю нашого минулого, міф постійно присутній у нашому внутрішньому світі, більш того – саме міф шифрує якісь важливі аспекти нашого індивідуального несвідомого, відкриваючи можливості для самопізнання.

Одночасно з Юнгом здійснив свої відкриття, рухаючися, можна сказати, з протилежного боку, російський філософ О. Лосєв. “Міф, – написав він у своїй роботі 1930 р. “Діалектика міфу”, – є не що інше, як загальні, найпростіші, до-рефлексивні взаємовідносини людини з речами” [9, 454]. “Міф не є вигадка чи фікція, не є фантастичний вимисел, але – логічно, тобто, найперше, необхідна категорія свідомості і буття загалом” [9, 457]. Ще більш категорично: “Міфом є саме

буття, сама реальність, сама конкретність буття” [9, 412]. Згідно з Лосевим, будь-яка до-рефлексивна свідомість – міфологічна. Переборення міфологічності починається разом із рефлексією, коли людина аналізує і усвідомлює саму себе, дивиться на себе збоку, осягає власну суб’єктивність. Міфологічне – отже несвідомо суб’єктивне, первісно-емоційне. Так сприймає світ не лише первісна людина, а й безліч сучасних людей, навіть тих, що мають високу освіту. І вже напевне міфологічно сприймають світ діти і митці, оскільки вони орієнтуються (митці намагаються це робити свідомо, а діти природно) здебільшого емоційно, реагуючи на речі, явища, атрибути природи як на такі ж одухотворені, живі, як і вони самі. Коли людина сприймає світ як єдиний, цілісний, коли відчуває себе органічною часткою навколишнього світу, вона є первісною. Але це та первісність, яку не треба переборювати. Навпаки, людина мусить берегти в собі цю первісність, аби якось вирішити ті проблеми з навколишнім середовищем, які вона придбала, уявивши себе царем природи, який прийшов у світ, щоб користуватись усім, що в ньому є.

Будь-яка міфологія починається з моделювання світу. Це, наступне за часом, важливе відкриття здійснив К. Леві-Строс, професійний етнолог, який багато років прожив серед первісних племен Америки й інших континентів. “Видається, що логіка міфологічного мислення така ж вимоглива, як і логіка, яка лежить в основі позитивного мислення і, по суті, мало чим від неї відрізняється” [7, 219]. Первісна свідомість моделює світ, будуючи їй на універсальних опозиціях “між сакральним і мирським, сирим і вареним, целібатом і одруженням, чоловічим і жіночим началами, центром і периферією” тощо [7, 132]. Первісна свідомість, будь то якийсь доісторичний дикун чи сучасна дитина, повинна впорядкувати світ навколо. “Міфологія, – пише з цього приводу інший знавець міфів, сучасний російський фольклорист Є. Мелетинський, – не вичерпується задоволенням цікавості

первісної людини, її пізнавальний пафос підпорядковується гармонізуючій і впорядковуючій цілеспрямованості, орієнтується на такий цілісний підхід до світу, при якому неприпустимі найменші елементи хаотичності, невпорядкованості. Перетворення хаосу в космос становить головний сенс міфології, причому космос з самого початку містить ціннісний, етичний аспект” [14, 169].

Важливо зрозуміти, що, тою чи іншою мірою, будь-яка свідомість є міфологічною. Міфологічне – синонім не так вигаданого (міф ніколи і не вигадується, на відміну від казки), як суб’єктивного, а отже неминуче неадекватного світосприйняття будь-якої іншої людини. Ми мало не щодня стикаємося з розбіжностями у розумінні тих чи інших суспільних явищ чи вчинків, звикаємо при цьому думати, що інші, якщо вони дивляться інакше, ніж я, помиляються чи мають омани. Кожна людина мусить думати, що її сприйняття світу є адекватним, тобто об’єктивним, а розбіжності з іншими – результат помилок, які теж завжди чомусь роблять інші. Насправді в нашу природу закладена суб’єктивність, інакшість. Ми всі однакові й різні водночас. Саме міфологія кодує цю специфіку нашого світосприйняття. Міфи – це універсалії, які нас об’єднують (не має значення, коли саме вони були відкриті й зафіксовані), але міфи – це також відбитки нашої неповторності. Ми всі дивимось на світ по-своєму, а отже перебуваємо в центрі якогось міфічного світу. І наш шлях духовного зростання веде через рефлексію, коли ми переборюємо свою і суспільну міфологію. Шлях до істини пролягає через міф. Одні міфи, породжені стереотипами колективної свідомості та власними оманами, ми повинні відкинути, перебороти, інші – усвідомити в їх глибинній сутності й узяти на озброєння в подальшому розвитку. Міф – це не вигадка, казка, це завжди альтернативна реальність. Сприймаються нами як вигадка переборені міфології, які в час свого виникнення були такою ж безсумнівною реальністю, як і світ, що нас оточує.

У літературі ХХ століття теж відбулось усвідомлення

міфу як альтернативної реальності. Процес цей розгортався поступово, варто його почати з романтиків, які, обігруючи відомі з античної чи середньовічної культури міфи, віднаходили в них містичне зерно. А містика – це вже ореальнення, якщо можна так висловитись, натяк на те, що все не так просто в житті, як може видатись, не все можна пояснити вигадкою і фантазією. Гете у драмі “Фауст” яскраво демонструє процес універсалізації, або ж філософізації міфу. Він вносить деякі корективи в міф про змагання і суперечку Бога і Гемона (Мефістофеля), й одразу міф починає світитись новими гранями. Мефістофель втрачає ауру безумовного зла і починає символізувати щось не так виразно марковане в моральному-етичному плані. Ще суттєвіше поглиблює цей аспект традиційного міфологічного образу М. Лермонтов: у його однойменній поемі Демон викликає не тільки осуд, а й співчуття. Отже, романтики розуміли, що міфологічну пару можна вивертати навиворіт, надаючи їй протилежного сенсу. Але при цьому інший прошарок не витісняється, а ніби лягає на дно, тому що “кожен міф має розшаровану структуру, яка проявляється на поверхні ... через повторення і завдяки йому” [7, 218].

Осмилення і переосмилення античних та середньовічних (тобто християнських) міфів активізувалось на рубежі XIX–XX століть. Міфи сприймаються як універсальні моделі, які легко можна проектувати на будь-який етап у житті суспільства. У таких творах, як “Пігмаліон” Б. Шоу, “Кассандра” Лесі Українки, “Мухи” Ж.-П. Сартра й інших, відбувається проєкція міфу на сучасну реальність. Міф стає метафорою суспільних процесів, використовується для постановки своєрідного психологічного експерименту, в результаті якого давній міф стає несподівано актуальним. Обробка міфу відбувається шляхом його прозаїзації, ореальнення.

Інакше виглядає міф у таких творах, як “Синій птах” М. Метерлінка, “Пер Гюнт” Г. Ібсена, “Затоплений дзвін”

Г. Гауптмана, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського й інші. Тут із цеглинок різноманітних міфологій, здебільшого архаїчних, видобутих із національного фольклору, будується новий авторський міф. Згадані твори здебільшого трактувались в аспекті фольклорних запозичень, що не суперечить істині, але збіднює сенс талановитих творів. З казкових елементів складається нова модель світоустрою, яка, попри яскраву індивідуалізацію, містить абсолютний універсалізм. Відбувається поділ світу на високе і низьке (архаїчна опозиція низ/верх, профанне/сакральне), яке отримує новітній підтекст духовного і матеріального. Істоти лісу в “Лісовій пісні”, душі речей у “Синьому птахові”, полонина в “Тінях забутих предків” – це світ частково містичний, ірраціональний, первісний, він піднесений до поетичного, високо духовного, такого, що відходить у минуле. Світ людей, світ Села уособлює протилежний світ, сучасний, значною мірою обездуховлений, оскільки він орієнтується лише на матеріальні цінності. Такі герої, як Мавка, діти, Іванко й Марічка, перебувають поміж двох світів, вони покликані піднести нижчий світ до вищого, одухотворити його. Вони є носіями первісного світовідчуття, а отже – істинного. У більш драматичних (“дорослих”) версіях Лесі Українки і Коцюбинського ці герої гинуть під тиском войовничого матеріального світу, застерігаючи від його повного торжества, у більш романтичній версії Метерлінка залишається надія на відновлення духовного витоку світу.

Використання національного фольклору для створення власного міфу стає прикметою всієї літератури ХХ століття. Це творчість В. Свідзинського, Б.-І. Антонича, В. Шевчука, В. Каменського, В. Хлебнікова, Ч. Айтматова, В. Фолкнера, Г. Лорки, Ю. Тувіма, Ж. Амаду і багатьох інших. Зрештою, яскравий приклад подібного використання національних міфів має місце також у творчості Г. Маркеса, зокрема, в його романі “Сто років самотності”.

Інший варіант “гри” з міфами запропонував Д. Джойс у

романі “Улісс”. У цьому творі взагалі нема нічого вигаданого і міфічного: всі події відбуваються в реальному місці й часі. Прив’язаність до місця та часу така послідовна і навіть настирлива, що багато хто з критиків, попри яскраву експериментальну форму роману, сприйняв його як достовірний опис реальності (реалістичним роман “Улісс” назвав Езра Паунд [12, 229]. Аналогії з античним міфом про Улісса (Одіссея) читач ХХ століття міг би і не побачити, якби ці аналогії штучно і настирливо, через назви глав і коментарі, не провів автор. Однак із примусу автора читач мусив сприймати звичайне життя пересічних ірландців початку ХХ століття крізь призму давнього міфу. Трохи комічно уявляти Леопольда Блума, хитруватого, самовдоволеного, не надто розумного, надто звичайного, посереднього чоловіка героєм поетично-героїчного сюжету, а в його кокетливій дружині Моллі бачити Пенелопу, в Стівені Дедалусі – Телемака. Джойс ніби нічого не робить для того, щоб поглибити аналогію на асоціативному рівні. Він просто вказує пальцем: це ось – Одіссей, а це – Пенелопа, цей епізод відповідає такому-то в античному сюжеті, а цей такому. Спочатку це видається чимось трохи пародійним, звичайною літературною грою, але поступово таки мусиш віднаходити щось спільне в житті міфічної античної людини і реальної людини початку ХХ століття і зрештою погоджуєшся: це спільне справді існує. Міф про Одіссея, який волею богів і власною мандрував двадцять років, тримаючи курс на рідні береги, де його чекала вірна Пенелопа і зростав син, стає вже не міфом, а універсальною формулою життєвого шляху: навіть коли ти не покидаєш меж рідного Дубліна, ти все одного Улісс, твоє життя – це завжди мандри, пороги і перешкоди на шляху повернення назад, до рідного берега, до витоків. Життя кожної людини – то безкінечний рух по колу, але часом – по спіралі, повернення до того самого з іншим його усвідомленням.

Найбільш складний варіант використання міфів ми маємо саме в тих творах, які видаються цілком вірогідними, на-

віть реалістичними: “Старий і море” Е. Гемінгвея, “Чарівна гора” Т. Манна, “Жінка у пісках” Кобо Абе, “Женя Люверс” Б. Пастернака, “Інші береги” В. Набокова, “На другому березі” Б.-І. Антонича, “Жовтий князь” В. Барки тощо.

Повість Гемінгвея “Старий і море” зарубіжні критики сприйняли як притчу. Гемінгвей заперечував таке тлумачення, твердячи, що його герої – цілком реальні люди. Радянські дослідники охоче підхопили цю думку, десятиліттями трактуючи Гемінгвея як письменника-реаліста: “реалістична оповідь про життя однієї людини” та ще й, крім того, з близьким серцю радянських ідеологів оптимістичним, жеттествердним пафосом [8, 415]. Сучасні дослідники схиляються до жанру притчі, вважаючи, що Гемінгвей “на реальному матеріалі вибудував абстрактно-філософську притчу” [2, 28].

Насправді повість суттєво відрізняється від притчі, оскільки не містить очевидної моральної настанови. Але це і не реалістична оповідь. Герої повісті хоча й достовірні, однак вони не мають суттєвих рис реалістичного образу: вони не є соціально детермінованими, вони не прив’язані до певного часу (така подія з таким старим могла відбутись будь-де і будь-коли). У них нема нічого типового (є щось загальнолюдське, але воно віднаходиться іншим, аніж у реалізмі, способом узагальнення), нема також яскравої індивідуальності ні в старому, ні в хлопцеві. Вони вірогідні не рисами, а своїми почуттями, світосприйняттям. І на цьому варто зосередити увагу. Власне, перед нами одне відкрите світосприйняття – старого. Ми приєднуємо до старого і хлопця, бо вони не дарма розуміють одне одного з півслова, вони внутрішньо близькі. Ця пара героїв, якби автор хотів дати правдиву версію реальної дійсності, мусила бути аргументом проти суспільства: світ прирік доброго старого на тяжку старість, на злидні. Якби не хлопець, старий, можливо, і не вийшов живий зі скрути. Однак цей пафос у повісті абсолютно відсутній. Навпаки, соціум в образі жителів рибальського селища та власника кав’ярні співчуває старому і



допомагає, чим може. Крім того, старий, який зміг подолати величезну рибу самотужки, ще не такий безпомічний, щоб самому не дати собі ради.

Найприкметніша риса в характері старого і водночас у структурі його образу – його сприйняття моря як істоти жіночої статі. “Та старий завжди думав про море як про жінку, що може й подарувати велику ласку, і позбавити її, а коли й чинить щось лихе чи нерозважне, то лише тому, що така її вдача” [19, 582]. Старий не є віруючим у звичному сенсі слова, але світ природи він сприймає з вірою в її одухотвореність, могутність, велич, мудрість. Він не вважає себе вищою істотою, якій по праву належить усе те, що має природа. Навпаки, він смиренний прохач, який співчуває всім зловленим риbam, ладен щомиті просити в них прощення за те, що їх з’їдає. Але водночас йому й на думку не спаде кинути риболовлю, він певен, що це не його вибір, що так заведено споконвіку, і він мусить виконувати свою роль – бути рибалкою, як риба є рибою.

Старий певен, що вдала риболовля залежить лише від прихильності чи неприхильності вищої істоти – володарки моря. На пошуки великої риби він пішов тому, що втратив цю прихильність. Жінка-море, яка завжди симпатизувала йому, наче раптом відвернулася, старому перестало щастити, можливо, тому, що він став старий, а отже жінка-море не хоче вже йому сприяти. Змагання старого з велетенською рибою стає справжнім змаганням міфічного героя з чудовиськом.

“Битва з драконом, – писав психоаналітик Е. Нойманн, аналізуючи несвідоме творчої особистості, – і “вбивство батьків” означає переборення “матері” як символу несвідомого, яке прив’язує сина до колективного світу внутрішніх імпульсів; вона означає також і переборення “батька”, символу колективних цінностей і традицій його часу. Тільки після цієї перемоги герой потрапляє у свій власний новий світ, світ його індивідуальної місії...” [15, 107]. Про оцей міфічний шлях героя писав у своїй знаменитій книзі

“Герой з тисячею облич” Дж. Кемпбелл [5].

Старий сприймає світ, як первісна людина. Старий і хлопець (старе й мале, як у приказці) бачать світ інакше, ніж решта людей. Їхні особливі, глибокі, інтимно близькі стосунки з морем – це те, що втратилось і продовжує втрачатись у світі. Але так не має бути. Первісна людина стала у Гемінгвея героєм, який вартий наслідування.

Звісно, не Гемінгвей першим висловив подібні думки. Вже від рубежу ХІХ–ХХ століть, коли технічна цивілізація окреслилась як ворожа світові природи, почався масовий похід до витоків, до життєвих первнів. Філософія життя, започаткована А. Шопенгауером і Ф. Ніцше, інтуїтивізм в особі А. Бергсона, праці психологів, маніфести експресіоністів і безліч художніх творів піднімали проблему взаємин людини і природи, оспівували гармонію простого, органічно природного життя. Згадаємо “Листя Трави” В. Вітмена, твори Р. Кіплінга, Д. Лондона, К. Гамсуна (“Пан”), О. Купріна (“Олеся”), М. Коцюбинського (“Тіні забутих предків”), О. Кобилянської, В. Винниченка і багато інших. У 10–ті роки розпочнеться масове захоплення мистецтвом художників-самоуків, так званими примітивами. Внаслідок наслідування примітивам, наївним, спрощеним за технікою, ніби невмілим творам у живописі сформувалась течія примітивізму. Після деякого періоду охолодження щодо фольклору знову, в 20–30-ті роки з’явилась потужна хвиля захоплення усною народною творчістю. Дуже часто митці-модерністи, стилізуючи свої твори під фольклор, намагались відворити саме простоту, дитинність, первісність світосприйняття: Лорка, Тувім, Єсенін, Тичина, Антонич, Свідзинський і багато інших. У творчості Олега Ольжича вже в 30-ті роки чітко оформився герой, подібний до гемінгвеївського старого: варвар, дикун, буквально первісна (давня чи навіть доісторична) людина постає з його поезій як Людина з великої літери: “Але ростуть у присмерку нори / Брати, суворі і великі”.

Міфологічне світосприйняття охоче моделюють митці ХХ століття. За якими ж зразками? Звідки сучасна високоосвічена, у всьому спокушена людина може знати, як сприймала світ давня людина? Чи не є таке моделювання всього лише грою без серйозних цілей? Звідки знав Гемінгвей, як сприймає світ старий рибалка? Оскільки він змалював це світосприйняття дуже переконливо, ми не помилимося, стверджуючи: так сприймає світ сам Гемінгвей. Звісно, герой не дорівнює авторові, він навіть не є традиційним другим “я”, але “зроблений” цей герой із автора, він є його відбрунькованою часткою. Первісну людину можна не просто змоделювати, її можна знайти в самому собі. Вона живе, ніби приспана з часів дитинства, чекаючи, коли самовпевнений тверезий глузд послабить свої шори і випустить на світ дикуна. “Щоб бути митцем, треба бути дикуном, Адамом”, – це гасло модерністів початку століття. Тільки так можна подивитись на світ ніби вперше. Дивитися на світ “голими очима”, тобто без упередженого знання, здатна дитина, поет, і, звісно, була здатна первісна людина. Завдяки первісній людині в людині сучасній живе ірраціональне відчуття природи як неньки, як міфічної (архетипної) Великої Матері. Наївне, примітивне, наповнене фантастичними істотами світобачення дикуна (дитини, поета) є водночас глибоко істинним, універсальним.

Поняття “архетип” виникло пізніше, ніж “міф”, у ХХ столітті, але набуло теж дуже значного поширення. Звісно, воно виникло на певному етапі дослідження міфів, унаслідок інтенсивного процесу самоусвідомлення, який упродовж останніх двох століть прискорюється суголосно з прискоренням технічного прогресу. Це самоусвідомлення стосується і кожного індивіда окремо, і спільнот, у першу чергу національних культур, але в кінцевому підсумку стосується всього людства. Поступово прийшло розуміння, наскільки все в людській цивілізації взаємопов’язане, наскільки вона єдина у просторі й часі. Коли в

гуманітаристиці нового часу розвиток цивілізації було порівняно зі становленням індивіда, онтогенез і філогенез зійшлися найважливішими етапами. Протягом усього ХІХ і ХХ століття кращі уми інтенсивно рефлексували над закономірностями розвитку, окреслювали цивілізаційні моделі й шукали сенс та напрям руху.

Не випадково в науковий обіг поняття “архетип” вніс психолог, представник аналітичної психології Юнг, це поняття знадобилось йому для окреслення параметрів колективної психіки. У його концепції вперше масштаб узагальнення стосувався цілого людства, причому не лише в синхронному, а й у діахронному зрізі одночасно. Якщо існує цілість, яка об’єднує людство по горизонталі й вертикалі, не залишаючи нічого поза межами, то існують і коди, або ж універсалії, які цю єдність організують, або ж підтримують чи просто позначають. У такому разі (якщо ми припускаємо існування такої єдності) існувала від самих початків мова, призначена для порозуміння (поєднання) всіх людей, втрачена довавилонська мова. Покаране за хибний намір (дістатись до Бога з допомогою Вавилонської вежі), людство заговорило тисячами мов, а отже змушене було спрямувати свій рух на виокремлення: спочатку потужних імперій, потім держав, етносів, націй, аби в новий час завершитися процесом виокремлення і піднесення на вищий щабель в ієрархії цінностей кожної людської особи. І коли це розрізнення дійшло стадії всесвітньої ворожнечі, людство, щоб зберегти себе, почало інтенсивно шукати підстави для з’єднання, але з’єднання без насилля і підкорення спільноти спільнотою, особи особою.

К. Г. Юнг у своїх “Тевістоцьких лекціях” так пояснював наукову необхідність терміна “архетип”: “Скориставшись виразом св. Августина, я назвав ці колективні праформи архетипами. “Архетип” означає: *typos* (відбиток), певне утворення архаїчного характеру, що містить у собі, у формі й у змісті, міфологічні мотиви. У чистому вигляді останні

присутні в казках, міфах, легендах, у фольклорі. Ось деякі з добре відомих мотивів: образи Героя, Рятівника, Дракона (це образ, завжди пов'язаний з образом Героя, який покликаний перемогти Дракона), Кита або Страховища, яке ковтає Героя. Варіацією мотиву Героя і Дракона є катабазис – спуск до печери (до Некії). Пригадуєте, як в “Одиссеї” Улісс спускається *ad inferos* [підземне царство – М. М.], щоб попрохати поради в ясновидця Тиресія. Мотив Некії постійно зустрічається в давніх культурах і поширений практично повсюди. Він виражає психологічний механізм інтроверсії свідомої частини душі в більш глибокі прошарки несвідомої *psyche*. Із цих прошарків і виникають значення, які мають надособистісний, міфологічний характер – інакше кажучи, архетипи, які в результаті я називаю позаособистісним або колективним несвідомим” [21, 37].

До створення теорії архетипів причетний також Нортроп Фрай. На думку З. Лановик, “теорію літературних архетипів детально розробив Н. Фрай. Хоча він і запозичив термін Юнга, однак наголошував на відмінності власного терміновжитку від Юнгового. ... за Фраєм, Біблія розглядається як основа для архетипного аналізу. Центральний стрижень її образної системи – протиставляння апокаліптичного та демонічного світів” [6, 465]. Здається, роль Фрая в зіставленні з Юнгом тут трохи перебільшена, оскільки із самого початку Юнг шукав універсальні коди не лише в міфології, а й у Біблії. Але справді існує суттєва відмінність між розумінням архетипів у Юнга і Фрая: якщо Юнг назвав архетипами лічені образи, які, до того ж, майже не пов'язані з міфами: Персона, Тінь, Самість, Батько, Мати, то Нортроп Фрай практично розклав на архетипні елементи (класифікувавши їх) не лише Біблію, а й відомі міфології. Архетипів у нього – майже цілий словник номінацій. Але він не менш переконливо і твердо пов'язав поняття міф і архетип, водночас чітко розмежовуючи їх: про це свідчить сама назва праці: “Архетипний аналіз: теорія мітів” [20]. Міфи – більш широке поняття, архетипи –

одиниці, з яких міфи складаються.

Із ситуації сьогодення зрозуміло, що розкодування знаків всесвітньої мови – процес надто складний і тривалий, аби його могли завершити хай і дуже талановиті, але окремі, а тому обмежені можливостями особи. Відомий дослідник міфологічного мислення Клод Леві-Строс, тримаючи в полі зору термін Юнга, вважав, що в розумінні Юнга, “точні значення пов’язані з певними міфологічними сюжетами, які він називає архетипами” [7, 197]. Леві-Строс, маючи на думці приблизно ті ж елементи, що й Юнг, тобто певні складові одиниці світової міфології, вживає одразу слово “міфема”, але загалом надає перевагу терміну “міф”. Він вважав, що для міфу характерна “синхронно-діахронічна структура”, що “кожен міф має розшаровану структуру, яка проявляється на поверхні, якщо можна так висловитись, через повторення і завдяки йому” [7, 218]. Отже, досліджуючи архаїчну психіку і ментальні структури, Леві-Строс не відчуває особливої потреби в терміні “архетип”, у той час як поняття “міф” є для нього ключовим і постійно працюючим.

Отже, вже на першому етапі введення в науковий обіг терміна “архетип” це слово нерозривне з поняттям “міф”. Тому й не дивно, що побутує цей термін здебільшого як його синонім, а поширення міфоаналізу як методу сучасного літературознавства веде за собою синонімічне утворення “архетипний аналіз”.

Для прикладу, в дослідженні О. Слоньовської “Слід невловимого Протея” рівноцінними є поняття міфоаналіз й архетипний аналіз, синонімічні також поняття “міфологема” і “архетип” (один із розділів книги “Слід невловимого Протея” має назву “Ключова категорія міфологеми імені з точки зору архетипного аналізу”, що показово) [17]. Стаття іншої дослідниці – Ю. Р. Матасової – називається “Архетип Самості та міфологема героїчних пошуків: аспекти реалізацій” [11] і в зіставленні романів Ф. С. Фіцджеральда та В. Домонтовича поняття архетип та міфологема у вжитку взаємозамінні.

Н. Слухай, визначаючи архетип як “найфундаментальніші загальнолюдські міфологічні образи й мотиви, предковічні схеми колективного позасвідомого, що залягають у підґрунті будь-яких художніх структур” [18, 207], не зазначає межі між міфологічним образом і архетипом і в статті про архетипи Шевченка аналізує міфообрази фольклорного походження. Те ж саме і в докторському дослідженні Ігоря Зварича “Міфологічна парадигма художнього мислення” [4]: хоч відводиться параграф архетипові, працюючим терміном у дослідженні міфологічної парадигми це поняття не стає. Приклади можна продовжувати.

Те, що поняття міф, міфологема, міфема, архетип у сучасному літературознавстві вживаються паралельно, а часто й синонімічно, зрозуміло і навіть виправдано. Але коли ми переходимо від теорії до практики, то переконуємося, що терміни, які мають одне й те саме значення, не можуть існувати довго разом. Якщо вони справді ідентичні, нема потреби у двох термінах, тим паче, що існують традиційні поняття “образ” і “мотив”, які утвердили свої межі й працюють у науці тривалий час. Щоб досліджувати літературу з точки зору її наповнення найбільш універсальними, архаїчними складниками, треба залишити або термін міф (чи похідні від нього, як то міфема), або архетип, одного з них цілком достатньо. Хоча треба зауважити: від терміна “міф” відмовитись значно складніше. Якщо ж обидва терміни залишаються в літературознавстві як працюючі (що більш імовірно), рано чи пізно вони мають розмежувати значення.

Перечитуючи статтю Н. Слухай про архетипи Шевченка і переконуючись, що дослідниця не викликає заперечень у царині наукових джерел і теоретичного потрактування терміна, що не викликає спротиву і її аналіз більшості конкретних образів творчості Шевченка, відчуваємо незгоду з пафосом та ідеєю статті, дочитавши її до кінця: архетипними-бо потрактовані всі без винятку мотиви, герої, предмети,

імена і мікрообрази творчості Шевченка. Якщо в Шевченка всі образи – архетипні, що це має означати з точки зору розуміння суті архетипу? Найперше: більшість архетипів не належить власне творчості Шевченка, вони ті ж самі й такі самі у всіх інших українських авторів, оскільки такими вони є у фольклорі. Друге: наповнення архетипами в такому разі не може бути усвідомлюваним процесом творчості, більш того, цим наповненням не керує творча особистість, він відбувається сам по собі. У такому разі стає зрозумілим його головне джерело і механізм наповнення: це національна культура включно з колективною психікою або ментальністю плюс світовий контекст, які включаються в процес творчості через мову.

Стає зрозуміло: ми заганяємо себе в методологічну пастку, бо якщо будь-який образ, котрий ми можемо простежити глибше через фольклор, є архетипом, то архетипи скрізь, будь-який образ є архетипом і це треба прийняти до відома, а не вияснити щоразу, аналізуючи творчість конкретного автора. Щось подібне колись сталося із поняттям “соціалістичний реалізм”: якщо всі радянські письменники – соц. реалісти, тоді питання закривається, нема чого досліджувати, треба просто заздалегідь знати: творчість такого-то, як і будь-кого іншого, ґрунтується на соц. реалізмі. Якщо виходити з розуміння, що будь-який образ, який існує на рівні мови, має глибокі витoki, що ці витoki часто ведуть нас у прадавній архаїчний світ, то нам доцільніше використовувати поняття міф і, відповідно, міфоаналіз. Міфоаналізу ми піддаємо в першу чергу мову та її найяскравіший національний прояв – фольклор, через них шукаємо прояви архаїчного мислення чи психіки. Цей процес ще далеко не завершений, можливо, таке дослідження взагалі неможливо вичерпати. У такому разі кожного письменника та кожен твір варто піддати міфоаналізу, і це відкриє нам якісь нові прошарки творчості чи твору. Поняття міф у першу чергу скеровує нас до пошуку національних універсалій, а тому міфоаналіз, який неминуче



залучає фольклор і національну міфологію, завжди результативний при дослідженні літератури, оскільки увиразнює її національну специфіку, показує ту чи іншу вкоріненість у національну культуру конкретного автора. Чи позначає тут слово “архетип” щось інше, відмінне від поняття “міф” і похідних від нього: “міфообраз”, “міфомодель”, “міфема”, “міфологема” тощо? Очевидно, що ні. Очевидно також, що національні коди – важливі для культури універсальності, але це не найвищий рівень узагальнення. Наймасштабніші універсальності кодують мову людства, а отже вони мусять проходити крізь національну специфіку і прямувати далі. Аби віднайти мову, зрозумілу всім, треба стерти зі знаків надто яскраве національне забарвлення. І саме так складається ситуація в психології: ті архетипи, які були виявлені психоаналітиками, хоча їх і можна відшукати у міфах чи фольклорі, не мають у собі жодної національної специфіки. Згадаємо також, що власне міфи передують фольклору, вони давніші, і вони давно розійшлися по всьому культурному полю. Ми не можемо зараз встановити межі функціонування найдавніших міфообразів навіть по лінії схід/захід. Міфології протягом усієї історії людства змішувались і видозмінювались, вони глибоко ввійшли в кожну національну культуру і здебільшого непомітні для сучасного ока як додані, а не автентичні складники. Водночас формування націй і національно забарвлених культур – процес новочасний, його можна чітко простежити від самих витоків, спираючись на ґрунтовну наукову базу. Тому міфоаналіз користується не лише національним фольклором, який впливає через мову на творчість автора, а й усіма міфологіями світу. Навіть якщо у творчості нема очевидних слідів запозичення, це робити доцільно, оскільки чим далі углиб, ти менше відмінностей. Якщо ми хочемо знайти найдавніше утворення, варто скористатись усіма доступними для сучасного дослідника міфологіями, зіставляючи їх.

Отже, “міфоаналіз” не потребує терміна “архетип”. Міф

– це так само первісний, архаїчний образ, і він краще спрацьовує як інструментарій для наукового пошуку, оскільки вже достатньо чітко позначив свої межі. Згадуючи ще одне визначення міфу, на цей раз досить образне, а саме: “міф – це словесна істота, яка в царині мовлення посідає таке ж місце, що й кристал у світі фізичних явищ... : перехідний предмет між статичною сукупністю молекул і власне молекулярною структурою”[7, 219], можна окреслити те, що залишається за межами поняття “міф”. Які саме зі “словесних істот”, “нерозчинних кристалів” мови не покриваються словом “міф”? Мабуть, ті носії універсальної інформації, які не мають очевидної національної специфіки і не прив’язані до конкретної міфології, хоча присутні в кожній. Поняттям “архетип” варто окреслити ті образи, які підпорядковують собі міфообрази. Хоча Юнг йде до цього поняття із царини чистої психології, і цей термін йому потрібен для окреслення меж колективного несвідомого, а Леві-Строс цікавиться структурою архаїчного, або ж міфологічного мислення, і один, і другий учений, як, зрештою, і Нортроп Фрай, шукають ті моделі чи елементи, які містять наймасштабніші для людського мислення і досвіду універсалії. Ті елементи, які об’єднують людство у просторі й часі в єдину сутність, що її можна умовно позначити як біблійну людину. А це означає, що містяться вони не деінде, а в царині психіки, і шукати архетипи треба не в культурі (яка є об’єктивацією міріад внутрішніх світів і складним, штучним утворенням), а всередині людини, людини, яка була такою ж, як зараз, і в часи Адама та Єви, людини, одночасно колективної, приналежної завжди і за визначенням до спільноти собі подібних, і людини індивідуальної, людини-персони, неповторної, наділеної часткою божественної сутності. Існують закладені в психіку людини механізми, які зумовлюють її розвиток у певному напрямку. Спочатку ці механізми визначають її спосіб життя у вузькому колі, життя-виживання у світі первісної природи, згодом люди об’єднуються у все більші й більші спільноти, але так

само внутрішні механізми проектуються назовні й визначають перебіги, або сюжети, меншого чи більшого масштабу. Таку узагальнену людину можна назвати Героєм із тисячею облич (згадуючи дослідження Дж. Кемпбела), можна, за Біблією, Адамом, суті це не змінить. У будь-якому разі ми почнемо розмову про її долю, або шлях, або сюжет, оскільки людина виявляє все людське у процесі життя, вона діє, вибирає, змагається, чинить. Хто чи що керує нею при цьому? Дещо нам якраз і прояснили психологи ХХ століття. Як показав З. Фройд, створюючи культуру, що живиться заборонами, людина притлумлює природні потяги, загрожує в собі дикуна, а отже роздвоює психіку, формує комплекси, шукає способи компенсації. Універсальний сюжетний трикутник засновується в межах трійці Мати-Батько-Дитина. Людина все життя втікає від природи і водночас шукає її, змагається з настановами батьків і прагне стати на їхнє місце. Свідоме і несвідоме у внутрішньому світі – це постійні опоненти або й вороги, змагання чи ворожнеча яких проявляється в стосунках численними життєвими перипетіями. Але якими б заплутаними не були ці стосунки, завжди можна по ниточці думки (Аріадни) дістатись до потягу (Кентавра), який ховається в глибинах психіки (лабіринту). Коли від міфології ми переходимо в царину психології, міф для нас стає моделлю, формою певних стосунків, а суть їх може прояснити архетип. Отже, архетипний аналіз мусить залишатись методом літературознавчого психоаналізу, методом, який вивчає конкретну творчу особистість в аспекті механізмів творчого процесу та їх результативності в царині відкриття і художньої об'єктивації наймасштабніших універсалій. У такому разі це не психоаналіз за методом Фройда чи навіть Юнга, хоча його концепцію доцільно залучити ширше, ніж будь-яку іншу, це повинен бути психоаналіз, який рухається до глибинних архетипних структур через домінантні образи творчості. Суть пошуку – виявлення і пояснення найглибших універсалій, які утворюються в

процесі контакту, сполучення чи зв'язку індивідуальної психіки з психікою колективною. Міфоаналіз покликаний установити зв'язки конкретної творчості з культурою, тобто цілком може обходитись творчістю, минаючи персону автора і його психологію. Архетипний аналіз теж у процесі дослідження наштовхується на національні елементи, які має колективна психіка. Але він намагається відкрити друге дно національного – дно вселюдське. Зазираючи в глибину домінуючих образів творчості, часто міфологічних за походженням, архетипний аналіз не вичерпується окресленням їх змістової наповненості. Він намагається перетворити образи, очевидні на поверхні творчості, на отвори, крізь які можна зазирнути у психіку автора, у ті глибини, де відбувається сполучення індивідуальної психіки з колективною. Треба спробувати збагнути, який шлях веде того чи іншого автора до глобального відкриття, яскравого осяяння, прозирання, яснобачення, масштабного узагальнення. Адже далеко не кожний творчий шлях завершується таким проривом. Звісно, архетипному аналізу можна піддати не лише творчість генія (хоча її – найцікавіше), тим паче, що ми далеко не завжди усвідомлюємо, хто геній, а хто ні. Для психолога конкретний автор є психологічним матеріалом для узагальнень, і не письменник та його творчість є об'єктом дослідження, а самі архетипні структури. Для дослідника літератури ефективність такого інструмента дослідження, як архетипний аналіз, полягає в тому, що він може відкрити нам сутність універсалізму генія. Ефективним він може стати лише в процесі застосування. Як би глибоко і докладно не була розроблена теорія поняття, працюючим у науці інструментом воно стає лише тоді, коли дає результат.

### Література

1. Грабович Г. Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Григорій Грабович ; [пер. з англ.]. – К. : Часопис “Критика”, 1998. – 206 с.

2. Денисова Т. Літературний процес ХХ сторіччя / Тамара Денисова // Вікно в світ. – 1999. – № 5 (8). – С. 5–74.
3. Забужко О. Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 142 с.
4. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення : монографія / І. Зварич. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – 236 с.
5. Кемпбел Дж. Герой з тисячею облич / Дж. Кемпбел ; пер. з англ. – К. : ВД “Альтернативи”, 1999. – 391 с.
6. Лановик З. Hermeneutica Sacra : монографія / Зоряна Лановик. – Т. : Ред.-вид. від. ТНПУ, 2006. – 587 с.
7. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс ; [пер. з фр.]. – К. : Основи, 2000. – 387 с.
8. Лидский Ю. Я. Творчество Э. Хемингуэя / Ю. Я. Лидский. – К. : Наук. думка, 1973. – 407 с.
9. Лосев А. Диалектика мифа / А. Лосев // Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990. – С.393–599.
10. Маркс К. (Из экономических рукописей 1857-1858 годов) / Карл Маркс // Хрестоматия по теории литературы. – М.: Просвещение, 1982. – С. 27.
11. Матасова Ю. Р. Архетип Самості та міфологема героїчних пошуків: аспекти реалізацій / Ю. Р. Матасова // Літературна компаративістика : збірник : Вип. II. – К. : Фоліант, 2005. – С.148–162.
12. Мир [литературный] об “Улиссе” Джойса ; [подборка Е. Гениевой] // Иностран. лит. – 1989. – № 5. – С. 239-244.
13. Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості // Вісн. Харк. держ. ун-ту. – 1999. – № 448. – 430 с.
14. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 406 с.
15. Нойманн Э. Творческий человек и трансформация / К. Г. Юнг, Э. Нойманн // Психоанализ и искусство ; [пер. с англ.]. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1996. – С. 206–249.

16. Потебня О. Думка й мова / Олександр Потебня // Естетика і поетика слова : зб. ; [пер. з рос.] – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
17. Слоновьовська О. Слід невловимого Протея (Міф України в літературі української діспори 20–50-х років ХХ століття)/ Ольга Слоновьовська ; [вид. друге]. – Івано-Франківськ : Плай ; Коломия : Вік, 2006. – 688 с.
18. Слухай Н. Архетипи / Наталя Слухай // Шевченківська енциклопедія. Робочий зошит А. – К. : ВПЦ “Тираж”, 2004. – С. 207–217.
19. Хемінгуей Е. Старий і море / Ернест Хемінгуей // Твори : в 4 т. ; [пер. з англ.]– К. : Дніпро, 1981. – Т. 3.
20. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; [пер. з англ.] ; [за ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – С.109–135.
21. Юнг К. Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология : ее теория и практика / К. Г. Юнг ; [составл., предисл. и перевод с англ. В. Менжулина]. – К. : СИНТО, 1995. – 228 с.

## РОЗДІЛ II. ХУДОЖНІЙ ТВІР

### 2.1. Зміст і форма, цілість твору

Ледве ми почнемо говорити про твір, як нам одразу знадобиться слово “зміст”. Про що цей роман? Він про те-то й те, цікавий (нецікавий) за змістом. **Все, що є на світі, все, що нас оточує, до чого ми можемо підійти і вивчити, має зміст. Але змісту як такого, самого по собі не існує.** Зміст чого? Зміст нерозлучний з іншим, теж широковживаним словом – форма. Всі предмети, істоти і явища, з людиною включно, існують у якійсь формі. Помацати, вивчити з допомогою даних нам від природи відчуттів ми можемо тільки те, що оформлене, має якийсь матеріальний (тілесний) прояв. А зміст? Як ми довідуємося про зміст?

Перед нами предмет, наприклад, стілець (ми бачимо його вперше), він має форму дошки на чотирьох ніжках, зроблених із дерева чи іншого матеріалу. Це форма. Як визначити її зміст? Очевидно, він буде нам невідомий, не зрозумілий, недосяжний, поки ми не сядемо на стілець і не відчуємо, що нам зручно, що для сидіння така форма гарно пристосована. **Зміст, сенс предмета – його функція, дія.** А тепер уявіть собі, що ви сіли на стілець, у якому одна ніжка коротша за інші, стілець захитався, ви впали. Предмет функціонує, але погано, не так, як потрібно. Чому? У нього недосконала форма. Зауважимо, що досконалість форми предмета треба визначати з огляду на його функцію. Ми можемо зробити чудовий на вигляд стілець із дорогого матеріалу, але якщо на ньому погано, незручно сидіти, ми здогадаємося: мабуть, сенс цього предмета в іншому. Можливо, на нього не треба сідати, ним треба лише милуватись. Якщо так, то ми одразу починаємо сприймати форму стільця під іншим кутом зору: а чи насправді він гарний, що саме його робить гарним? Стілець може втратити сенс як предмет побуту і стати витвором мистецтва. У такому разі його функція змінюється: він повинен діяти так, як мусить діяти витвір мистецтва.

Отже, досконала річ – це річ, у якій зміст відповідає формі. Можна сказати інакше: **аби зміст виявив себе, він мусить оформитись певним чином; аби форма функціонувала, діяла, вона має втілювати певний зміст. Зміст і форма – це єдність, але – діалектична єдність.** Це означає, що **зміст і форма не лише притягуються, а й відштовхуються**, що між ними існує напруга, навіть ворожнеча. Форму стільця з огляду на його просту функцію – предмет для сидіння – можна довести до найбільш оптимального варіанта і так використовувати довго, навіть безкінечно, лише замінюючи зношений матеріал на новий. Із твором мистецтва справа набагато складніша. Досконалий, високохудожній твір – це твір, який існує в єдиному варіанті. У Середні віки було написано велику кількість лицарських романів. Але сьогодні, на рубежі другого і третього тисячоліть, ми читаємо лише один, причому той, який був написаний як пародія на лицарські романи: “Дон Кіхот” Сервантеса. Не можна створити іншого “Гамлета”, “Фауста”, ще одну “Божественну комедію” – всі твори, написані як наслідування інших, якщо вони не набули неповторності та своєрідності, швидко “зношуються” і зникають в історії культури. Отже, **кожен художній твір має якийсь особливий зміст і якусь особливу форму.** Це не означає, звісно, що у творі мусить бути все не таке, як було раніше: це неможливо. Більшість елементів твору, його цегла і глина, кажучи умовно, є універсальні, традиційні, такі, що завжди існують у культурі. Але в ці традиційні елементи треба вкласти щось таке, чого ще не існувало. Аби твір зажив, почав функціонувати, діяти, в нього треба вдихнути душу. Яку душу? Чию душу? Звісно, тут можливий єдиний варіант: душу того, хто створює. **Неповторність художнього твору визначається неповторністю людської особистості.** Отже, зміст твору і творчості конкретного митця – це особистість автора, його зовнішнє, біографічне життя та його внутрішній світ. А що є формою творів і творчості митця? Отут і виникає проблема



взаємин змісту і форми. Зміст твору існує до того, як щось створено: у внутрішньому світі автора. Щось його схвилювало, щось пригнічує, якісь події справили глибоке враження, існує виразне ставлення до певних явищ тощо – все це, перебуваючи у внутрішньому світі митця, прагне вийти назовні, втілитись. Воно наче заважає, муляє, створює неспокій, дискомфорт. Особистість митця прагне втілитись у відповідну форму. Яка ж форма буде відповідною? У літературі, як і в інших видах мистецтва, завжди існує безліч напрацьованих культурою мистецьких форм: жанри, стилі, засоби, прийоми тощо. Всі вони наче чекають, аби митець ними скористався, готові йому прислужитись. Напрошуються найбільш популярні на певний момент, модні форми. Зміст має вибрати собі якусь, скажемо так, посудину, в яку міг би вилитись. Талант митця, його інтуїція на цьому етапі творчості повинні підказати, яка саме форма йому підійде найбільше. Найчастіше автор перебирає, випробовує різні форми. У цей час зміст і форма виявляють вороже ставлення один до одного: зміст відкидає різні форми, поки не натрапить на найбільш відповідну.

У шкільній, а здебільшого й інститутській практиці елементи змісту і форми настільки відірвані один від одного, що їх виділення стає нудним і нецікавим процесом, безцільним заучуванням того, що нічого не додає для нашого розуміння твору. Здається, треба вивчити зовсім небагато понять, аби користуватися ними під час аналізу твору, здається, всі вони не такі складні. Однак чомусь навіть цей невеликий перелік уперто не хоче триматись у головах школярів і студентів. Відповісти на питання “Що таке сюжет і фабула? Система віршування? Епос?” вони здатні тільки на іспиті чи одразу після нього. Це ознака того, що поза екзаменом ці поняття видаються непотрібними, вони не використовуються. Кожне з літературознавчих понять отримує сенс і починає працювати, якщо ми зрозуміємо роль елементів, які називаються відповідними термінами, у

взаєминах змісту і форми. **Осягнути твір, збагнути його глибину і багатозначність ми можемо лише тоді, коли зрозуміємо сутність взаємопроникнення, взаємозалежності його змісту і форми.**

Перша проблема, яка постає перед нами в розмові про зміст і форму твору, – це **проблема поділу на зміст і форму.** Які з відомих нам елементів твору треба віднести до змісту, а які – до форми? Чи можна їх розділити, міркуючи логічно, чи треба лише запам'ятати? І чи є сенс у самому поділі?

Сенс поділу визначається тим, що всі елементи твору, які дослідники змогли виділити в процесі вивчення літератури, функціонують у стосунках змісту і форми. Тобто **кожен конкретний елемент твору функціонує або як змістовий, або як формальний.** Отже, ми повинні визначитись, який куди відносити. Але визначити це непросто: не існує змісту самого по собі, форми самої по собі. Те, що перед нами, що ми вивчаємо, – твір, тобто єдність одного й другого. **Зміст просяк форму, а форма наповнилася змістом. Лінія між змістом і формою – умовна, але ми мусимо цю лінію відшукати.** Якщо уявити собі твір у вигляді кола з центром або ядром (коло – форма, ядро – зміст), то якісь елементи містяться в самому ядрі, інші – між ядром і лінією кола, ще якісь – на самій лінії. Що ми розмістимо в ядрі, які елементи будемо вважати змістом? **Форма – пасивна** частина твору, особливо до його реалізації, **зміст – активна** частина, дійова. Зміст прагне оформитись, зміст шукає собі оболонку (одяг). Отже, існує такий етап процесу творчості, коли **зміст вже є, а твору ще нема** навіть у задумі. Це й має стати для нас орієнтиром Чи існує тема твору до того, як твір почав реалізуватися? Так, тема може існувати: у вигляді того життєвого матеріалу, який уже викликав якість ставлення до себе. До речі, ставлення, якщо увиразниться, оформиться, стане ідеєю, тому ідея – змістовий елемент. Будь-який життєвий матеріал може існувати у внутрішньому світі митця задовго до того, як виник задум (із виникнення задуму чи

бажання щось написати починається процес оформлення змісту). Окрім теми, проблематики, ідеї, які традиційно числяться за змістом, варто розібратися Отже і з іншими відомими нам елементами твору. **Пафос** – емоційне забарвлення ідеї. Щось автор хоче утвердити, тому насичує якимось зображення почуттями захоплення, співчуття, тобто позитивними емоціями; інше автор хоче заперечити, висміяти, викрити, відповідно він забарвлює і зображення. Чи існує пафос до того, як почалася реалізація задуму? Безперечно, ставлення автора до життя, також і в найбільш емоційному прояві, формується в самому процесі життя. Пафос мають усі ті люди, які щось проповідують, чогось вчать, щось викривають, а не лише письменники. Отож, пафос – елемент змісту.

**Сюжет і фабула.** Обидва ці поняття називають події, які лягають в основу твору. У літературознавстві існує давня суперечка щодо розмежування понять сюжет і фабула. Часом їх протиставляють, часом роблять взаємозамінними, майже тотожними. Чи потрібно нам два терміни для позначення подієвої сторони твору? У житті відбулися якісь події, вони справили враження на письменника, він згодом захотів їх описати. Скажімо, велику історичну подію спостерігало кілька письменників, усі зібралися про неї написати. Чи однаковими будуть їхні твори? Якщо йдеться про талановитих авторів, кожен із них опише подію по-своєму, знайде якийсь особливий, свій ракурс бачення. Один почне опис події здалеку, інший – із найважливішого, третій узагалі з кінця. Однак ця різниця унаочниться тоді, коли події почнуть утілюватись у певну форму. Події розмістяться особливим чином, цьому розміщенні мусить бути якийсь порядок. Події існують у внутрішньому світі митця до того, як замислився твір, але після його оформлення вони суттєво змінюють свій порядок і перебіг. Значить, нам треба два поняття – одне з них належатиме до змісту, інше – до форми. Очевидно, змістову частину подій варто позначити поняттям

**фабула**, а їх оформлення – терміном **сюжет**. На відміну від фабули, яка є поширеним викладом теми і тримається хронології, сюжет має чітку будову: він складається із зав'язки, розвитку дії, кульмінації і розв'язки, також щось може передувати зав'язці (експозиція) і щось відбуватися після розв'язки (епілог). **Фабула – подієва основа твору, сюжет – система (порядок) подій**, спосіб розміщення подій у творі. На взаєминах фабули і сюжету яскраво можна проілюструвати взаємопроникнення змісту і форми. Дуже часто читачі зосереджуються на фабулі й при обговоренні твору тлумачать події так, ніби були їх свідками в реальному житті, тобто вирішують якісь життєві морально-етичні проблеми. Але письменник має власне бачення того, що відбулося, часто інше, аніж прийняте, поширене. Він розміщує події так, аби читач зміг зазирнути на зворотний бік, побачити приховане, те, що відсутнє зовні, але є головним. Читач мусить ураховувати цей погляд, а особливо коли починає тлумачити твір. Як ми пам'ятаємо, Стефаник опис подій у новелі “Новина” почав з кінця. Із самого початку ми дізнались, чим має завершитися подія. Чому так? Чи не краще було дотримуватися хронології? Спочатку показати, як сім'я бідувала, а вже потім – чим усе це закінчилося. Власне, автор все так і описує, за винятком одного речення на початку новели, яке ніби заскакує наперед, випереджає події. Навіщо? Коли ми дізнаємося про подію в стислому інформативному повідомленні, ми реагуємо на неї так, як зреагували б у житті, якби хтось повідомив про такий факт. У чому суть цієї реакції? Звісно, згідно з прийнятими морально-етичними нормами, ми сприйняли б вчинок як подвійний злочин: убивство саме по собі є найтяжчим злочином, а вбивство власної дитини – річ жахлива, неймовірна. Яким чудовиськом треба бути, щоб утопити власну дитину! Але коли ми починаємо знайомитись із цією історією у викладі автора, то, непомітно для себе, проймаємося співчуттям до героя-злочинця. Виявляється, він не злочин чинив, а великий акт

миłosердя, бо те життя, яким він жив і мусили жити його діти, було гіршим за смерть – повільним жорстоким умиранням. Виявляється, в основі тяжкого злочину може лежати миłosердя. Це – несподіваний погляд, це погляд автора. Повідомити на початку, що станеться в кінці, автор і замислив, певне, для того, щоб ми, читачі, мали можливість порівняти своє усталене ставлення до подій із тим поглядом, який запропонував автор. Власне, у цьому творі є єдина розбіжність між сюжетом і фабулою: отой початок. Але саме він оформив подію так, що ми змогли її сприйняти інакше, ніж сприйняли б саму по собі.

Пов'язане з терміном сюжет таке поняття, як **композиція**. Сама етимологія, буквально значення підказує, що в цьому випадку йдеться про компонування, будову, тобто про оформлення. Сюжет – це теж побудова твору, але твору подієвого, панорамного. Ми знаємо, що не всі твори є подієвими, але всі мають якусь будову, тобто композицію. Поняття композиція ширше, ніж поняття сюжет. Композиція залежить від жанру. Саме жанр передбачає основні елементи будови. Якщо перед нами роман, повість, оповідання, ми будемо вести мову про сюжет. Якщо ж перед нами віршований твір, ми повинні говорити про систему віршування та її особливості, якщо маємо справу з драматичним твором, нам не обійтися без таких притаманних лише драмі елементів композиції, як дії, яви, ремарки. Можна сказати, що сюжет – це композиція подієвого твору (в поемі, драмі теж є події, і ми теж ведемо мову про сюжет). Композиція віршованого і драматичного твору суттєво інша.

**Жанр** – поняття форми, але воно, у свою чергу, визначається родовою належністю. Кожен жанр має специфіку залежно від того, з якою інтенсивністю в ньому виявляються **ліричні, епічні та драматичні якості**. Саме родова належність визначає найбільш загальних рисах пафос твору: ліричний, драматичний чи епічний.

Ще одна пара елементів часто вносить плутанину в наші

розмови про твір: **конфлікт і колізія**. Так само, як сюжет і фабула, ці поняття наче дублюються: і конфлікт, і колізія означають боротьбу, протистояння, суперечність. Чи потрібні, знову таки, два слова, чи не простіше було б обходитись одним із них? Якщо прислухатися до цих слів, можна помітити певну різницю в значеннях: слово конфлікт ми вживаємо дуже часто поза художньою літературою. Про життєві сутички ми не кажемо “колізія”, ми називаємо їх конфліктами. Очевидно, цей момент варто врахувати. Конфлікт зароджується у внутрішньому світі митця чи у його взаєминах із навколишньою дійсністю задовго до того, як буде написано твір. Це – елемент змісту, внутрішній двигун сюжету. Без конфлікту в творі ніщо не зрушить з місця. Зав’язуються і розв’язуються конфлікти.

Однак конфлікт – це надто широке поняття. Класова боротьба – конфлікт, пригнічення людини суспільством – теж конфлікт, вибір між добрим і поганим вчинком у внутрішньому світі героя – конфлікт. Конфліктів дуже багато, а тому існує необхідність їх згрупувати, виділити різновиди. Масштаб, характер перебігу, місце перебігу конфліктів – усе може стати критерієм для поділу. За масштабом конфлікти можна поділити на локальні та глобальні (або соціальні): “Кайдашева сім’я” І. Нечуя-Левицького і його ж “Микола Джеря”. За місцем перебігу – зовнішні (між людьми) і внутрішні (у внутрішньому світі героя): “Fata morgana” М. Коцюбинського і його ж “Intermezzo”. За участю дійових осіб – персоніфіковані й неперсоніфіковані: “Бур’ян” А. Головка і “Місто” В. Підмогильного. За характером перебігу – загострені, динамічні й навпаки, уповільнені, мляві: “Тигролови” І. Багряного і “Санаторійна зона” М. Хвильового. Між цими полюсами існують градації, які треба враховувати у кожному конкретному творі.

Існують конфлікти приховані, які подіями майже не виражені. І це ті життєві суперечності, які є більш важливими, ніж очевидна боротьба, оскільки вони лежать глибше, вони

далі від усвідомлення, але саме вони визначають життєвий плін. Зазвичай, відверті сутички мають приховані причини, і митці в процесі пізнання життя часто відкривають витoki тих суперечностей, які лежать на поверхні. І тоді перед ними постає проблема оформлення того конфлікту, який не виявляє себе в житті безпосередньо. Колізія – це вже поняття мистецьке. Якщо ми вживаємо його стосовно життєвої події, ми хочемо підкреслити, що життєва подія виявила щось доти приховане, повернула якусь ситуацію несподіваним боком. Чим глибший, складніший конфлікт життя намагається показати письменник, тим гострішою стає проблема його оформлення. Отже, слово “колізія” нам знадобиться в розмові саме про ті твори, де є суттєва різниця між життєвою суперечністю і характером її оформлення. Конфлікт – елемент змісту, колізія – форми.

У драмі Лесі Українки “Лісова пісня” є низка конфліктних ситуацій. Найбільш напружені з них стосуються того, що Лукашева мати не хоче визнавати Мавку як майбутню невістку, а згодом вибирає для сина іншу – Килину. Є невеликі зіткнення і протистояння, які стосуються ворожнечі між лісовими жителями і людьми. Однак ми не можемо визначити конфлікт драми як боротьбу між Мавкою і Килиною (при підтримці матері) за Лукаша: таке визначення конфлікту не пояснить домінуючої напруги, не пояснить тих подій, які відбулися після одруження Лукаша. Ще менше тексту драми “покриє” конфлікт лісових жителів і людей. Його, власне, як такого й не існує: є окремі сутички, кожна з яких має свою конкретну причину. Отже, варто визнати, що головний конфлікт лежить глибше. Як його відшукати? Пошук головного конфлікту – це пошук відповіді на питання: Чому сталася трагедія? Де її головні витoki?

Мавка і Лукаш покохали одне одного, але вони належать різним світам. І справа не в тому, що Мавка – лісова істота, а Лукаш – людина (очевидно, тут не існує якогось нездоланного бар’єру: дядько Лев вважає, що з Мавки можуть

вийти люди, тобто вона могла б прижитися серед людей). Але у Мавки інше ставлення до життя, інші ідеали, інші цінності, аніж у тих людей, із якими її звела доля. Те, що Лукаш гарно грав на сопілці, ввело Мавку в оману: вона подумала, що Лукаш їй близький. Лукаш і справді палко потягнувся до того світу, який йому відкрила Мавка. Адже, на відміну від світу звичайних людей, це світ, де головне – краса, дух і вічність. Однак коли настала пора вибору, Лукаш не зміг відірватися від того світу, якому належав. Для матері Лукаша і Килини головне – це матеріальні статки, поза ними нічого не існує. Для Мавки таке життя – тлінне, скороминуще, нічого не варте. Звичайна людина, у цьому випадку таку звичайну людину уособлює Лукаш, завжди мусить вибирати. Його вибір між Мавкою і Килиною – це не просто вибір між двома жінками (кохав він лише Мавку). Вибір Мавки означає самозречення, зміну життя, протиставлення іншим людям, вибір Килини – зручний, вигідний, визнаний іншими. Вибираючи між духовними і матеріальними цінностями, середня людина вибирає матеріальні. У цьому її трагедія, якої вона до пори до часу не усвідомлює. Але трагічним у цьому світі є доля і тих, хто, як і Мавка, вибрав цінності духу: в цьому світі вони приречені на нерозуміння і самотність. І все ж вибір духовного – саме той, який мусить зробити людина, щоб стати безсмертною.

Підсумуємо: в основу драми “Лісова пісня” авторка поклала протистояння духовних і матеріальних цінностей. Це глибокий, прихований, філософський конфлікт, на поверхні життя він мало коли виливається у відверте протистояння. Однак існують ніби випадкові, дріб’язкові сутички, які наче й не мають вагомих причин, але в найглибших витоках визначаються важливим протистоянням. У драмі існують колізії так званого любовного трикутника, але головна причина трагедії – внутрішній конфлікт. Причому цей конфлікт проходить і між персонажами (одні вибрали одне, інші – друге), і у внутрішньому світі кожного героя. На думку



про те, що в драмі треба визначати і конфлікт, і колізію, наштовхує видима непослідовність, нелогічність у подіях. З одного боку, відбулася жахлива трагедія, ми сумуємо, плачемо над долею Мавки і Лукаша. З іншого – нема такого персонажа, на якого ми могли б скерувати адекватні негативні емоції, звинуватити в трагедії. Мати Лукаша і Килина самі себе покарали. Дивлячись, як вони бідують, не помічаючи очевидного, більше їх жалієш, ніж звинувачуєш. Але співчуття до Мавки і Лукаша з одного боку, до матері й Килини, з іншого, – різне. Ми відштовхуємо позицію останніх, розуміючи, що це хибний шлях, який закінчується завжди поразкою. А поразка Мавки зрештою обертається перемогою, оскільки після неї лишиться незнищенна душа. Після Килини не лишиться нічого.

Для нашого розуміння і сприйняття конфлікту твору має велике значення фінал. Саме у фіналі, де визначається поразка одних і перемога інших (будь-який конфлікт вирішується трьома способами: перемогою, поразкою або нічиєю), стає зрозуміла позиція автора: на чиєму він боці в протистоянні. І від цього залежить остаточне забарвлення пафосу: автор стає на бік того, що хоче утвердити. До речі, часто автори, особливо в романтичних творах, забезпечують перемогу тому герою, на боці якого вони бачать позитивні цінності – це твори зі щасливим кінцем. Вони сприймаються нами як казка, мрія. У житті частіше буває інакше: гинуть праведники. У реалістичних, модерністських творах із трагічним пафосом часто перемагає негативний герой або негативна сила, однак відчуваючи, що автор перебуває на боці переможеної сили, ми сповнюємося бажанням виправити несправедливість, зробити так, як має бути. У драмах Лесі Українки позитивні герої, близькі своїм світоглядом до автора, часто гинуть у фіналі: Міріам, Оксана, Кассандра, Руфін і Прісцилла й інші. Це зумовлює трагізм цих творів. Пафос їх – у палкому захисті того, що в житті зганьблене і знищене несправедливо. Такі твори глибші, вони впливають

сильніше, більш ефективно формують світогляд і духовний світ читачів. Твори зі щасливим фіналом, особливо написані у ХХ столітті, належать, зазвичай, до розважальної літератури. Хоча, звісно, існують і винятки (у світі мистецтва не існує твердих правил, які б діяли вічно).

Простежимо далі за елементами твору. **Дійові особи, герої, персонажі** – елемент змісту чи форми? Відомо з історії літератури, що багато героїв мали прототипів, а деякі буквально списані з реальних людей. Це означає, що якісь враження, узагальнення щодо людей, які згодом стануть героями твору, накопичуються задовго до його написання. Щоб створити героя, типового для свого часу (письменник-реаліст), автор мусить спочатку здійснити типізацію, відкрити ті риси людини, які сформовані його часом. Якщо створюється романтичний герой, герой-ідеал, тим більше такий ідеал мусить сформуватися перш у внутрішньому світі автора. Отже, герой – елемент змісту. Але... багато хто з письменників зізнавався, що його герой у результаті вийшов суттєво відмінний від задуманого. Бувало навіть так, що автор ніби втрачав владу над своїм героєм – той починав діяти так, як йому заманеться. Герої, запозичені із життя, під час утілення задуму набувають форми літературного героя і починають жити за законами не життя, а літературного твору. Значить, герой – це також елемент форми. Саме в героєві зміст і форма настільки взаємопов'язані, що їх неможливо розділити, тому варто героїв розміщувати на лінії, що відмежовує ядро і внутрішню частину кола.

Особливо яскраво помітно цю нероздільність змісту і форми в образі **ліричного героя**. Ліричний герой може мати ті риси і навіть біографію, якої не мав автор насправді. З іншого боку, в ліричному герої можуть не зафіксуватися деякі риси з тих, що були притаманні реальному авторові. І це перевтілення відбувається не тому, що автор хоче щось приховати, а щось покращити (хоча таке бажання цілком природне), а тому, що в образі ліричного героя автор утілює

не лише дійсне, а й бажане. Часто бажане, те, до чого прагне автор усім серцем, навіть переважає частку того, що є насправді. Наприклад, Олег Ольжич у всіх своїх творах утверджував героїчну особистість воїна, лицаря, людини без страху і сумніву. У реальному житті він, звісно, був не такий, йому були властиві різні риси, у тому числі і якісь слабкості. Але зрештою, наприкінці життя Ольжич здійснив подвиг і дорівнявся до виплеканого ідеалу.

Оскільки в ліричному герої, якщо йдеться про лірику, і в головному герої твору, якщо йдеться про епос та драму, з найбільшою повнотою і очевидністю втілюється концепція особистості, яку виношує автор у своєму внутрішньому світі й у житті протягом тривалого часу, варто образи-персонажі розділити між змістом і формою: до змісту віднести головного і ліричного героя, до форми – систему всіх інших образів-персонажів.

Але при цьому слід пам'ятати: **злиття змісту і форми відбувається в образі**. Цю нероздільність видно дуже добре на образах-героях, персонажах, але її можна відстежити і на рівні будь-якого образу, який має місце у творі. Навіть **метафора**, якщо вона достатньо яскрава й авторська, має відносну автономність і може існувати за межами твору: саме тому, що вона **має свій зміст і свою форму**.

Все, що розміщується на наступному після персонажів рівні, – вже є цариною переважно форми, оскільки визначається мовою і виникає в процесі реалізації задуму: **опис (пейзаж, антураж, деталь, портрет), образи на рівні мови (символи, алегорії, неологізми, тропи), система віршування з усіма її численними засобами (ритміка, рима і римування, строфіка, звукопис, поетичний синтаксис тощо)**.

Виділяючи будь-який формальний елемент (часом у школі це роблять), ми повинні пам'ятати: сама по собі наявність тропів, символів, риторичних фігур ще ні про що не свідчить. Яскрава метафора – добре, але і без метафор є

чудові твори. Повнозвучна, точна рима – добре, але ж є неримовані шедеври. Виділення формального елемента не має ніякого сенсу, якщо ми не пов'язали його зі змістом, не показали, що зміст потребує саме такого елемента, що без цього дрібненького штришка вся картина розсиплеться, втратить свій сенс. Виділення формальних елементів – це лише вступ до аналізу, передумова аналізу. Аналіз – це виявлення змістової обумовленості кожного елемента форми. Все у високохудожньому творі повинне бути припасоване так, що не розділити. Аби визначити, чи справді той чи інший елемент форми необхідний, ми можемо поекспериментувати: замінити його іншим на свій розсуд або просто відкинути. Що зміниться? Якщо нічого не втратить (або й поліпшиться, бо стане більш стислим, а отже, можливо, більш виразним), значить, елемент не обов'язковий. Якщо суттєво зміниться (зміниться маркування якихось суттєвих речей, наприклад, пафос фіналу) – елемент важливий. Найкраще було б продемонструвати змістову обумовленість формальних елементів на детальному, повному (цілісному) аналізі віршованого твору, але оскільки саме ця форма потребує окремого розгляду (див. розділ “Вірш”), ми повернемося до цієї теми пізніше.

Існують поняття, які визначають загальний характер змісту і форми: це **художній метод і стиль, рід і жанр**. До детального розгляду цих понять ми звернемося у розділі “Література”, будемо активно ними користуватися також у розмові про аналіз художнього твору.

Отож усі нам відомі літературознавчі поняття можуть і повинні бути залучені в розмові про **художній твір**, який завжди є **змістово-формальною єдністю, що функціонує** – діє на читача певним, запланованим автором, чином.

## 2.2. Жанри

**Жанр**, як вважав Михайло Бахтін, – це **перша стадія естетичного опанування об'єкта**. Якщо вималювався жанр,

відбулося виокремлення, відмежування події від життя. Вона вже набула якихось нових, у житті для неї не притаманних ознак. Те ж саме стосується іншого об'єкта зображення – внутрішнього світу людини. Поки почуття не окреслилось як зміст твору певного жанру, воно ще є життям. Виникла ідея жанру чи його туманні обриси – почався процес естетичного оформлення життєвого матеріалу. **Жанр – головна і, певне, єдина форма існування словесного мистецтва** (і не лише словесного). Все що створене – жанр. На думку, Цветана Тодорова, “Саме тому, що жанри існують як інститут, вони функціонують “як горизонти очікування” для читача, як “моделі писання” для авторів” [68, 29].

Щоправда, надто бурхлива взаємодія жанрів у ХІХ–ХХ столітті, здається, стерла всі межі між ними, а розмова про жанрові константи (або жанротвірні елементи) втратила сенс. Навіть виникали ідеї взагалі відмовитись від поняття “жанр” і від жанрового поділу літератури.

Одним із прибічників такої тези у ХХ столітті був французький дослідник Моріс Бланшо. Полемізуючи з ним, відомий структураліст Цветан Тодоров зауважив: “Те, що твір “не кориться своєму жанрові, не означає, що жанр не існує” [68, 24]. “Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування” [68, 25].

Мистецька природа жанру виявляє себе одразу двома сторонами: будь-який жанр є варіацією тих жанрів, які вже існували в літературі, і будь-який жанр, якщо йдеться про високохудожній твір, є унікальним. Митці ХХ століття це дуже добре усвідомили, і тому намагалися давати своїм творам **жанрове визначення**, підкреслюючи і традиційність, і новаторський характер створеного. Драма-феєрія Лесі Українки – це авторське визначення, яке розміщує твір у певній жанровій типології (драма) і водночас виокремлює його. Це справді жанр, який багатьма рисами є лише авторським. Як і загалом жанр драматичної поеми, розроблений у творчості Лесі

Українки. Кожен талановитий митець робить свій внесок також у розвиток жанрів. Кажучи про В. Стефаніка “новеліст”, ми підкреслюємо його великий внесок у розвиток жанру новели, а не лише прикріплюємо його творчість до жанру, яким він найохочіше послуговувався. Деякі жанри, поширені в літературі, беруть свій початок від творчості конкретного автора. Жанр – явище яскраво суб’єктивне. Через жанр автор утілює своє розуміння зображеного. Історичний роман у віршах – це авторське визначення твору Ліни Костенко вже саме по собі, ще до того, як ми прочитали твір, налаштовує на певну позицію. Це, власне, парадоксальне визначення. По-перше, застосування поняття історичний стосовно героїні, яка є легендою української культури. Про Марусю Чурай уже писали не раз, але все написане базувалося саме на легендарності (а тому і романтичній умовності) цього сюжету. Історичний – це про історію, про таку, якою вона була насправді, об’єктивно, як це зафіксовано в наукових джерелах. Другий парадокс: історичний роман, але чомусь у віршах. Чи потрібна віршована форма історичному роману? Мабуть, ці речі не дуже пасують одне одному. Вірш тягнеться до лірики, до внутрішнього світу, а історія – це панування світу об’єктивного. Однак таке наче навмисне притягання протилежностей дає несподіваний, у художньому плані дуже цікавий результат: перед нами не просто відтворення історії, а бурхливе, глибоко особисте, навіть інтимне переживання історії. Це – нове, це авторське. Отже, яскрава **новизна, образність твору “Маруся Чурай” починається саме з жанру.**

Жанри, як і терміни, – своєрідні персонажі в історії літератури. Кожен має свою долю: час народження, зростання, поширення і старіння, деградації, навіть смерті. Щоправда, часом трапляється так, що старі жанри, які вважалися деякий час мертвими, раптом знову оживають і починають свою історію спочатку. Жанри, окрім того, дуже активні, рухливі. Вони люблять вступати у взаємини, утворю-

вати дружні союзи чи ворожі табори. Жанри завжди наготові, аби прислужитися митцеві, вони часом такі настирливі, що автор не може від них відбитись. Але ті жанри, які виявляють найбільшу активність, із часом надто міцніють (твердіють), стають добре збудованими і дуже спокусливими для наслідування. Для цього потрібне лише вміння, треба стати майстром справи, оволодіти майстерністю так, як ми це робимо, опановуючи будь-яку професію. Усталені, відпрацьовані жанри стають першим об'єктом для оволодіння.

Не випадково класицисти, які вважали, що мистецтво – це в першу чергу уміння, ремесло, відповідність нормі, правилам, створили чітку систему жанрів. Вони поділили літературу на жанри високі й низькі, описали кожен окремих жанр: із яких елементів він має складатися, яким правилам підпорядковуватись. Оволодіти літературним ремеслом – це значить оволодіти жанрами. Звісно, перед тим письменникові знадобиться певний рівень володіння словом, але загалом це може бути рівень середньої освіченої людини, яка вміє висловитись досить зрозуміло і грамотно. Жанр – це вже специфіка суто мистецька. Тут існують дещо інші правила, аніж просто правила літературного мовлення. Але кожна людина, при бажанні й терпінні, може навчитися складати пристойні вірші й навіть романи. Однак усе це, звісно, перебуває на периферії справжнього мистецтва. Це твори, які наповнюють літературу кожного періоду своєю кількістю, утворюють її тло, своєрідну робочу лабораторію. Але для того, щоб виник художній твір певної мистецької вартості, ремесла замало. Навпаки, ремесло, віртуозне володіння технікою виконання може стати головною перешкодою на шляху до справжнього художнього відкриття. Романтики, які сперечалися з класицистами, не погоджувались із суворою регламентацією мистецтва, пропагували свободу творчого пошуку і нехтували законами жанрового розмежування. Вони активно змішували жанри різних родів і завдяки цьому заснували багато нових жанрових форм. Головне ж, романтики змогли усвідомити,

що усталені жанрові форми не варто наслідувати, якщо ти прагнеш створити щось справді оригінальне. Внутрішній світ митця – неповторний, якщо він хоче втілитися, то шукає такою ж мірою неповторну форму. Отже, та **форма, яку відпрацювали інші митці, несе в собі загрозу – вона підпорядкує собі всю змістову оригінальність, зітре її, зробить загальноживаною.**

Однак усе сказане не означає, що письменникові, аби досягти вагомого результату, треба відкинути всі відомі жанри і шукати якийсь небувалий оригінальний жанр. По-перше, такі зусилля марні: неможливо створити щось справді небувале у світі старої культури, все вже колись було, колеса заново винаходити не треба. По-друге, **жанр** тим і важливий, що він **містить у собі не лише тверді, універсальні** (такі, що легко засвоюються і наслідуються) **компоненти**, а й тонкі, ледь уловимі – **оригінальні елементи**, що відбивають неповторність авторського світосприйняття. Зрештою кожен твір першого ряду – це унікальний твір також і в жанровому плані. Саме єдність **універсальних та оригінальних компонентів і визначає природу жанру.** При цьому **універсальні компоненти прив'язані до родової природи жанру, а оригінальні – до типу художнього світосприйняття, художнього методу і стилю.**

Згадаємо, для прикладу, такий відомий твір, як “Енеїда” Котляревського. Яка його жанрова природа? Найперше – це **поема**, а отже – **ліро-епічний твір**, тобто твір, у якому лірика і епос активно взаємодіють і утворюють органічну єдність. Але Котляревський пише свою поему як наслідування відомої поеми Вергілія. Він наче висміює твір Вергілія, наслідує смішно, пародіюючи. А це – відомий в історії літератури жанр. Пародію, смішне наслідування любили ще в античності, у фольклорі теж існувала широка система пародійних жанрів, які всі разом мали назву **бурлескних**. Отже, Котляревський не винайшов бурлескних елементів, а запозичив їх із літератури. На той час склалася навіть



своєрідна традиція пародіювання Вергілія, і вже було написано чимало перелицьованих “Енеїд”. Та Котляревський не лише **пародіює класичний твір**. Використавши **традиції травестії**, себто переодягання (це усталений елемент тих самих пародійних, бурлескних творів), він зодягнув латинян в український національний одяг, наділив їх рисами національного характеру і зробив дійовими особами української історії. Поема Котляревського, увібравши елементи **ліро-епосу та бурлескно-травестійних жанрів**, стала зовсім новим, цілком оригінальним жанровим утворенням. У жанрі цієї поеми органічно поєдналися елементи відпрацьовані, універсальні й нові, суб’єктивно-авторські. Отже поет зміг висловити своє нетрадиційне на той час ставлення до української історії. Посміюючись і жартуючи, граючись і розважаючи читачів, Котляревський зміг створити твір, у якому яскраво втілюється український характер (ментальність, як ми тепер кажемо), а головне – знайшла форму яскравої об’єктивації авторська суб’єктивність, адже внутрішнім стрижнем поеми є саме авторське, неповторно “котляревське” сприйняття світу.

Отже, розгляд будь-якої оригінальності (**новаторства**) художнього твору варто починати саме із **жанру**, хоча в око впадають, звісно, спочатку традиційні елементи (будь-який жанр має свій **дискурс**, або ж передісторію, корені в попередніх літературних періодах).

У кожен епоху функціонує в літературі певна кількість жанрів. Від епохи до епохи вони змінюються, утворюючи вертикальну вісь розвитку. Отже, найбільш доцільним критерієм для **класифікації жанрів є своєрідна вісь координат: жанри в історичній перспективі, тобто по вертикалі, і жанри на горизонталі літературного процесу, в сучасній літературі**. Але при будь-яких класифікаціях жанри мусять триматися своєї родової природи: завжди ми розглядаємо ліричні, епічні, драматичні та міжродові жанри.

Найдавнішими формами **епосу** є оповіді керівника перві-

сного обрядового дійства про героїчні вчинки окремих представників племені чи роду. Згодом у фольклорі сформувалася система жанрів, які можна об'єднати поняттям **“героїчний епос”**: **билини, думи, історичні пісні, поеми**. Первісно поема (наприклад, “Іліада” та “Одіссея” Гомера) була епічним жанром, оскільки підпорядковувалася описові подій. Згодом **віршова форма поглибила ліризм** і посунула поему на місце між родами: утворився ліро-епічний жанр. Героїчний епос був першою мистецькою формою усвідомлення історії, подій зовнішнього світу, спосіб фіксування минулого. Кожна національна література починається з фольклору, і в кожній літературі особливо важливі, дорогоцінні сторінки – це героїчний епос. Українська література пишається мистецькою довершеністю “Слова о полку Ігоревім”, німецька – “Піснею про Нібелунгів”, французька – “Піснею про Роланда” тощо.

Героїчний епос також називають **епопеєю**. І в одному, і в другому випадку ми маємо справу із **жанром**. При цьому треба пам'ятати, що епос – це також назва літературного роду. Такі збіги не поодинокі: драмою ми називаємо і якусь життєву історію, і літературний рід, і жанр. Загалом багато літературознавчих термінів є багатошаровими, і це цілком закономірно. Але щоразу, вживаючи те чи інше слово, треба чітко визначитися, що саме ми маємо на увазі.

Наступний етап розвитку епічних жанрів – це виникнення **прозових оповідей** про ті чи інші події. Поступово саме прозові оповіді стали визначати епічні жанри. Поділ їх на роман, повість і оповідання, який здійснився в історії літератури поступово (канонізація цих жанрів відбувалася вже у ХІХ столітті) – це поділ, який базується на критерії обсягу.

Найбільший епічний жанр – **роман-епопея**. Це широке історичне полотно з багатьма дійовими особами, у тому числі з історичними, розгалуженими сюжетними лініями, це грандіозна панорама для огляду в просторі й часі. Здається, саме історичне життя народу в усьому його розмаїтті та

складності виливається на сторінки роману-епопеї. Це – рідкісний жанр, посильний перу небагатьох митців, адже, окрім таланту, для написання роману-епопеї потрібен великий обсяг знань, життєвий досвід і мудрість, багаторічна, тяжка, виснажлива праця. Тому ті національні літератури, які мають твори такого жанру, мають усі підстави пишатися цим.

Хоча в українській літературі вже у ХІХ столітті були написані великі прозові твори, жоден із них не міг претендувати на визначення роман-епопея. Бажання дати своїй літературі твір саме цього жанру спонукало Уласа Самчука до написання великого епічного твору – роману “Волинь”. Однак далеко не всі науковці згодні, що йому вдалося створити роман-епопею. Були й інші спроби, але безсумнівного успіху не досяг ніхто. Зате російська література пишається кількома відомими романами-епопеями – “Війна і мир” Л. Толстого, “Тихий Дон” М. Шолохова, “Життя Кліма Самгіна” Максима Горького. Можливо, причина в тому, що історичне життя нації у свідомості росіян посідає значно більше місця, аніж у свідомості українців і багатьох інших народів, і тому російська література плідна на цей унікальний жанр.

Найбільш поширений великий епічний жанр – це, звісно, просто **роман**. Але перш ніж говорити про його історію, варто сказати про розмежування **роману і повісті**, жанру теж часто досить об’ємного (водночас трапляються романи значно менші, ніж деякі повісті).

Втім така сама проблема виникає, коли ми намагаємось розрізнити **повість і оповідання**. Із приводу меж епічних жанрів точиться давня (здається, безкінечна і зрештою досить безплідна) суперечка в літературознавстві. Який критерій не візьми, не можна стверджувати, що він є в романі, але зовсім відсутній у повісті чи оповіданні. Всі критерії, з допомогою яких розмежовують епічні жанри, виявляються хисткими, невловимими. Кожен можна заперечити і, водночас – з тріумфальним блиском укотре ввести в літературознавчий

обіг. Суперечка з приводу різниці між оповіданням і новелою вже, либонь, не вкладається і в тисячу томів. У такому випадку особливо хочеться пошукати якісь аксіоми.

Коли ми йдемо в бібліотеку, аби взяти там щось для читання, ми чітко знаємо, що шукати – роман чи повість, оповідання чи новелу. Якщо нам хочеться почитати твір не поспішаючи, надовго занурившись у його уявний світ, ми проситимемо роман. Якщо ж нам хочеться почитати якусь оповідь у перервах між різними видами діяльності, ми просимо щось коротке – оповідання чи новели. Отже, для нас в цьому випадку важливі два критерії – нам потрібна прозова оповідь (один критерій) певного обсягу (другий критерій). Очевидно, вони і загалом є найбільш певними, саме вони і спричинили до розмежування жанрів.

Здається, обсяг – це не так суттєво, особливо коли йдеться про талановитий твір. Можна написати щось маленьке і геніальне, а можна – щось велике і бездарне, як і навпаки. Однак для природи жанру це якраз не дрібничка, як може видатися на перший погляд (зауважував свого часу російський формаліст Борис Томашевський). Великий **обсяг тягне за собою безліч інших якостей**. Ми вже наголосили на тому, що найбільший обсяг зрештою обертається реалістичним твором про історичне життя народу. **Обсяг, формальний елемент, визначає зміст**. І справді: якщо ми хочемо докладно описати багато подій (до того ж історичних), подати біографії, показати внутрішній світ, тобто психологію численних персонажів, розгорнути кілька захопливих сюжетних ліній, нам знадобиться списати немало сторінок! Якщо ж ми нашу оповідь про якусь подію хочемо втиснути в кілька сторіночок тексту, нам доведеться зупинитися на одному персонажеві, а ще кількох осіб, необхідних для сюжету, хіба згадати, описати одним-двома реченнями. Обсяг тисне, вимагає певної оповідної манери: чи ми будемо зупинятися на кожній деталі, смакуючи кожен штрих, як у панорамному романі, чи, навпаки, зовсім

відмовимося від описів, зосередившись лише на самій суті події, як у новелі. І зображення людини, і інтонація, і всі мовні засоби – все так чи інакше залежить від обсягу.

Хоча вже в античній літературі ми надибуємо твори, які можемо назвати романами (“Золотий осел” Апулея), історія роману як жанру починається значно пізніше. Річ у тім, що прозові оповіді про пригоди звичайних людей (не героїв), які потрапляють у прикрі та смішні ситуації, тривалий час не вважалися мистецтвом слова. Все ж поважним твором мистецтва для людей Античності й Середньовіччя, і навіть подальших епох, аж до Класицизму, був твір на поважні теми з серйозними проблемами і героїчними персонажами. Щоправда, в Середні віки існували оповіді про славні подвиги лицарів, які згодом назвуть лицарськими романами. Однак цих оповідей не вистачило для усвідомлення і канонізації жанру. Хоча накопичення цих творів, які почали називати романами, підкреслюючи їх простонародність (уся поважна філософська і теологічна література писалася латиною, а оповіді для простолюду писалися рідними мовами, тобто романськими), зіграло свою роль. З’ява таких видатних творів європейської літератури, як “Дон Кіхот” Сервантеса, “Гаргантюа і Пантагрюель” Рабле, “Пригоди Гуллівера” Свіфта, “Робінзон Крузо” Дефо – все це етапи накопичення романних жанрових елементів. Важливий етап у розвитку роману – Просвітництво (**просвітницький роман** – вагома сторінка в історії жанру), не менш важливий – Романтизм. Але канонізація жанру і його раптове поширення відбулися в ХІХ столітті. Цей розквіт тісно пов’язаний із засадами реалізму. Стало зрозуміло, що роман – ідеальний жанр для оповіді про події зовнішнього світу, тим паче коли об’єктом зацікавлення митця стає історія, соціальне життя народу. **Об’єктивація людської особистості, її вмонтовування в соціальний контекст здійснилися з допомогою роману ХІХ століття.** Роман швидко став найбільш популярним жанром і відтоді ніколи не втрачав своїх позицій.

Щоправда, час від часу в літературознавстві відбувалися широкі дискусії з приводу нібито занепаду романного жанру. Розпочинали ці дискусії, зазвичай, митці, яким здавалося, що роман вичерпав свої можливості й підійшов до свого кінця. Найбільш широкі дискусії відбулися на початку і в середині ХХ століття. Щоразу знаходилися ті, хто голосно віщував смерть романові. Відомий іспанський філософ Ортега-і-Гасет в 20-ті роки узагальнив першу дискусію про роман і спробував розібратись у її витоках. Його праця називалася “Думки про роман”. Він погодився з тим, що цей жанр переживає кризу. І романтичний, і реалістичний роман тривалий час розвивалися за рахунок опановування все нового і нового життєвого матеріалу. Життя постачало теми, сюжети, героїв і забезпечувало жанрові розквіт. Але за півтора століття життєві теми вичерпалися. На початку ХХ століття вже важко було здивувати читача свіжим сюжетом. Усі вони стали повторюватися, комбінуючи відпрацьовані елементи. Роман надто прив’язаний до дійсності, надто від неї залежить. Життя ж не може розвиватися так швидко, щоб весь час забезпечувати розвиток жанру. Рано чи пізно мусив настати час, коли читач відкладає кожен роман із відчуттям (або й певністю), що він уже щось подібне читав.

Однак для роману ще не все втрачено, зауважив Ортега-і-Гасет. Уважно вивчивши жанрову природу відомих романів – Сервантеса, Достоевського, Бальзака, Флобера й інших класиків – він зробив висновок, що роман відновить свої позиції, якщо головним об’єктом зображення зробить не зовнішні життєві події, а той світ, який існує в уяві. Вигадка, фантазія і психологія – ось що може стати каталізатором для розвитку роману. І філософ виявився точним у своєму передбаченні. Новий стимул для розвитку жанру дав модернізм, із його поглибленим суб’єктивним психологізмом, і наукова фантастика, яка відкрила практично необмежені перспективи в накопиченні нових сюжетів.

Жанрових форм роману натеper накопичилося дуже багато. Тому й існує необхідність класифікації. Найбільш поширений поділ романів по горизонталі (в сучасній літературі) – тематичний. Для романного жанру, який відчутно залежить від теми, це доцільний критерій: **соціально-психологічний роман, історичний, воєнний пригодницький, виробничий** тощо. Існує класифікація також в історичному розрізі: кожна епоха сформувала свою жанрову форму роману, тому варто виділити **античний, лицарський, буржуазний, просвітницький, романтичний, реалістичний, роман натуралістичний, модерністський, постмодерністський**.

Існують жанрові класифікації на основі інших критеріїв. Масова література з її настановою на розважальність і прибуток виробила такі жанри, як **трилери, фентезі, еротичний роман, роман жахів, роман катастроф, детектив, наукову фантастику** тощо. Елітарна література плекає свої жанри: **роман-притча, роман-міф, роман-легенда** тощо. Роман виявився універсальним жанром, рівною мірою популярним і серед масового читача, і серед читачів із вимогливими естетичними смаками.

Якоюсь мірою повторює історію розвитку роману (але вже в іншій так би мовити ваговій категорії) **новела**. Із приводу цього жанру теж неодноразово виникали суперечки, його охоче досліджували науковці всіх часів і народів. Якщо оповідання як важливий жанр малої прози почало канонізуватися лише в ХІХ столітті, то новела – жанр поважного віку. Його виникнення і водночас поширення припадає на добу Відродження. Новела буквально означає новина. Це була оповідь про якусь неймовірну, але цілком достовірну подію, яка поширюється з допомогою чуток. Зазвичай, це **анекдотична історія** з неймовірними ситуаціями, щось несподіване, незвичне, парадоксальне, таке, що порушує спокійний, буденний плин життя, все перевертає догори коренем, але зрештою залишає по собі не стільки руйнацію, скільки легкий переляк і

здивування. Часто оповідь про таку подію насичується комічними елементами, зберігаючи зв'язок з анекдотом. Однак поступово новела набувала більшої серйозності, зрештою вона перестала асоціюватися із жанровим родичем – анекдотом. Бувають і цілком серйозні, навіть трагічні новели. І все ж новела – це канонічний жанр. Тобто існування новелі забезпечує певна жанрова будова, наявність стійких компонентів, вилучення яких знищить жанрову основу твору, перетворить новелу на оповідання. Що ж це за стійкі жанрові елементи? Новела зосереджена на одній події. При цьому її подієвість максимально стисла і напружена. **Новела – концентрована подія**, раптове порушення плину життя. Внаслідок якогось вчинку, несподіваної обставини життя змінює свій характер чи напрямок. Події бувають різного масштабу. В новелі не йдеться про глобальні, масштабні події, що змінюють життя багатьох людей. Зазвичай, це невеличка подія, яка втручається в життя однієї чи кількох людей. Коли всі люди разом перебувають усередині події, вони лише переживають її і не здатні дивитися на подію збоку. Невеличка, але яскрава подія в приватному житті окремої людини дає можливість іншим людям бути осторонь і спостерігати, роблячи певні висновки, аналізуючи, набуваючи життєвого досвіду. Про такі події любляють розказувати сусідам, знайомим, чутка про них швидко поширюється. І ще: подія – це зіткнення, яке завершилося нетрадиційно, не так, як звичайно завершуються подібні зіткнення.

Отже, **новела** зосереджується на кістязку події, а тому її описовість завжди **стисла, лаконічна, виразна, експресивна**. Вона відсікає все зайве (в тому числі й персонажів, які не мають безпосереднього стосунку до події). **Напружена інтрига і несподіваний фінал – жанротвірні компоненти новели**. Саме вони мусять залишатися при будь-яких змінах, аби новела залишалася новелою. Натомість **оповідання** демонструє порівняно мляву, неспішну оповідність, оскільки завжди зосереджене не стільки на зовнішньому боці подій,



скільки на внутрішньому – через сприйняття героїв. **Новела й оповідання – це оповідь про подію в зовнішньому світі й оповідь про переживання події у внутрішньому світі, тобто своєрідні полюси**, між якими існують усі епічні жанри. А оскільки це малі форми, то вони пропонують читачеві своєрідний конспект оповідності двох типів. Аби навчитись оповідати, треба опанувати жанрами новели й оповідання.

Критерій обсягу важливий для оповіді. Однак він виявляється не менш важливий і в ліриці, щоправда, дещо з інших причин. **Ліричний твір за природою своєю тяжіє до малих обсягів** (епічний – навпаки – до великих, а драма, як завжди, тримається середини, точніше, мусить зважати на закони театру: ні надто довго, бо глядачеві не вистачить терпіння, ні надто коротко, бо глядач не встигне зосередитись і сприйняти твір належним чином). Якщо ліричний твір збільшити в розмірах, він утратить прив'язку до теперішнього (зараз – це мить між минулим і майбутнім), стане “провалюватися” в минуле, а отже ліричність утрачатиме чистоту, доповнюватиметься чимось зовнішнім, тобто епічним. Зрештою про емоції довго писати і слів нема. Про що пишуться довгі вірші (які зрештою проростають у невеличкі поеми, тобто стають ліро-епічними)? Це або опис пейзажу, або якісь елементи події, невеличкий сюжет, тобто сфера епосу.

Японська поезія протягом тисячоліття плекала лише дві жанрові форми: хоку (вірш із трьох рядків) і танка (п'ять рядків). Це – оптимальний обсяг для ліричного самовиразу. Все інше – за межами лірики, царина епосу. Тому для ліричних жанрів має значення кожен звук. Інтонація короткого ліричного твору набагато змістовніша, ніж інтонація оповідної прози. Ліричні жанри можна теж розділити на короткі й довгі (такий поділ з'явився в японській поезії ХХ століття, коли поети, наслідуючи європейську літературу, збільшили обсяг своїх віршів), але такий критерій не є актуальним, якщо типова лірика – це короткий твір. Зрозуміло, що всі довгі вірші щось запозичають від епосу і

**не є суто ліричними.**

Звісно, не всі типово ліричні твори європейської поезії такі короткі, як жанри східної поезії. Все ж у короткому вірші нема змоги відтворити складний душевний стан. Внутрішня конфліктність, стан вибору, сум'яття, психічного дисбалансу позначаються на обсязі, подовжують ліричний твір. Але відчуття ліричної міри змушує поетів прагнути в кожному випадку до стислості.

Треба сказати, що класифікація ліричних жанрів – проблема теж досить давня, із численними суперечками, не менш гостра, ніж з епічними жанрами. У ліриці існують канонічні форми, але зрештою кожен поет намагається відшукати власну. Більшість ліричних творів літератури не надається до чіткого жанрового визначення: це просто вірш або поезія. Лірика формує свій зовнішній вигляд у конкретному часі й конкретній системі віршування і тільки завдяки цьому має певну жанрову оформленість. Для визначення жанру ліричного твору часто вживають суміжні поняття: **вірш** (тобто віршована форма), **терцини**, **катрени**, **сонети** (назви канонізованих строф), **ямби** (розмір силаботонічного віршування), **дольники**, **акцентні вірші**, **верлібри** (означають належність до певної системи віршування).

У шкільній практиці поширений тематичний поділ лірики (**пейзажна**, **інтимна**, **філософська**, **громадянська** тощо), однак він останнім часом його усе частіше критикують і науковці, і поети. Це загалом не досить коректний критерій, оскільки тема – це атрибут зовнішнього світу, а лірика має справу з внутрішнім, який на теми розмежувати неможливо. В античній літературі існувала досить розгалужена система ліричних жанрів (більшість із них вже належить історії, тобто відмерли, або ж існують у формі пародій, як-от ода). Але якщо ми придивимось уважніше, то типово ліричними є лише короткі вірші з приводу особистих переживань (лірика Сапфо, Овідія). Що ж стосується таких жанрів, як **оди**, **гімни**, **пеани**, **сатири**, **епіграми**, **епітафії** тощо, то неважко помітити: вміст

власне лірики в них не є визначальним. Це твори, які призначені для оспівування, висміювання і оплакування когось чи чогось. Тобто завжди мають чітку (і досить активну) прив'язку до чогось зовнішнього. Тому сьогодні важко погодитися, що ода чи сатира – це така вже лірика. Ода принаймні досить часто не була ні щирою, ні відвертою, не кажучи вже про інші ніжні почуття, властиві ліриці. Частіше це суто кон'юнктурне висловлення ставлення поета до високоповажної персони, як-от, приміром, оди російських поетів Ломоносова та Державіна з приводу днів народження чи інших дат у житті царської сім'ї. Емоції, звісно, лишаються головними в структурі всіх зазначених жанрів, але вони замовлені, а отже не зовсім ліричні.

Сучасні науковці пропонують усе нові й нові класифікації. Скажімо, останнім часом популярним став поділ на **медитативну і сугестивну лірику**: в першій домінує раціональне (роздум, рефлексія), у другій – емоційне (спонтанний вираз емоцій). Можна застосувати й інші критерії, шкоди від цього не буде, оскільки кожен критерій, якщо він сам по собі обумовлений, дає нам можливість глибше усвідомити якість риси в жанровій природі творів.

Жанровий поділ драматичного роду літератури, у згоді з власною специфікою, надає перевагу іншим критеріям. Ще в античності усвідомилися жанрові полюси, між якими відтоді існує і здійснює свої пошуки драма: це **трагедія і комедія**. Вже античність знає блискучих майстрів і одного жанру, і другого: досі йдуть на сценах світу комедії Арістофана, трагедії Евріпіда. Арістотель багато уваги приділив розмежуванню цих жанрів, уводячи такий критерій, як високе і низьке в житті людини. Високе, героїчне, драматичне в житті суспільства, ставши предметом зображення, формує жанр трагедії, відповідно, низьке, жалюгідне, потворне і смішне стає основою комедійних жанрів.

Сьогодні можна додати до Арістотелевих міркувань багато нових спостережень, але всі вони лише підтвердять

геніальність здогадки видатного філософа давнини. Основний критерій для жанрового поділу драми – це, фактично, естетичні категорії. Низьке, потворне, комічне, смішне з одного боку, прекрасне, високе, героїчне – з іншого, це естетичні категорії, які визначають взаємини мистецтва і дійсності. Життя складається з недоліків і досягнень, з **потворного і прекрасного, смішного і трагічного**. Це різні, протилежні та взаємопов'язані сфери життя. Роблячи їх предметом зображення, митець формує позицію, висловлює оцінку. Все, що митцеві подобається, він утверджує у своїх творах як зразок, ідеал для наслідування, як ціль, мету, що надихає. В одному випадку ми сміємось, усвідомлюючи недосконалість життя і зневажаючи її, в інших випадках ми плачемо, не погоджуючись із тим, що ідеальне, прекрасне знищується, нехтується в реальному житті. Сміх і сльози – ознаки певного емоційного стану, але водночас і ставлення до світу. **Одні видовища в театрі викликають сміх, інші – сльози**. До кожного з цих станів приєднується ціла палітра складніших переживань. Але сутність жанру визначають у першу чергу наші емоційні реакції. Якщо ми досхоchu насміялися, нема сумніву в тому, що ми дивилися комедію, якщо ж ми заплакали хоча б у фіналі, це означає, що ми потрапили на трагедію. Сміх і сльози в глядацькій залі – це звільнення від напруги, від страху і закомплексованості. Це конструктивні стани, через які відбувається цілюща дія мистецтва.

Аби зрозуміти, як і коли життя стає мистецтвом (а **сміх і сльози – стрижнем жанру**), спробуємо порівняти сміх у житті й у театрі (чи в кіно). Французький філософ Анрі Бергсон, автор філософського дослідження “Сміх”, вважав, що в житті сміх – це помста загалу однакові, який щось зробив неправильно, порушив якісь загальновизнані норми. Натовп завжди потішається над диваками. Він шукає розваги в тому, щоб зловити когось на порушенні правил і висміяти: хтось зодягнувся не так, хтось не так себе поводить, або й

просто – спіткнувся і впав у людному місці. Пам'ятаєте старі комедії за участю Чарлі Чапліна? Його герой весь час спотикається, падає, наштовхується на якісь речі, потрапляє під автомобіль, щось розбиває – це дуже смішно.

А ще пригадайте початок роману Віктора Гюго “Собор Паризької Богоматері”: там натовп сміється під час конкурсу потворних масок. І коли висунув голову Квазімодо, показавши замість маски своє справжнє обличчя, сміх досяг апогею. Зараз над потворними людьми вже ніхто не сміється, це вважається ознакою невихованості, браку людяності. Раніше ж потворне було цілком законним предметом для висміювання. Щоправда, сміх цей, як вважав інший відомий знавець сміху, літературознавець М.Бахтін, був доброзичливий. Натовп потішався над тими, хто виділявся, аби вирівняти всіх, повернути кожного, хто чимось виокремився, у лоно свого природного організму, того колективу, в якому він існує. Колектив плакає все спільне і відкидає (висміює) все відмінне. Отже, сміх – це зброя загалу проти одного, що перестав належати загалові. Сміх – річ надзвичайно образлива і принизлива. Це справді нищівна зброя.

Однак розвиток людства йде в напрямку індивідуалізації і персоналізації. З кожним століттям суспільство все більше цінує неповторність людської особистості. Людина мусить виділитися, покинути теплу колиску колективного життя і йти далі в життя самостійно. Сміх і зараз супроводжує диваків та самітників. Але завдяки мистецтву все більше людей усвідомлює, що саме диваки рухають історію, тягнуть людство вперед. **Комедія** як жанр утворилася тоді, коли у свідомості людей один протиставився багатьом, людина і загал (особистість і суспільство) зустрілися віч-на-віч, стали один на-впроти одного, а не пліч-о-пліч, як стояли спочатку, у первісному суспільстві. Сили одного і всіх надто нерівні. Загал без зусиль, одним лише сміхом, знищує одного. Але глядачі, сміючися над пригодами смішного дивака, звільняються від страху перед грізним загалом, перед державою, яка уособлює

силу загалу. Їм здається, що зіткнення одного з усіма – це весела боротьба, змагання без особливих втрат. Сміх у житті (багатьох над одним) – принизливий і образливий. Сміх у глядацькій залі над пригодами героя – конструктивний. Герой – це опосередковане (виокремлене, узагальнене) життя. Сміючися над героєм, ми сміємося не стільки над конкретною людиною, скільки над певними рисами, вчимось усвідомлювати ці риси, помічати їх в інших людей і в собі, а отже відкидати як небажані, змагатися з ними.

**У комедії суб'єкт і об'єкт, людина і світ, зіштовхуються, аби жартома помірятися силами і мирно розійтися.** Комедія як жанр – це не лише смішне, а й оптимістичне, вона вселяє надію на те, що світ і людину можна змінити на краще. Крім того, обов'язковим жанротвірним компонентом комедії є щасливий кінець (хеппі енд, як зараз полюбляють казати).

Щасливий кінець визначає значну кількість не лише драматичних, а й епічних жанрів. Можна сказати, що благополучне завершення подій – кінець, що якоюсь мірою спрощує та ідеалізує життя. Це романтичний погляд на світ, це примирення зі світом, зняття конфліктності. Тому всі розважальні жанри масової літератури обожають хеппі енд. Щасливий кінець визначає жанр мелодрами. У ній може бути скільки завгодно сліз і трагедій, але їхнє сприйняття визначається непохитною певністю глядача, що рано чи пізно все закінчиться добре. Отже, **сміх, змагальна конфліктність і її щасливе завершення – жанротвірні елементи комедії.**

Те ж саме, але зі знаком оберненим, можна сказати про трагедію. **Трагічне в житті завжди пов'язане зі смертю людини і є найбільш неприємним, відштовхуючим, тяжким.** Багато людей уникають бути свідками трагічних ситуацій, їм стає погано від самого вигляду крові, смерті. Споглядання смерті викликає пригнічений стан, невроз, змушує думати про власну смерть і страждати від думки про її неминучість. Зовсім інша річ – криваве бойовисько на сцені. Гора трупів у

кінці дії зовсім не означає, що ми втратимо життєву рівновагу. Навпаки, саме після споглядання смерті на сцені людина відчувається певнішою. Поплакавши над героєм, який сподобався, але загинув, глядач відчуває звільнення від страху перед смертю. Смерть на сцені яскраво демонструє те, що в реальному житті побачити неможливо: після людини все одно щось залишається. Вмираючи, вона щось захищає, щось утверджує, залишає після себе якийсь слід. Ще Арістотель назвав дію трагедії катарсисом, чарівним очищенням. Наплакавшись від співчуття до героя, який загинув, людина очищається від тих деструктивних емоцій, глибоко вкорінених у її психіці, які живляться страхом перед смертю і ушкодженням.

Так само, як для комедії важлива змагальна конфліктність, для трагедії визначальною є конфліктність гостра, непримиренна. **У трагедії один і всі сходяться віч-на-віч для боротьби не на життя, а на смерть.** Звісно, оскільки сили надто нерівні, загинути мусить один (трагедія – це смерть одного чи кількох героїв у нерівній боротьбі за щось). Але глядач, співчуваючи одному, стає на його бік і вчиться не боятися загалу, кидати йому виклик, коли йдеться про важливі життєві цінності. Не завжди загал має рацію, часом саме один є тим єдиним рятівником, на якому тримається світ. І коли він гине, його естафету мусить підхопити той, хто це усвідомив.

Велика трагедія порятунку світу ціною смерті одного – життя Ісуса Христа. Відтоді окрема людина, навіть коли залишається сама-одна супроти всього світу, знає – у неї є підтримка на небесах. **Добровільна смерть (жертва, офіра) може стати початком безсмертя, вічного життя.**

Комедія і трагедія, як сміх і сльози, – два полюси, два різновиди конфлікту людини зі світом. Але в реальному житті чисті полюси виявляють себе рідко. **Частіше сміх і сльози існують разом, як загалом трагічне і комічне.** Тому розвиток драматичних жанрів – це коливання між трагедією і

комедією та різноманітні комбінації смішного і трагічного.

Твори видатних драматургів античності й пізніших епох можна легко розділити на дві групи – на комедії і трагедії. Практично аж до епохи Романтизму драматичні жанри плекали чистоту: комедії були комедіями, трагедії – трагедіями. Згадаймо Шекспіра, Мольєра, Кальдерона. Не випадково класицисти потратили багато зусиль, аби канонізувати це протистояння і уникнути змішування жанрових елементів. Мабуть, усі приписи класицистів дуже важливі і мають вагомні підстави, навіть ті з них, які зараз видаються не виправданими і навіть дещо комічними. Скажімо, знаменита вимога трьох єдностей: місця, часу і події. Чому, справді, класицисти вважали, що події у драмі не повинні тривати довше, аніж одну добу? Чому в одному лише місці? Чому подія мусить бути одна, а не кілька? Вже просвітники піддали ці правила критиці й часто їх порушували. Однак якщо подумати... Класицисти взяли ці правила не зі стелі, а з глибокого осмислення природи драматичного мистецтва, тісно прив'язаного до театру. Глядача, який прийшов у театр подивитися виставу, треба змусити бути уважним, треба, щоб він не відволікався і водночас не надто втомлювався, стежачи за подією від початку до кінця. Зміна на сцені місця дії – це обов'язково зміна декорацій, для театру копітка. Розгалужена подієвість, розтягненість у часі послаблює напругу, згладжує конфліктність, вимагає багато персонажів, що теж не бажано. Словом, драматургові певні умови диктує театр. Але справа не тільки в цьому. Класицисти впадали у крайність, розмежовуючи та протиставляючи комедію і трагедію – без сумніву це так. Водночас саме завдяки послідовному розмежуванню комедія і трагедія змогли накопичити, відпрацювати і довести до певного рівня досконалості свої жанрові елементи. Коли обидва полюсні жанри досягли апогею в розвитку, настала пора нового етапу – періоду поєднання двох крайностей.

Втім, в історії народного театру завжди існували так звані неканонічні жанри, які досить вільно обходилися з



жанровими компонентами. Але здебільшого народний театр полюбляв різноманітні комедійні жанри, доповнюючи їх то ляльками, то масками, то музикою, танцями, співом. Усі ці надбання народного театру пригадали і використали драматурги та режисери ХХ століття, саме того періоду, коли розмежування драматичних жанрів остаточно втратило полюсність, комедія і трагедія стали рідкісними жанрами. Більшість драматичних творів ХХ століття (та й ХІХ) розміщується посередині між комедією і трагедією, тобто є просто драмами.

**Драма**, уникнувши крайнощів полюсних жанрів, **запозичила дещо і від комедії, і від трагедії**. Та загалом драма **ХІХ століття**, яка досягла розквіту у творчості видатних драматургів порубіжжя – Б. Шоу, Г. Ібсена, А. Чехова, Лесі Українки й інших, – це занижений (більш реалістичний, менш патетичний) **варіант трагедії**. Натомість **модерністська драма ХХ століття**, досягши апогею в так званій драмі абсурду, **демонстративно існує між комедією та трагедією**, і часом настільки демонстративно змішує комічне і трагічне, що створюється **трагіфарсова** форма (якою, власне, і є **драма абсурду**).

Активно змішував елементи трагічного і комічного відомий український драматург Микола Куліш. У найтрагічніших його творах (драма “97”) більшість ситуацій викликає сміх. Водночас його нібито комедії (“Мина Мазайло”) викликають прикрі почуття, ховають за смішною анекдотичною історією трагедію.

Загалом драматурги ХХ століття часто намагаються уточнювати жанрову природу твору з допомогою додаткових означень: драма-феєрія, містерія-буфф, оптимістична трагедія тощо. У широкому вжитку такі жанрові визначення, як інтелектуальна драма, драма абсурду, хоча ці означення вказують не лише на жанрову природу, а й на певний художній метод, стиль, світоглядну позицію автора.

Окрема сторінка театральних жанрів – це синтетичні

твори, окрім драматичного тексту, широко використовуються музика, спів, танці. Всі вони визначають свою жанрову природу залежно від домінанти комічного чи трагічного: **водевіль і оперета близькі до комедії, опера – до трагедії.**

Як би не змішували жанрові компоненти драматурги ХХ століття, все одно трагедія і комедія залишаються визначальними для всіх жанрів драматичного роду. Домінанта того чи іншого стає основою кожного жанрового утворення.

У родовій природі жанру є пружина, яка зумовлює коливання до тих жанрових форм, які максимально відповідають епічності, ліризму і драматизму, або ж до тих жанрових форм, які виникають завдяки змішуванню родових витоків. Це так звані **міжродові** жанри, утворені на межі літературних родів, а тому мають у собі поєднання ліризму і драматизму, епосу і лірики, епосу і драми тощо. Зрештою, весь історичний шлях жанрів свідчить, що родової чистоти досягти неможливо, оскільки і роди, і жанри прагнуть до взаємодії і обміну своїми засобами. І все ж родовий виток не розмивається цілком, все одно залишаються в літературі **жанри, які визначаються домінантою епічності, ліризму чи драматизму.** Найпослідовнішої родової чистоти жанри досягли в епоху класицизму і завдяки теоретичним працям того часу викристалізувались у канонічні форми. Після цього тверді межі жанрів, установлені класицистами, розхитали романтики. Саме епоха романтизму принесла в мистецтво пафос змішування і вільної форми, виникли численні жанрові форми. Наприклад, завдяки орієнтації на фольклор, романтики створили літературний варіант казки, балади, численні різновиди поеми, велику кількість різновидів роману (історичний, психологічний, пригодницький, детективний тощо: фактично, майже всі романні форми, відомі за тематичною класифікацією). І балада, і поема – міжродові жанри. У бік лірики їх тягне віршова природа і яскраво виражене ліричне “я”, у бік епосу – досить розгалужений

сюжет, система персонажів. У ХІХ столітті драма, яка найдовше чинила спротив процесу змішування (в цей час сформувався жанр драми, драматичної форми, що існує посередині між комедією і трагедією), теж почала взаємодіяти більш активно з епосом і лірикою. Виникла епічна драма (О. Пушкін, В. Гюго), лірична драма (Г. Ібсен). Але апогеєм змішування родів у сценічних жанрах досягає наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, коли виникла і почала видозмінювати театральне життя Європи модерна драма.

У дописемну епоху і паралельно з писемною літературою існував **фольклор**, який теж мав (подекуди зберігаючи й досі) **власну систему жанрів. Фольклорні жанри мають специфіку з огляду на усне функціонування.** Усне побутування впливає на лірику і віршовані жанри: вони або пісенні, або речитативні (дума), на прозові твори (казка, легенда, анекдот): вони не можуть бути надто великі, на драматичні – вони не мають в основі розвиненої драматургії, більш інтегровані в інші сценічні форми. Загалом для фольклорних жанрів притаманні синкретичні форми, що визначається їх функцією: давні фольклорні жанри тісно пов'язані з ритуалом і тривалий час існували в його межах. Народні свята і звичаї, які дожили до сучасності (весілля або свята календарного року) потребують існування чималої кількості жанрів і ліричного, і епічного, і драматичного роду, але, окрім того, ще й музичного, танцювального, вокального, хорового та інших мистецтв. Фольклорні жанри легко взаємодіють з іншими видами мистецтва, оскільки вони колись проросли з одного кореня. **Синкретизм мистецтва – прояв, з одного боку, архаїчності мистецтва, а з іншого – можливість для постійного оновлення застарілої чи відмерлої традиції.** Жанри фольклору поступово, так чи інакше, приходять у писемну традицію, але в літературі вони суттєво змінюють і функцію, і форму, фактично, започатковують нові, вже власне літературні жанрові форми.

Так, для прикладу, сталося з **казкою**, яка спочатку

існувала лише у фольклорі. У XVII столітті у Франції з'явилися перші публікації народних казок. Один із таких збірників належить відомому Шарлю Перро: його "Казки моєї матінки Гуски, або Історії й казки минулих часів з моральним повчанням" побачили світ ще 1697 року. Але жанр літературної казки, тобто жанр, відмінний від фольклорного, припасований до потреб і можливостей писемної літератури, сформувався пізніше, у добу Романтизму, аж на початку XIX століття. Тоді виникло велике захоплення фольклорними творами. Кожен письменник записував із народних уст, збирав твори різних фольклорних жанрів, часто виходили друком збірники. Науковці почали активно вивчати ці твори, отже сформувалась і відокремилась наука фольклористика. Все це сприяло тому, що казка почала стрімко входити в літературний процес і пристосовуватись до нього. Як жанр досить розвинений, казка підійшла романтикам, адже вони полюбили екзотику, містику, таємничість, мрійливість і вигадку. Романтики позбавили казку посиленого дидактизму (повчальності), властивої народним казкам, надали їй більшого естетизму і таємничості. Виявилось, казка настільки універсальна форма, що може інтегруватись не лише в писемну літературу, а й у авторську творчість окремого письменника. Романтики залюбки використовували форму казки, але в кожного з них вона виходила інакшою: порівняємо, для прикладу, такі всім відомі романтичні казки, як казки Г.-Х. Андерсена, Т. А. Гоффманна, О. С. Пушкіна. Протягом XIX століття казка не лише стала розвиненим літературним жанром, а й створила власну систему жанрових форм, надзвичайно різноманітних. У XX столітті в літературознавстві часто поставало питання класифікації жанрів літературної казки, і сьогодні це питання є полемічним. Авторських і національних модифікацій літературної казки так багато, що стає проблемним умістити їх в одну чи кілька класифікацій. Доводиться орієнтуватися на різні критерії і погоджуватись на велику кількість поділів,

які пропонують ті чи інші дослідники. Казка розійшлася по всьому літературному полю, вона не тримається ні роду (є **драма-казка**, є **лірична**, є **епічна казка**), ні різновиду художньої мови (є віршовані, прозові, драматизовані), ні обсягів, ні стильових канонів. Хіба з романом літературна казка конкурує у своїй здатності прирощувати будь-які додатки, тобто утворювати все нові й нові **жанрові різновиди**. Коли сформувалася дитяча література (література, створена для дітей – за аналогією до фольклору, де віддавна існували дитячі жанри), казка посіла в ній чільне місце. Але казка так само активно присутня в дорослій літературі, тут вона набуває ознак **притчевості, філософічності**.

### 2.3. Композиція

Художній твір – штучне утворення (у лексиконі авторів “Молодої музи”, під впливом польської літератури, про твір так і казали: “то є **штука**”, тобто кимсь майстерно зроблена мистецька річ), а отже складається з частин, які узгоджуються між собою в процесі творчості й поступово набувають певної форми, будуються. Як уже йшлося, жанр визначає композицію. **Жанр є репрезентативною формою епохи, напряду чи угруповання**, у контексті яких розгортається творчість автора. Жанри залежать від епохи і зовні (кожна епоха має свою систему жанрів), і зсередини: дискурсами, які формують ті чи інші жанрові елементи. Жанрові форми є носіями певних концепцій творчості, певних **нарративних стратегій** тощо. Тому жанр окреслює чималу кількість композиційних засобів. Жанр – це водночас і своєрідна рама для тексту, тобто мовленнєвого потоку, з якого складається кожен твір словесного мистецтва. Отже, **композиція – це узгодження елементів форми відповідно жанру і цілості твору**.

У сучасному літературознавстві існує поняття **рами і рамкових елементів**: для відмежування елементів, які містяться всередині тексту і поза ним. Позатекстові елементи структурують творчість, вводять твір у якусь систему. **Рам-**

ковими елементами є поділ твору на книги, розділи, глави для епосу, на сцени, дії, яви для драматичних творів, на цикли, збірки для ліричних. Кожен твір, попри його автономність і самодостатність, існує як **частина чогось більшого (книги, збірки, циклу, антології, періоду творчості, тематичного задуму тощо)**, і ця більша структура якось впливає на кожну свою одиницю, або принаймні взаємодіє з нею.

Структураліст і семіотик Ю. Лотман, розглядаючи культуру будь-якої спільноти або й людства загалом як своєрідний **текст**, який містить у собі велику кількість зашифрованих послань або традиційних кодів і водночас творить нові смисли, підкреслював, що “це складно побудований текст, він розпадається на ієрархію “текстів у текстах” і творить складні переплетення текстів...” [38, 440]. Те ж саме можна сказати про кожний окремий текст, який ми сприймаємо як однорідний і завершений художній твір. **Кожен текст містить усередині інші тексти**, які по-різному усвідомлюються і сприймаються читачем. Наприклад, “така побудова, при якій один текст подається як неперервна розповідь, а інші вводяться до нього у фрагментарному вигляді (цитати, відсилення, епіграфи тощо). Передбачається, що читач розгорне ці зерна інших структурних конструкцій у тексти” [38, 439]. Найпростіший спосіб уведення одного тексту в інший – подвоєння. “Не випадково саме з подвоєнням пов’язані міти про походження мистецтва: рима як витвір луни, живопис як окреслена вугіллям тінь на камені тощо” [38, 437]. Поширений засіб подвоєння – мотив дзеркала, поширений у живописі, кінаматографії й, звісно, у художній літературі (тут, на думку Лотмана, він обертається поширеним мотивом двійництва). Відомий приклад побудови твору за принципом “текст у тексті” (“драма у драмі”) є трагедія Шекспіра “Гамлет”.

До рамкових елементів належать **назва й епіграф**. Формально зовнішні щодо тексту, вони тісно прив’язані до твору і часто створюють певну настанову для сприйняття. Назви й епіграфи письменника є окремими об’єктами

дослідження, настільки важливу роль вони відіграють у сприйнятті творчості того чи іншого автора. З точки зору сучасної науки про знакові системи (семіотики) **назва – це сигнал для психіки реципієнта**, вона мусить викликати в уяві певну низку асоціацій, створювати затримку якоюсь прихованою інтригою чи натяком, маркувати певне явище тощо. **Назва запрошує читача до гри й обіцяє винагороду за зусилля, потрачені на сприйняття. Епіграф відсилає читача до якогось дискурсу, традиції, пріоритетного першоджерела, створює пафосну ноту чи інтелектуальну настанову для сприйняття.** Часто в назві вказано на поняття, яке у творі фактично відсутнє. Переліки назв творів, із якими має справу учень і студент (списки рекомендованого читання) – це красномовне послання, яке має свій окремий сенс і діє певним чином на читача.

Цікавими рамковими елементами є **підзаголовки і присвята**. Вони передують сприйняттю, сигналізують про жанрову настанову (часто це авторське визначення жанру) чи, розраховуючи на певний **горизонт жанрового очікування** (читач завжди ідентифікує твір з відомим йому жанром), зіштовхує його з цього очікування. Так, читаючи збірку поезій Василя Симоненка, читач передбачає, що кожен наступний твір збірки буде віршем. Коли ж після назви “Кривда” (загальний вигляд ще не прочитаного твору сигналізує про форму звичайного класичного вірша) читач надibuє підзаголовок “Новела”, це збиває з пантелику його сприйняття, адже він добре знає, що таке новела, і розуміє, що твір із дванадцяти катренів не може бути новелою. І все ж читач змушений шукати у творі причини виникнення такого підзаголовка і зрештою розуміє: у творі є пунктиром означений сюжет, який міг би скласти основу для новели. Але автор бере цей сюжет для вірша, при цьому не хоче, аби сюжетність стала підставою для іншого жанрового визначення, наприклад, балада. Це **віршована мікроновела**, жанр, який Симоненко створив і який вирізняє саме його поетичну манеру. Власне,

багатьом його творам можна дати ось таке жанрове визначення: віршована мікромовела. Від **балади** такий твір відрізняється суворим реалізмом і несподіваним завершенням, яке підносить твір до повчального пафосу, навіть дидактизму.

Такий рамковий елемент, як **передмова** (елемент композиції, більш притаманний науковій літературі), теж служить магістральній настанові автора підготувати читача до сприйняття твору. Автор знає, що читач може відштовхнути його твір, не відшукавши аналогій у власному читацькому досвіді чи, навпаки, маючи надто стійкі аналогії, сприйме твір як передбачуваний і нецікавий. **Передмова розпочинає діалог автора із читачем** – заради формування певної настанови, підготовки того стартового майданчика, з якого читач має відправитись у подорож усередину твору.

**Композиція епічного** (і прозового, і віршованого) твору **визначається сюжетом**. Класичний (концентричний) сюжет складається з експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації, розв'язки й епілогу. Хоча елементів нараховується шість, можна стверджувати, що це **триступенева структура**, оскільки експозиція є частиною зав'язки (оповідає про те, що привело до зав'язки), а епілог поширює розв'язку. Розвиток дії – це фактично основна текстова частина, яка заповнює проміжки між зав'язкою, кульмінацією і розв'язкою. **Це універсальна схема перебігу будь-якого конфлікту: сутичка, вирішальне змагання, перемога/поразка**. У такому схематичному прояві сюжет присутній навіть у достеменній ліриці, де ніби нічого не відбувається. Але якщо ми придивимось уважніше, то помітимо, що поезія починається з перешкоди, дисонансу, посилення напруги, виникає емоція долання, яка наростає до певної кульмінаційної точки, а потім іде на спад, вирішується. Тому поети охоче використовують різного роду **градації, висхідні (до кульмінації) і спадні (після неї)**. Триступенева структура охоплює подію в цілому, фіксує її суть. А вже далі починається царина більш чи менш детального викладу цієї події. Звісно, триступенева



композиція не знадобиться, якщо відсутня стрижнева подія. Скажімо, у щоденниках, де діє хронологічний принцип і де кожен запис містить подію в мініатюрі. Але саме такі твори і вирізняються розірваністю, фрагментарністю, відсутністю цілісності.

**Триступенева композиція, як ніякий інший прийом і засіб, забезпечує твору цілість.** Саме тому гостросюжетні твори “ковтаються”, “поглинаються” читачем: він зосереджений на перебігові події, уболіває за когось з учасників змагання і переживає результат боротьби.

Тому для сприйняття твору, а особливо для творення певного пафосу, дуже важливий фінал, закінчення твору, останні його сторінки чи рядки. Вони визначають той стан, у якому завершиться сприйняття твору, і той слід, який твір залишить в душі чи пам'яті читача.

У структуралізмі ХХ століття сформувались поняття **закритий і відкритий твір**: для розмежування творів з різними фінальними настановами (відповідно, різними й за природою). **Закриті твори вичерпують тему і ставлять крапку на події, відкриті твори передбачають продовження і навіть тривання в безконечності.** Закритими були твори майже всіх попередніх епох: це залежить від жанрової форми і домінуючої традиції. **Класичні жанри є закритими. Наприклад, цілком закритими жанрами є трагедія і комедія,** адже у фіналі ми чітко знаємо, чим усе завершилось, і не передбачаємо жодного уточнення чи переінакшення того, що вже відбулось. Плачучи чи сміючись у фіналі, читач залишає пережиту подію у минулому. Зовсім інакше ми сприймаємо модерну драму, починаючи драматургією Генріка Ібсена. Читаючи Бернарда Шоу, Моріса Метерлінка, Герхарда Гауптманна, Антона Чехова, Лесю Українку, Володимира Винниченка, ми можемо поплакати чи посміятись, як у старих добрих трагедіях і комедіях, але ми ніколи не будемо певні, що все, що завершилося на наших очах, завершилося насправді.

**Завжди виникає відчуття, що дія нагло обірвалась, що нам не показали продовження.** Навіть якщо подія завершується так, як у класичній трагедії (смерть героя у Лесі Українки, Чехова чи Метерлінка), автор докладно зусиль, щоб виникла якась невизначеність у фіналі, щоб читач (глядач) замислився над тим, що ж буде далі. Леся Українка часто переробляла фінали своїх драм, уникаючи однозначного завершення.

Драма “Кассандра” присвячена міфічно-історичній події – загибелі античного міста Троя. У центрі події – трагедія пророчиці Кассандри, яка знає наперед про загибель Трої, але не може втрутитись у перебіг подій і переконати будь-кого в правдивості своїх видінь. Фінал підтверджує пророцтво Кассандри – Троя гине. Такий фінал, дуже драматичний, експресивний, повинен увиразнити ідею твору: приреченість пророка на трагедію нерозуміння. Його правота усвідомлюється заднім числом і не приносить користі. Леся Українка змінює цей фінал. Троянські принцеси, у тому числі й Кассандра, взяті у полон, Гелена, винуватиця війни, вернулась до покинутого чоловіка. Дія продовжується до того моменту, коли Кассандру змовляються потаємно вбити, вже у новому оточенні, після основних подій. Мабуть, вона знає про це, може, могла б уникнути смерті. Але вона не подає виду, просто ступає назустріч смерті, якої глядач не побачить. Ніби і нема сумніву, що Кассандра загине, але фінал несподівано обривається – наче за хвилину до кінця. Чому Леся Українки змінила фінал? Мабуть, щоб уникнути крапки, яка відмежовує одну історію від іншої. Історія її Кассандри ніколи не завершується, бо вона стосується пророків всіх часів і народів, та й не лише пророків, адже й сама Леся Українка була людиною, що віщувала істини, які сучасники не чули або не сприймали. Відкритий фінал надає історії одного життя універсального сенсу, сенсу, який охоплює багато різних історій й існує над ними.

Саме на основі вивчення таких творів (їх у ХХ столітті

з'являлось усе більше і більше) й виникла ідея про відкритість твору. Це, звісно, стосується не лише драматургії. Умберто Еко, автор художніх бестселерів і водночас відомий теоретик постмодернізму, семіотик, розмірковуючи над відкритими і закритими формами в літературі, дійшов висновку, що **закритість властива творам масової літератури, а відкритість — більш складним за змістом і формою творам елітарної літератури.**

Композиція оповіді залежить не лише від сюжету і конфлікту, який ним рухає, а й від **співвідношення дії і опису, від мови оповідача і мови персонажів**, композиція передбачає також певну розстановку персонажів. Учасники події з'являються перед читачем із певною закономірністю і дороговказами, які допомагають зазнайомитись із персонажами у визначений автором термін і з запланованою ним докладністю чи поверховістю. Композиція оповіді передбачає також **відступи від події і від опису** – це так звані **ліричні відступи**, або **вставні елементи**. Є твори з чітко окресленою композицією, є дуже ускладнені, насичені деталями і відгалуженнями, композиції, які нагадують **прямий** (хоча й з перешкодами) **шлях** і ті, що відповідають визначенню **“лабіринт”**.

Важливим елементом композиції є **хронотоп** (від **“хронос”** – час, **“топос”** – місце). Будь-яка подія має час і місце перебігу. Аби читач відчув вірогідність штучно створеного художнього світу, він мусить потрапити у визначену точку простору і часу. Хронотоп твору будувався неоднаково в різні епохи. Загалом при зображенні будь-якої події автор орієнтується на реальний час і місце. Але подія має здатність поширюватись у просторі й часі до грандіозних обсягів, тривати в різних місцях, припинятись, а потім продовжуватись. Подія має зовнішній бік і приховані пружини. Все це не так просто скопіювати в художньому творі. Навіть літописці, які не виражали авторського бачення, а лише документально фіксували події, часто змушені були застосовувати

художні прийоми, запозичені з фольклору. Подія, потрапляючи в умовний світ художнього твору, мусить бути суттєво змінена. Реальна хронологія і географія слугують точкою відліку для сприйняття. Але щоразу ми виявляємо порушення хронології або виникнення фантастичної географії.

Були епохи (XIX ст., реалізм), які намагалися точно наслідувати життєві часові й географічні параметри подій, використовували наукові дані, стежили, щоб перебіг подій, їх логіка і хронологія відповідали історичному джерелу чи зафіксованій сьогоденній реальності. Події реалістичного твору точно прописані у просторі й часі, їх не можна посунути без того, щоб не зруйнувати всю історію. Твори романтиків, навпаки, існують у досить умовному просторі й часі, ми не можемо напевне сказати, коли і де відбувались події, описані в поемі Т. Г. Шевченка “Катерина”: у якому саме регіоні України, у першій половині XIX чи у XVIII столітті. Це й не має суттєвого значення: романтик хоче побачити те, що існує поза часом і місцем, що виражає спільні для багатьох людей проблеми. Натомість у точному місці й часі відбуваються події повісті І. Франка “Борислав сміється”, будь-яке зміщення хронотопу потягло б за собою суттєві змістові зміни твору.

**Умовність хронотопу** посилили, свідомо підкреслювали митці XX століття. Згадаємо, наприклад, “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського: лише по мові й традиціях ми здогадуємось, що дія відбувається у Карпатах, але де саме – невідомо. Не можна навіть приблизно визначити, у який час це відбувається. Складається враження, що поза межами села і полонини, описаних у повісті, взагалі не існує ніякого світу, він закінчується там, де височать вершини гір. Придивившись уважніше до хронотопу твору, ми зрозуміємо, що зовсім не випадково автор уникає точних вказівок на місце і час подій. Він описує умовний світ, який є моделлю будь-якої людської спільноти. Вона може бути тут і деінде, такою і трохи іншою, але існують речі, спільні для всіх. При всьому яскравому

національному колориті твору, Коцюбинський створив умовний світ (міфосвіт), призначення якого – висвітлити шлях людини від природи до соціуму. Шлях, який людина проходила будь-де у просторі й будь-коли в часі.

Композиція відбиває історичний розвиток літературних жанрів. Кожна епоха має певні уявлення про те, якою має бути композиція, щоб її вважали вдалою чи довершеною, які елементи вона має містити, а які – ні. Вже йшлося про різне ставлення в різні часи до описів, то пишномовних, до стримано піднесених, то раціонально виважених і лаконічних. Але так само еволюціонують інші аспекти композиції. Скажімо, цілість і фрагментарність твору по-різному оцінювалася класицистами і романтиками. Класицисти цінували повноту композиції, присутність і пропорційну збалансованість компонентів, романтики надавали більшої ваги процесу творчості, а тому намагались у всьому виявляти природність, емоційність, простоту. Спонтанність, деяка сумбурність перестали бути вадою. Далеко не завжди завершеність композиції вирізняє досконалий твір. Поступово навіть очевидні фрагменти, недописані, незакінчені твори набувають самостійної естетичної вартості. В епоху реалізму композиція великих романних творів надзвичайно ускладнилась через те, що автори прагли описати масштабні події, подати панораму епохи, описати всі соціальні шаблі суспільства, подати багато характерів у їх поступовому еволюціонуванні та складних перипетіях долі. Тому створювали не лише багатосюжетні романи великого обсягу, а й такі гігантські оповіді, як “Війна і мир” Толстого чи “Сага про Форсайтів” Голсуорсі. Оноре де Бальзак створив “Людську комедію”, історію суспільства з багатьма сюжетами й окремими історіями, Еміль Золя – цикл романів про життя суспільства під назвою “Ругон-Маккари”. Але ці твори сприймалися як композиційно довершені, оскільки імітація подій суспільного життя створювала враження цілої панорами, чітко окресленої авторською настановою, хоч і багатоаспектною, але єдиною в певній традиції і

культури.

Оскільки життя не має безкінечної кількості зовсім різних історій, а вигадати цілком нове, небувале досить складно, настав час, коли літературні сюжети почали повторюватись. Усвідомивши цей факт, деякі автори почали справжню війну із сюжетами. **На початку ХХ століття в середовищі багатьох модерністів сюжетність означала майже неестетичність, наївну плутанину між життям і мистецтвом.** З'явилося багато, так би мовити, **безсюжетних творів, або творів із млявою сюжетністю**, коли на перший погляд здається, що у творі майже нічого не відбувається: **описи, стани, рефлексії, діалоги героїв, монолог ліричного героя і... жодної події!** Таким великим безсюжетним твором видався роман Марселя Пруста "У пошуках втраченого часу". Щоправда, він містив багато маленьких історій і мав безліч сюжетних ліній, але всі вони нікуди не вели і майже ніколи остаточно не завершувались. Така література далеко не завжди добре сприймалася читачами, але поступово знаходила все більше прихильників серед митців і вимогливих читачів.

Інший варіант композиційних пошуків періоду модернізму – схематичні та фрагментарні твори експресіоністів, які використовували прийом, що пізніше закріпився за кіномистецтвом: **калейдоскоп розрізнених картин.** Футуристи гралися словами, розбивали мову на першоелементи, часом їхні твори здавалися набором слів або й звуків. Вони ж започаткували **візуальну поезію**, коли твір літератури є одночасно твором живопису і графіки, призначається для споглядання (в такому разі **на композицію літературного твору впливають закони живопису**). Химерною плутаниною була будова сюрреалістичних творів. Література постмодернізму, схильна до гри, містифікацій і колажу, прищепила письменникам смак до **комбінування різнорідних фрагментів**, до композиції затемненої і водночас напруженої.

У композиції драми відбувалися свої процеси. Тут існує

пряма залежність від театру (як мистецької інституції, що створює певні можливості для втілення драматичного твору на сцені), від театральних концепцій і ставлення до гри. І дійові особи, і поділ на сцени, характер ремарок – усе це дуже відрізняється у п'єсах **класицистів (імітація античної трагедії), романтиків (лірична драма), реалістів (реалістична психологічна драма), модерністів (інтелектуальна драма), постмодерністів (драма абсурду)**. Різні композиційні прийоми застосовують драматурги, які імітують життєві форми, домагаються ефекту психологічної переконливості й ті, що акцентують умовність театрального та драматичного дійства.

Композиція віршованого твору так само історично змінна: вона залежить від системи віршування, поширеної у певний період, від значення, яке надається гармонії або дисгармонії звучання. Адже **на поетичний твір поширюються також закони музичного мистецтва**, вірш має мелодику, звукопис, інтонацію – це прояв його ритмічної будови. Якщо це **класичний вірш**, він будується на повторах усіх елементів, його **важливими композиційними елементами стають стопа, рима, строфа**. Якщо використовується некласичне віршування, композиція вірша має менше повторюваних елементів і часом видається не віршовою або й не поетичною. Існують у поезії **канонічні жанри**, вони мають відпрацьовану, приписану композицію, особливо це стосується **канонізованих строф: катрени, терцини, сонет, рондо (західна традиція) або рубаї, танка, хокку (східна традиція)**.

**Композицію** твору можна зобразити у вигляді **схеми**. Про композицію кажуть: струнка, чітка, громіздка, аморфна, химерно ускладнена, багатошарова, велична і проста, довершена і хаотична. Композиція планується і прокреслюється, навіть вираховується, шліфується, часто зазнає суттєвих змін. Фрагменти композиції тасуються, міняються місцями, усуваються. Чим раціональніший підхід до творення, тим складні-

шою і вибагливішою буде його композиція. Більш спонтанно написані твори вирізняються простою, але вишуканою композицією, яка відбиває цілісність події чи переживання. Є композиція, яка одразу привертає до себе увагу своєю складністю і демонстративним еkleктизмом. Є композиції, складність яких виявляється лише під час аналізу, а при сприйнятті вони здаються дуже простими. **Саме композиція вказує читачеві й дослідникові на той шлях, яким треба вирушити, щоб глибше пізнати твір.**

#### 2.4. Мова художнього твору

Художня література – мистецтво слова. Про словесну природу літератури вже йшлося у першому розділі. Мовні образи – мистецький матеріал для будівництва художнього твору. **Тропи, символи, алегорії, неологізми – головні доміанти авторського стилю і стилю літературного напрямку або течії.** Але мова художнього твору – це загалом окремий світ, форма існування національної мови, яка має власну своєрідність на всіх рівнях.

Орієнтуючись на розділи мовознавства, можна розділити тему “Мова художнього твору” на три підтеми: лексика, синтаксис, фонетика. Втім, таких підтем може бути значно більше, оскільки кожен аспект мови в художньому тексті виявляє себе трохи інакше, аніж у повсякденній мові чи літературній мові, якою послуговуються численні життєві сфери. Але існує певна традиція розглядати мову художнього твору за чотирма параграфами: тропи (ми віднесли цей матеріал у перший розділ), лексика, риторичні фігури, фоніка.

Мова художнього твору, як частина національної мови, є об’єктом вивчення також для мовознавців. Розділ мовознавства під назвою “**Стилістика**” вивчає мову під кутом функціональних (залежно від призначення, функції) стилів. Та **частина стилістики, яка присвячена мові художньої літератури, має багато спільного з літературознавством, з тим ма-**



теріалом, який міститься в традиційних розділах “Поетика”. Але мовознавчий і літературознавчий підхід до одних і тих самих явищ мови різний: літературознавець у кожному мовному прояві покликаний бачити не лише факт мови та мовлення, а й естетичну природу цього факту.

Національна мова формується протягом тисячоліть і сплітається з безлічі різнорідних і споріднених дискурсів. Фокусуючись в усній народній творчості, національна мова набуває здатності виражати складні думки і почуття, слугувати інструментом для опису будь-яких подій зовнішнього світу, формує багатий, розвинений словник. На якомусь етапі з’являється в межах національної культури писемна мова і формується писемна література. Майже у всіх народів писемна традиція тривалий час суттєво розбігається з усною: народи Європи, маючи в часи Середньовіччя розвинену народну мову, в писемній літературі послуговувались латиною, вживали також давньогрецьку. Зрештою на основі двох абеток – латиниці й кирилиці – національні мови знайшли своє писемне вираження. У період романтизму, час, коли нації формувались і бурхливо усвідомлювали себе, у кожній національній культурі сформувалась літературна мова, яка, з одного боку, відмежувалась від старої традиції, часто іншомовної, а з іншого, – максимально використала багатства усного мовлення, зафіксувала все найкраще в мові свого народу. Відтоді літературна мова, **найбільш унормована і припасована до потреб писемної традиції частина національної мови, є тією планкою, якою міряють будь-яке явище мовлення, в тому числі й художнього.**

Мова художнього твору існує між полюсами **норми** (літературна мова) та її **порушення** (аж до ліквідації будь-якої норми). Мова художнього твору може слугувати бездоганною ілюстрацією дотримання правил літературної мови, але так само успішно вона ілюструє і ненормативну (нецензурну, якщо йдеться про заборонену в друці ненормативну лексику) частину національної мови. Взаємодія цих полюсів формує

індивідуальний стиль будь-якого письменника. Авторську мову, яка є своєрідним, неповторним явищем у межах національної мови, можна виразити пропорцією норми і порушення. Але, окрім того, існує і змістовий аспект цієї пропорції: при взаємодії відомих правил і їх порушень з'являється щось якісно нове. **Мова художньої літератури – це грандіозна лабораторія постійного розвитку й оновлення національної мови.**

Письменники завжди були експериментаторами в царині мови, іноді – скандальними експериментаторами (згадаємо заумну мову футуристів, із порушенням орфографії, усуненням розділових знаків і взагалі всіх наявних правил правопису). Сьогодні такими експериментами вже нікого не здивуєш. Але й сьогодні на сторінках періодики, у наукових статтях, у різних читацьких аудиторіях виникають обговорення мови сучасної української літератури, перенасиченої ненормативною лексикою і брутальною лайкою. Є велика частина читачів, які органічно не сприймають такої літератури, є ті, що, навпаки, саме через ненормативну лексику і виявляють інтерес до сучасної белетристики. Але літературна мода існує за власними законами. Після репресій, яких зазнавала національна мова і мова художньої літератури за радянських часів, відпущена пружина призвела до іншої крайності – до епатажної ненормативності. Багато хто з письменників убачає в такому мовленні шлях до самоствердження, хтось шукає дешевої слави. Серед брудного потоку нецензурного мовлення все одного блискають дорогоцінні кристали новостворів, відбуваються якісь позитивні процеси. Все зайве (піна потоку) з часом зійде і, цілком можливо, настане мода на добірну, вишукану літературну мову.

Художня лексика – найбільш важлива і показова частина художньої мови – мови всієї літератури й авторської мови. Лексика – явище історичне, словник мови змінюється постійно. Щось відходить у минуле, зникають із побуту якісь предмети (прач, цеберко, ослін, кужіль тощо), отже і слова,

які їх називають, стають застарілими. Зникають ручні ремесла, і разом з ними – цілі словники, які відбивають процес виготовлення. Але саме такі застарілі слова знадобляться письменникові, якщо події його твору відбуваються не зараз, а колись. Ці **історизми** допоможуть створити ілюзію давньої епохи. Але не тільки задля відтворення духу епохи потрібні застарілі слова. Їх узагалі любляють поети: застарілі слова мають поетичну цінність, оскільки привертають увагу, цікаво звучать, здаються більш таємничими, виявляють етимологію знайомих слів, впливають на стиль тощо. Задля потреб стилю, особливо піднесеного, урочистого, добре слугують **архаїзми** (застарілі слова, які вийшли з ужитку тому, що з'явилися інші). Невичерпним джерелом архаїзмів для українських письменників (як для російських і білоруських) є старослов'янська (церковнослов'янська) мова: *чоло, ланіти, перст, лик, страж* тощо.

Невеликий (два катрени) вірш Є. Плужника “Стережися неба нічного” насичений архаїзмами: “Стережися неба нічного! / Порожнечі його німій / Мало зору твого і много, / Якщо душу відкриєш їй! / Зачарує. Приспить. Зруйнує. / Звідки?... Нащо?... Навік... Кудись... / ...І м'ятеться, м'ятеться все / Твій бентежний дух... / Стережись!” Здається, зовсім нема змістової потреби міняти слово “багато” (літературний антонім слова “мало”) на архаїзм “много”, який здається русизмом. І все ж поет демонстративно вживає саме це слово. Якщо порівняти два вислови, літературний і не-літературний, то можна відчутти: “мало і много” звучить інакше, ніж “мало і багато”. У першому випадку з'являється якась урочистість, несподівана піднесеність, яка відтворює дух нічного неба, що асоціюється з небесним світом, світом божества і духовності. У другій строфі архаїзм м'ятеться (знову ж таки, зрозумілий за значенням завдяки нормативному російському слову: *мятеж, мятежный*, але ужитий у підкреслено українізованій граматичній формі) вжито двічі, разом з іншим архаїзмом – *все*. Це підсилює настанову на урочисту піднесеність і

водночас створює ефект внутрішньої напруги надзвичайної сили. Двома короткими рядками поет зміг виразити дуже складний стан людини, яка безупинно поривається до істини, до свободи, духовності, але ніколи не сягає мети, ніколи не впевнена в знайденому, переймається марністю пошуків. Тут збито в одне ціле і високий емоційний позитив (дух м'ятеться) і максимальний негатив (всує, бентежить), приреченість і оптимізм водночас. **Архаїзми тут є одночасно і поетизмами.**

Поети полюбляють лексику, не затерту повсякденним, побутовим або широким поетичним вжитком. Вони по-різному вирішують питання оновлення свого словника. Дуже добре виконують цю функцію **екзотизми**, слова, які називають екзотичні, не властиві рідній країні, предмети і явища. У вірші поета-молодомузівця Василя Пачовського “Над морем світла”: “Там, на стоці гір, тераси / Виноградні так блищать, / Кипариси, ананаси / Серед цвіту мерехтять!” слова кипариси, ананаси вжиті не для називання реальних рослин, які розрізняє зір при спогляданні пейзажу, а заради стійкої асоціації з південними країнами, які викликають названі рослини. З допомогою цих екзотизмів малюється поетична картина південного берега і моря, образ утіленої у природу краси, гармонії, варіант земного раю.

Часто роль оновлених, більш поетичних лексем грають запозичені слова. Скажімо, всі європейські поети охоче використовують у своїх текстах латинські назви, латинські вислови: їх багато в тих поетів, які орієнтувалися у своїх концепціях творчості на європейську традицію: І. Франко, Леся Українка, неокласики (особливо М. Зеров), Є. Маланюк та інші автори. Такі слова можуть калькуватись, транскрибуватись, а можуть уживатись і в буквальному запозиченні із чужої мови: “І промовила півшептом: / Buona sera, signiore!” / Я хотів їй відказати: / Моє серце, моя зоре...” (В. Пачовський, “Засміялася до мене”). Іноді автори, які описують побут тієї чи іншої країни і хочуть зробити акцент на своєрідності її

культури, насичують мову твору полонізмами, росіянізмами, галицизмами тощо. Створення ефекту чужої мови може відбуватися за рахунок використання поширених лексем чи фонетичних засобів. Унаслідок імітації чужої мови засобами національної виникла так звана макаронічна мова (класичний приклад – “Енеїда” Котляревського: “Енея звали Енеусом, / Уже не паном – домінусом...” ). Зазвичай, такий прийом створює пародійний, комічний ефект.

Оживлює словник автора використання слів із тих функціональних стилів, які наближені до реальної мови описаного середовища: **жаргонізми, професіоналізми, діалектизми** тощо. Серед них найбільш поширені **прозаїзми**, або просторіччя, слова, взяті з повсякденного усного мовлення. Практично всі функціональні стилі національної мови можуть потрапити в художній твір, але мусять бути виправдані метою, мати естетичну функцію.

Оновлення і збагачення авторського словника найефективніше відбувається через новотвори, або **неологізми**. На поглибленому розумінні художньої ролі нових слів сформувався футуризм, літературний напрям модернізму. Але далеко не завжди неологізми виглядають такими вочевидь “вигаданими”, як у поезіях Михайля Семенка. Частіше новотвори розчинені в образній мові авторського стилю, навіть при великій кількості вони не виокремлюються, як заумна мова футуристів, а створюють враження особливої поетичної мови. Дуже багато неологізмів має поезія Василя Стуса. Ось виразний приклад: “О царство півсерць, півнадій, півпричалів, / півзамірів царство, півзмаг і півдуш! / Скрегоче в металі, регоче в металі / остання дорога випробу і скруш” (“Палімпсести”, вірш “Сьогодні прощальна пора настає”). Тут унормований спосіб творення слів із коренем “пів” використовується для творення неологізмів, коли “пів” приставляється до тих лексем, які називають щось неподільне, півнадія, як і півдуша – оксиморонні, абсурдні поняття, але вибудовуючи такий ряд, поет якраз і домагається ефекту поглибленого

бачення життя, побудованого на тотальних компромісах. Повтор однотипних слів посилює емоцію незгоди з таким способом життя. У цих рядках неологізмами є також слова “випроботи” (замість випробування) і “скруш” (замість скрути). “Правильно було б сказати “випробувань і скрути”, але як одразу “гасне” рядок! Незвична (власне помилкова) форма вживання знайомих лексем дає змогу максимально посилити експресію вислову, виражає надзвичайну емоцію спротиву, незгоди, бунту. Бунт особи такий сильний, що його творчість підминає під себе мовлення, робить його шорстким, твердим, дисгармонійним, націленим на долання перешкод завжди, кожної життєвої миті, навіть якщо сили надто нерівні, а боротьба несе смерть. Окрім експресивного, неологізми мають образне значення (про це вже йшлося в першому розділі).

## 2.5. Вірш

Художнє слово існує у двох поширених формах – прозовій і віршованій. Причому мистецтвом слова колись вважали саме віршовану мову, а проза (проста, звичайна мова) використовувалась у науці, релігії, політиці тощо. Чим відрізняється вірш від прози? Хоча всі люди, починаючи дітьми, добре вміють відрізнити вірш від прози, це не таке просте питання, як може видатись на перший погляд. Що саме перетворює мову на вірш? (Адже слова використовуються ті ж самі й у віршах, і в прозі). У віршах є **рима** – відповідають учні. Студенти можуть додати – і **ритм**. Рима, звісно, не головний елемент вірша (без рими чудово обходиться безліч поетів), але дуже показовий. У якомусь сенсі навіть символічний – справді чомусь рима спадає на думку першою, коли хтось замислюється над природою вірша. Але **рима – це лише один, хоча, можливо, найбільш очевидний, різновид численних повторів, які притаманні віршованій мові**. Віршована мова ритмічна, але далеко не завжди ми здатні вловити цей ритм на слух. Із класичним віршем простіше: ми одразу чуємо його

мелодійність, музичність. А мелодія без ритму, звісно, не обходиться. Однак у віршах ХХ століття такий ритм часто відсутній. Ось, для прикладу, вірш Павла Тичини “Кукіль”:

Стріляють серце, стріляють душу – нічого їм не жаль.

...Сіло собі край вікна,  
засунуло пучечку в рота,  
маму визирає. А мати лежить посеред улиці з півхунтом  
хліба у руці...

Над двадцятим віком  
кукіль та Парсифаль.

Ми бачимо, що в цьому вірші нема ні рими, ні звичного, такого, що його можна одразу вловити на слух, ритму. Якщо нам прочитають це вголос, чи впізнаємо ми вірш? Чи не сплутаємо його з ліричною прозовою картинкою (є такі прозові жанри: **етюди, образки**)?

Вже один цей приклад переконує, що між віршем і прозою нема високих бар'єрів. Ці різновиди художньої мови можуть взаємодіяти, впливати одна на одну, аж такою мірою, що вірш стає подібним до прози, а проза схожа на вірш. І все ж, навіть у таких складних випадках, ми не плутаємо вірш і прозу. Якщо ми читаємо вірш Тичини у книжці, ми одразу, здалеку побачимо, що це вірш, а не проза. І таким непомильним для нас орієнтиром стане, звісно, **віршовий рядок**. Хоча рядки тут дуже важкі, деякі з них зовсім прозові, але все ж це рядки вірша: вони пишуться не від краю до краю сторінки, як у прозі, а охоплюють лиш якусь частину сторінки. Коли ми беремо книгу, написану іноземною мовою, ми теж без зусиль визначимо, прозова чи віршована мова в цій книзі: за тими ж рядками. Отже, ми можемо дати перше, хоча дещо спрощене, але по суті правильне **визначення вірша: все, що пишеться стовпчиком**. Хоча, звісно, це визначення не враховує того, що вірш і звучить відповідно: на слух, особливо якщо читати вірш грамотно, ми теж відрізнимо віршовану мову від прозової, навіть якщо це мова

іноземна. Як звучить стовпчик? Після кожного рядка ми мусимо зробити досить велику паузу, причому, незалежно від того, чи є там знак пунктуації.

Вернемося до вірша Тичини і прочитаємо його з точною відповідністю до тих пауз, які передбачає написання стовпчиком. Зауважимо, що вірш поділяється не лише на рядки, а й на своєрідні строфи: один рядок, чотири рядки, два рядки написані окремо. Як це зафіксувати при читанні вголос? Тими ж таки паузами: між строфами вони мусять бути ще довшими (настільки довгими, щоб цю різницю легко можна було почути), ніж між рядками. Тепер звернімо увагу ще на один елемент вірша: другий рядок починається з трикрапки. А три крапки при читанні вголос теж позначають зупинку, паузу-роздум. Отже, Тичина зробив усе можливе, аби максимально подовжити паузу після першого рядка. Прочитавши “Стріляють серце, стріляють душу – нічого їм не жаль”, ми мусимо зупинитись і довго мовчати. Як довго? Мабуть, досить довго. Чи не стане нам ніяково під час такого довгого мовчання? Чи не подумають інші, ті, хто слухає, що це мовчанка від того, що збився, чи забув, чи згубив рядка? Навіщо взагалі така довга пауза знадобилася поетові? Мабуть, не для того, щоб ми просто так собі зупинились і помовчали. Мабуть, він закликає нас у цей час подумати. Потрібна зупинка, щоб обдумати перший рядок. Про що ж ми маємо думати? А мусимо ми думати про той парадокс, який, можливо, пройде мимо нашої уваги при швидкому читанні: зрозуміло, що таке – стріляти серце. А що означає – стріляти душу? І хто мається на увазі? Що це за люди (чи не-люди?), які стріляють серце і душу? Хіба взагалі душу можна розстріляти? Якщо душа є, то вона, мабуть, вічна, незнищенна? Ми ж знаємо: не завжди розстріляне серце означає, що в цієї людини розстріляна і душа.

Ми не повинні обов’язково знайти відповіді на ці питання. Ми повинні відчувати їх, поставити, замислитися – саме до цього закликає нас поет. Він хоче, щоб ми були не



просто пасивними читачами (споживачами) його твору, а творили разом із ним, думали і шукали відповідь на болючі питання так само, як це відбулось у душі поета.

Перший рядок афористичний. Це максимальне узагальнення, відсутність координат, чітка формула якоїсь визначної життєвої закономірності. У другій строфі – зовсім інше: побутова картинка з чіткими прозаїчними деталями, наче її вихопив промінь кінокамери і збільшив: “...Сіло собі край вікна, / засунуло пучечку в рота, / маму визирає А мати лежить посеред улиці з півхунтом / хліба у руці...”. Строфа, знову-таки, завершується трикрапкою і міжстрофічним інтервалом. Отже, ці чотири рядки оточені мовчанням і великим, певне, дуже тяжким роздумом. Друге мовчання має бути іншим, ніж перше: не роздум, а переживання. Нас мусить вразити ця простенька сценка з життя: маля визирає маму, яка лежить мертва з хлібом в руці. Неймовірний лаконізм! За двома короткими реченнями постає сюжет, трагічний, пронизливий, особливо вражаючий від того, що герої цього сюжету лишаються безіменними: просто дитина і мати. Мабуть, таких епізодів тоді було багато. Це навіть перестало дивувати, вражати. Таким стало життя. Але ми мусимо вийти за межі цього життя і разом з поетом подивитись на нього збоку, з висоти. Ми мусимо відчути масштабність трагізму цієї картини: мати померла з голоду, несучи хліб дитині, дитина ще жива, але теж приречена. Життя згасає, завершується.

Звернімо увагу на розміщення пауз усередині другої строфи. Звичні, досить чіткі в ритмічному плані перші два рядки линуть стрімко, але несподівано ніби впираються в якусь перешкоду: речення закінчилось посередині віршового рядка. А далі довге, здається, безкінечне, до кінця сторінки розтягнене речення, яке важко прочитати на одному подихові, обов’язково мусиш спіткнутись об незвичне слово “півхунта”. По-перше, його саме по собі вимовити важко, по-друге, після нього треба зробити паузу, бо закінчився рядок. Слово

“півхунта” раптом набуває якоїсь надзвичайної важливості, хоча, виходячи зі змісту картини, це ніби і не так важливо: яка різниця, скільки було того хліба, якщо мати його не донесла? І чому півхунта? Просторічне слово на тлі правильної літературної мови... Слово “півхунта” наче переважило важливіше по суті слово – хліб, яке прозвучить надто швидко, зливаючись зі словами “у руці”. Навіть не знаючи дрібних реалій життя пореволюційного часу, зафіксованого у вірші, ми можемо здогадатись: поет не зважував того хліба, що затисла в руці мертва жінка. Мабуть, і не треба важити, він і так знає, що має бути саме півфунта. Мабуть, це була якась карткова норма, якась міра дуже поширена. А ота просторічна заміна *ф* на *х* свідчить про поширеність слова, про його вуличне звучання (воно у всіх на слуху, всі ходять здобувати ті заповітні півхунта). Міра ваги стала мірою життя, перетворилась на зловісний символ того часу.

Друге мовчання, як ми зазначили, інше – не роздум, а переживання. Нас заповнює співчуття. Але все одно ми не можемо не думати про зв’язок першої і другої строф. Мусимо звернути увагу, що в другій строфі не сказано, від чого жінка померла. Якщо, відповідно до сказаного в першому рядку, жінка теж розстріляна, чому поет оминув це слово? Він навіть не вжив слова “мертва”, він ужив звичайне, найнейтральніше з можливих – лежить. Чому? Здається, емоційна насиченість другої строфи вимагає емоційного забарвлення всіх слів, тим паче, що їх загалом зовсім мало. Однак слово “лежить” об’єктивує всю картину, робить її елементом зовнішньої дійсності. Хоча вірш наскрізь суб’єктивний, у ньому є настанова показати картину об’єктивного світу. Поет відсторонюється від життя, він не хоче бути захоплений емоціями, він хоче мати незалежну думку, він намагається знайти прихований сенс у тому, що відбувається. Слово “лежить” – саме те слово, яке підкреслює достовірність позиції стороннього спостерігача. Той, хто збоку спостерігає

вуличне життя, не може знати напевно, чи мертва жінка, чи втратила свідомість, чи стріляли в неї, чи вона впала від голоду. Тут важливіше інше, більш вражаюче: жінка лежить посеред вулиці, і це звично, це не привертає нічиєї уваги!

На перший погляд, зв'язок між першим рядком і другою строфою дуже віддалений, фактично відсутній. Але поет конструкцією вірша змушує нас самим шукати цей зв'язок. Якщо жінка не розстріляна, а лежить, упавши від голоду (хоча могла з'їсти хліб, який несла!), чи має ця картина стосунок до того, що хтось когось стріляє? Мабуть, друга картина – це те, що мусить наштовхнути нас на розуміння, що означає стріляти душу. Коли панує зневага до першооснов життя – материнства і дитинства, це означає, що під час стрілянини один по одному люди переступили межу, втратили моральність, а отже – і душу. Якщо “нічого не жаль”, не жаль і того, що показує поет у другій строфі, люди перестали бути людьми, втратили душу.

Здається, така картина мусить наповнити і поета, і, відповідно, читача ненавистю до винуватців. Логічно було б у третій строфі конкретизувати тих, хто стріляє серце і душу, згаданих на початку вірша надто узагальнено. Але натомість нас чекає ще одне, ще масштабніше, несподіване узагальнення: “Над двадцятим віком / кукіль та Парсифаль”, тобто все століття наче перетворилось на руїни і поросло бур'яном (кукіль) і сталося це через бажання знайти рай на землі, побудувати краще життя (Парсифаль символізує ці пошуки). Життя, замість стати кращим, зруйноване, приречене. Поет нікого не звинувачує. Можливо, хіба що, всіх людей, із собою включно. І в цьому є велика, надзвичайна, особливо з огляду на час, коли писався вірш, мудрість, яка не дається життєвим досвідом і навчанням. Це те, що приходить унаслідок геніального осяяння. Хоча вірш написано на початку 20-х років, тобто на початку ХХ століття, у ньому прозвучав вирок всьому століттю, і це сьогодні сприймається як глибоке пророцтво.

Отже, ми переконалися, що перед нами твір, який за видимим лаконізмом і демонстративною непоетичністю ховає великий філософський зміст і глибоке людське страждання. Це справжній поетичний шедевр. І така “дрібничка”, як поділ на рядки і строфи виявилась у руках поета ефективним засобом, із допомогою якого він перетворив прозу не просто на вірш, віршовану мову, а на високу поезію.

Отже, хоча віршовий рядок та віршовий стовпчик – формальний елемент, він дуже багато важить. Саме **віршовий рядок утворює ту особливу інтонацію, завдяки якій ми впізнаємо вірш і яка в найбільш узагальненому вигляді відбиває рух емоцій, переживань, станів поета.**

А тепер вернімось до поняття “**ритм**”. Усе, що існує довше, ніж умовну мить, має свій ритм, тобто певну швидкість переходу від одного стану до іншого, інтервали між різними станами, спади і підйоми, згасання і збурення тощо. Ми відчуваємо **життєвий ритм** особливо гостро тоді, коли щось повторюється: **день змінює ніч, весна зиму**. Але повтори не завжди рівномірні. Хоча загалом людина любить саме рівномірний рух: до нього легко пристосуватись, звикнути, він приємний для відчуттів: наче заколисусь, тішить думками про спокій. Але, з іншого боку, однорідність – це монотонність, усе завжди одне і те ж, це може людині набриднути... Існує природний ритм життя: колись первісна людина свій життєвий ритм підпорядковувала природному – зміні дня і ночі, пір року, станів погоди. У природі домінує рівномірний ритм, але, з іншого боку, та ж сама природа вибухає несподіваними катаклізмами, весь час підносить людині якісь сюрпризи. Весь світ – це боротьба **між гармонією і хаосом**. **Рівномірний ритм** наближає нас до гармонії, рівноваги, а **катаклізми (перебої, вибухи)** вертають до руїни, до хаосу.

Цей філософський відступ знадобився нам для того, щоб зрозуміти природу вірша, цього феномену людської культури,

у якому зосереджено дуже багато, можливо, уся історія людства з усіма її перипетіями...

Учні та студенти не люблять визначати віршові розміри: ця робота здається їм особливо формальною і беззмістовною: яка різниця, ямбом чи хореем написано вірш? Аби твір був хороший. Чи додасться щось у розумінні вірша, коли знатимеш, що тут використано ямб? Усі ці питання не випадкові й дуже доречні, на них обов'язково мусить відповісти той, хто хоче навчити школярів чи студентів розбиратись у віршуванні. До речі, у дореволюційних гімназіях учили дітей складати вірші: кожна грамотна людина мусила вміти при нагоді скласти вірш правильним ямбом чи дактилем... Шкода, що це занедбали. Хоча не всі стають поетами, і навчити поезії неможливо (треба поетом народитись), але той, хто сам спробував віршувати, глибше зрозуміє різницю між віршем і прозою, знатиме природу вірша, так би мовити, зсередини. А це знання мусить бути надбанням не лише поета чи професійного філолога (про них і мови нема), а будь-якої освіченої людини.

Віршові ритми грають значно важливішу роль, ніж та, яка видається на перший погляд, коли ми лише визначаємо розміри. Це можна продемонструвати на такому прикладі. У 40–50-ті роки ХХ століття з української поезії зникли всі форми некласичного вірша, більшість форм трискладового розміру, та й серед двоскладових лишилось небагато – здебільшого чотиристопний ямб та чотиристопний хорей. Перед тим, у 20–30-ті роки в поезії – сотні й тисячі віршових форм, і раптом їх кількість скорочується в кілька десятків разів... Щоправда, треба уточнити – подібні процеси відбувались не лише в українській поезії, а в усіх літературах Радянського Союзу. Ритмічне розмаїття під тиском ідеології звужується до кількох найбільш відпрацьованих класичних форм... Поезія стає приємною, звичною, популярною (вірші читають усі й скрізь при першій-ліпшій нагоді), однаковою, одноманітною... нудною і малохудожньою. Звісно, партійні

функціонери не видавали резолюцій, у яких забороняли поетам уживати ту чи іншу систему віршування: у цьому не було потреби. Ритми самі звузилися, скоротилися, втратили різнобарв'я, бо поетів було підігнано під одну рівну рейку. Не треба було змовлятись поетам, щоб поезію заповнили самі лише ямби і хореї – ці ритми самі приходять, вони в повітрі, їх не треба шукати.

**Ритми поезії – це найбільш яскраве, сконденсоване втілення ритмів нашого життя.** Причому ритми життя мають безліч складників: кожен поет відбиває ритм зовнішній, властивий природі, суспільству, епосі, і власний, внутрішній, властивий лише одному поетові. Кожен поет мусить віднайти свій неповторний голос, аби внести в спільний людський хор ще одну мелодію, ще одну людську душу втілити в щось непроминальне.

Багато хто з поетів усвідомлював і писав про важливість ритму, навіть вважав, що з ритму починається поет. Якщо поет віршує, користуючись лише відомими формами, якщо він не знайшов свого ритму, це означає, що він не звільнився від тиску традиції, не знайшов власного голосу. Кожен геніальний поет має свій неповторний голос – ту інтонацію (утворену ритмом), звучання всіх поезій, яке вирізняє саме цього поета, за якою ми одразу пізнаємо автора.

Можна зробити такий експеримент: запропонувати комусь почитати вірші в сусідній кімнаті, так, щоб було чути інтонацію, але не можна розібрати слів, і запропонувати присутнім визначити автора. Вибрати треба твори поетів першого ряду: Котляревського, Шевченка, Франка, Лесі Українки, Тичини, якщо відома творчість сучасників, то – Василя Стуса, Ліни Костенко, Івана Драча. Уважний читач, особливо той, хто має слух (філологічний чи музичний, між якими багато спільного), не помилиться при вгадуванні. Цей експеримент наочно покаже, що існує в кожного талановитого поета своя ритміка, своя інтонація. Її можна спробувати охарактеризувати з допомогою означень.

Інтонація Шевченка – емоційна, пристрасна, то лірична, задушевна, то напружена, драматична, насичена закликами, окликами, звертаннями. Інтонація Тичини – динамічна, енергійна, складно інструментована, багатоголоса. І так далі. Визначивши характер інтонації, загальне звучання віршів, можна перейти до визначення ритмічної основи поезій.

**Вірш – це, на відміну від прози, впорядкована у звучанні мова.** Порядок можна, як відомо, наводити по-різному: дивлячись, яка мова, який поет, у якому часі він існує, залежно від того, що саме ми будемо вважати головною ознакою порядку.

В історії світової поезії склалося не так багато способів наведення звукового порядку віршованої мови. Аби впорядкувати звуки так, щоб виникло специфічне звучання, своєрідна віршова мелодія, треба в першу чергу розділити мовний потік паузами на відрізки певної довжини, тобто на рядки. Далі виникає проблема, як ті відрізки зробити сумірними чи однаковими. Рахувати кількість слів у рядку? Але ж слова бувають різні за довжиною – часом три слова звучать і пишуться, як одне, але довге. Отже, доцільніше рахувати склади. Але коли вірш, наприклад, співається чи скандується, то склади можна стягувати чи розтягувати. Тоді вже кількість складів не грає ролі, а зате важливим показником звучання стає тон, наголос.

Для античної літератури було властиве **квантитативне віршування**. У грецькій мові звуки були довгі й короткі, кожен звук тривав певну кількість часу, який вимірювався морами. Один звук тривав, наприклад, один мор, а інший – два. В античній поезії виробилась така система віршування, коли всі звуки поділялися на групи з довгих і коротких звуків, які повторювались у рядку. Але поступово, у період, коли грецька античність була підпорядкована римській, у латинській мові втратив значення поділ звуків на довгі й короткі. Квантитативне віршування відійшло в історію. Замість нього в поезії почав поширюватись інший принцип

упорядковування рядка: за кількістю складів. Цей принцип назвали **квалітативним**, а систему віршування – **силабічною**.

Квалітативний тип віршування має три системи віршування, що склалися історично, у кожній літературі по-своєму. Найпростіше визначення систем віршування – це назва того, що ми впорядковуємо. Для того, щоб виникла віршова мелодія, досить поділити мову на рівні відрізки: наприклад, на рядки по дванадцять складів кожний. Це – силабічна система віршування. Інший принцип упорядковування не бере до уваги кількість складів, а рахує лише наголоси. Наголос – голос – тон, тому така система називається тонічною. І, зрештою, можна рахувати і склади, і наголоси – вийде поєднання двох принципів, тобто силабо-тонічна система віршування. Поки що запам'ятаємо найпростіше: **силабічна (рівноскладовість), тонічна (рівнонаголошеність) і силабо-тонічна (поєднання двох перших)**, і приступимо до характеристики цих систем віршування в історичному розвитку: коли і як застосовувались ці системи в українській поезії.

Українська літературна поезія сягає XV–XVI століть, в ті часи вона орієнтується, як і поезія всіх європейських країн, на античну класику. Оскільки в античній поезії вже у п'ятому столітті нової ери закріпилося силабічне віршування, ця система поступово поширилась на всі європейські літератури. У деяких літературах цей спосіб віршування виявився надзвичайно плідним: там, де для мови характерний постійний наголос (французька, чеська, польська інші мови). Якщо наголос у словах постійний, рядки з урегульованою кількістю складів утворюють чітку віршову мелодію. Вплив силабічного віршування на українську поезію відбувався також через польську літературу. Період силабіки тривав в українській поезії кілька століть: фактично аж до XIX століття. Весь цей час книжна поезія суттєво відрізнялась від природної, живої української поезії, яка існувала в усній



народній творчості. Зараз ми сприймаємо давню українську поезію як застарілу, архаїчну, важку, незграбну за формою і не зовсім зрозумілу за змістом. Це природно: надто велика відстань у часі, надто багато змін відбулося. Варто визнати, що силабічний принцип віршування для української мови з її активним, рухомим наголосом був вочевидь недостатній: він не створював мелодій рухливих, легких, граціозних, таких, які існують у народній поезії. І зрештою настав час, коли силабіка витіснилась, а натомість запанувала безроздільно силабо-тонічна система віршування. Але період силабіки не варто недооцінювати: завдяки силабіці Україна долучилась до загальноєвропейської культури, органічно засвоїла надбання античного мистецтва. І зовсім не випадково нова українська література почалася з “Енеїди”, із жартівливого перелицьовування відомого античного сюжету. Цей твір свідчить найбільш очевидно, наскільки для українців античність була, так би мовити, своя, рідна. В “Енеїді” відстань між античною й українською культурою відсутня. Котляревський, пародіюючи античність, не висміює її, а оживляє, осучаснює.

Античність – особливий етап в історії європейської культури. Жодна з національних культур не може вважати себе європейською, якщо вона не пройшла через етап активного, сумлінного, творчого засвоєння античності. Наскільки античність близька українській культурі, свідчить не лише Котляревський, а й усі інші, хто йшов за ним – і для Шевченка, і для Франка, Лесі Українки, неокласиків і багатьох інших авторів античність є органічною часткою культури, минулим, до якого постійно можна і треба вертатись.

Отже, протягом XV–XVI століть в українській літературній поезії панувала силабіка, запозичена з інших літератур. А як же весь цей час віршував у своїх піснях, думах, приказках та інших численних жанрах український народ? Його ж ніхто ніяким принципам віршування не вчив...

Мабуть, у народній поезії віршування складалося разом із мовою, а отже воно було органічним для української мови, найбільш відповідним її особливостям. Рано чи пізно поети мушили звернути увагу на народне віршування і, так би мовити, підігнати літературний вірш під зразки народного вірша. Так воно зрештою і сталося: українська поезія лише тоді стала по-справжньому самобутньою, оригінальною, високохудожньою, коли засвоїла надбання фольклорного віршування.

Для українського фольклорного віршування характерними є дві системи віршування – силабічна і тонічна. Ритміка народного вірша визначається таким, наприклад, поняттям: **триколінний дванадцятискладник**. Це означає, що складів у рядках порівну: у кожному має бути по дванадцять. Отже, перед нами силабічний принцип. Однак він доповнюється ще й іншим порядком: триколінний. Це три відрізки, на які поділяється рядок з дванадцяти складів. Голосом утворюється три групи слів, кожна з яких має свій тон, наголос. Це – принцип рівноударності, або ж тонічний. Силабічний і тонічний принципи існують у фольклорі паралельно, вони не утворюють нового принципу, як це сталося в літературній поезії, коли об'єдналися два принципи в один і виникла стопа як головний елемент ритму. У народній поезії стопної врегульованості практично нема, якщо вона й трапляється, то епізодично та спонтанно. Але те, що там діяли обидва принципи віршування, свідчить, що сама мова підказує, як їй зручно гармонізуватись. І тому коли нарешті силабічний і тонічний принципи олітературились, вони виявились дуже плідними для української поезії.

Традиційно у фольклорному віршуванні виділяють не системи віршування, а інтонаційні типи, і це закономірно: треба враховувати, що ця поезія не пишеться, а лише звучить. **Фольклорне віршування поділяється на пісенне (у піснях), говірне (загадки, приказки, лічилки, скоромовки,**

**замовляння тощо), речитативне (думи, балади, історичні пісні, плачі тощо).**

У XVIII столітті в російській літературі здійснено реформу віршування. Російська література, через польську й українську, теж засвоїла літературне силабічне віршування. Але для російської поезії силабіка виявилась ще більш чужорідною, ніж для української: російська народна творчість ґрунтується лише на тонічному принципі, силабічний їй не властивий. Спостерігаючи за народними піснями, які завжди звучать легко, граціозно, російський літератор Тредіаковський вирішив удосконалити літературний силабічний принцип. Використавши ідею і терміни античної літератури, він розробив учення про стопу. Згодом до Тредіаковського приєднався Ломоносов, який довів до логічного кінця реформу віршування. Він не лише обґрунтував силабо-тонічний принцип, а й дав перші в російській літературі зразки довершеного силабо-тонічного вірша. Силабо-тонічна система почала поширюватись у літературній поезії і помалу засвоюватись, опановуватись. Але загалом у російській літературі XVIII століття нема такого легкого, природного силабо-тонічного вірша, який продемонстрував у своїй поемі “Енеїда” Котляревський (поема написана чотиристопним ямбом): такі зразки в російській поезії з’являться лише в Пушкіна. Власне, саме творчість Пушкіна стала етапною в засвоєнні російською поезією силабо-тонічного віршування. Поезії Пушкіна написані бездоганною силабо-тонікою. Пушкін опанував сотні ритмічних варіантів, усі розміри нової системи. Після Пушкіна силабо-тонічний вірш легко поширився, бо засвоювався на слух. Кожен розмір ніби пройшов першу інтонаційну обробку, став не формальним невидимим елементом вірша, а живою мелодією, яку можна легко вловити.

Дещо інакше складалась історія силабо-тонічного віршування в українській поезії. Шевченко, поет, який зіграв в українській літературі ту ж роль, що й Пушкін у російській,

торував свій шлях інакше. Можна сказати, що Шевченко взагалі не орієнтується, особливо на перших етапах, на літературну силабо-тоніку, хоча це було б цілком природно: вже склалася певна традиція. Натомість він звертається до народного віршування й активно використовує його інтонаційні схеми. Хоча ми звикли сприймати вірш Шевченка як типово, зразково класичний, насправді це не зовсім так (хіба якщо слово “класичний” уживати як оцінку: довершений вірш). Класичним у віршознавстві називають літературний силаботонічний вірш. У творчості Шевченка він не є панівним. Використовуючи зразки народного вірша, літературну силаботонічну поезію, Шевченко нічого механічно не наслідував, а творчо поєднував, аби створити щось зовсім нове, властиво авторське. Завдяки Шевченкові невичерпні багатства народного віршування стали надбанням літератури. Однак і літературна силабо-тоніка завдяки Шевченкові теж поширилась у поезії. Вона загалом легко засвоювалась, оскільки була органічною для українського вірша. Від Шевченка історія силаботонічного віршування – це історія опановування, поширення, злету чи падіння кожного з п’яти розмірів. Отже, силаботонічний принцип віршування спирається на нову одиницю виміру, створену штучно: на **стопу, яка є групою з наголошеного і ненаголошених складів**.

Можна членувати рядок дрібно: на стопи з двома складами. Таке членування хоч і штучне, але спирається на природну основу – двоскладові слова, яких у мові дуже багато. Саме двоскладові слова визначають мелодику ямба і хорєя, саме вони забезпечують цим двом розмірам панівне становище в поезії. Втім популярність ямба і хорєя має багато причин. Ямб, двоскладова стопа з наголосом на другому складі, утворює м’яку ліричну інтонацію. З усіх п’яти розмірів **ямб – найбільш ліричний, найбільш задушевний, пристосований для потреб і сугестивного (спонтанного) самовиразу митця, і для медитації, ліричного роздуму**. Короткі ямбічні рядки дають мелодію легку, ніжну. А от

багатостопним ямбом можна й оповідати – варто подовжити рядок до п'яти, шести стоп, вилучити риму, і ямб звучить майже епічно, не втрачаючи водночас м'якого ліризму.

Ось два вірші Максима Рильського, неперевершеного майстра класичного вірша, написані чотиристопним і п'ятистопним ямбом:

|                              |            |
|------------------------------|------------|
| Пером огненним вічність пише | У-У-У-У-У  |
| Свій нескінченний фоліант,   | UU/У-UU/У- |
| І вітер з ніжністю колише    | У-У-UU/У-У |
| Листки замислених троянд.    | У-UU/У-У-  |

—

—

Як Одісей, натомлений блуканням

UU/У-У-UU/У-У

По морю синьому, я – стомлений життям –

У-У-UU/У-UU/У-

Приліг під тінню сокора старого,

У-У-У-UU/У-У

Зарився в листя і забув про все.

У-У-UU/У-У-

Ми бачимо: інтонація двох віршів суттєво відрізняється, хоча формальна різниця ніби не дуже велика – у другій поезії рядки довші на стопу. Обидва вірші насичені двоскладовими стопами, які не мають наголосу, оскільки в тексті трапляються довгі, трискладові й навіть чотирискладові слова. Саме такі стопи (вони називаються пірихіями) роблять двоскладові розміри гнучкими і мобільними. **Пірихії**, а також стопи з двох наголошених складів (**спондеї**) є джерелом безкінечного **урізноманітнення ямбічних і хореїчних віршових мелодій**.

Ямбові віддають перевагу поети на всіх етапах історії віршування тому, що поезія – це в першу чергу лірика, а ямб – найбільш ліричний розмір.

Змагається з ямбом за популярність і другий двоскладовий розмір – хорей. Оскільки його мелодика народжується початковим наголосом, це розмір дуже рухливий, динамічний, танцювальний. Залежно від довжини рядка, тобто кількості стоп, хорей може бути настільки ритмічним, що майже переходить у спів, танець, рух. Хорей із довгими рядками трохи повільніший, але теж легкий, динамічний, він без упину плине вперед.

Визнаним майстром хорею в українській поезії є Грицько Чупринка. Він використовував цей розмір не лише у веселих, мажорних, життєрадісних поезіях, що найбільш відповідає призначенню хорея, а й в сумних, навіть трагічних віршах, доводячи, що кожен розмір у руках майстра набуває іншого відтінку, змінюється відповідно до глибоких внутрішніх потреб. Ось приклад типового для хорею інтонаційного малюнка з вірша Чупринки “Цар-огонь”:

|                               |             |
|-------------------------------|-------------|
| Блиском, блиском,             | –U/–U       |
| Миготінням,                   | –U/UU       |
| Тріском, тріском,             | –U/–U       |
| Лупотінням                    | UU/–U       |
| Розгулявся Цар-Огонь.         | UU/–U/–U/–  |
| В золотих червоних ризах,     | UU/–U/–U/–U |
| В димках білих, синіх, сизих? | –U/–U/–U/–U |
| Гнівню в’ється по карнизах,   | –U/–U/–U/–U |
| Всіх тримає осторонь.         | –U/–U/UU/–  |
| То жахає гоготінням,          | –U/–U/UU/–U |
| То віщує лопотінням:          | –U/–U/UU/–U |
| “Я огонь, огонь, огонь!..”    | –U/–U/–U/–  |

Чупринка поєднує в одній строфі дво-, три- і чотиристопний хорей, тим самим утворюючи переходи, переливи інтонації, які покликані відтворити мерехтіння вогню, легку рухливість (короткі рядки) і водночас грізну силу, наступальність, переможність (довгі рядки).

А ось приклад багатостопного хорею у вірші Василя Симоненка “Лебеді материнства”:

Мріють крилами з туману лебеді рожеві,

–У/–У/УУ/–У//–У/УУ/–У

Сиплють ночі у лимани зорі сургучеві.

–У/–У/УУ/–У//–У/УУ/–У

Заглядає в шибу казка сивими очима,

–У/УУ/–У/–У//–У/УУ/–У

Материнська добра ласка в неї за плечима.

УУ/–У/–У/У–//–У/УУ/–У

Це семистопний хорей – рядок настільки довгий, що виникає обов’язкова додаткова **пауза всередині кожного рядка – цезура**. Варто звернути увагу на те, що в першій частині всіх рядків за рахунок пірихіїв поет урізноманітнює звучання кожного рядка, а в другій частині, після цезури, уніфікує, робить однаковою. Хорей забезпечує динамічне, легке звучання вірша, а подовження рядка і цезури пом’якшують інтонацію, роблять її не менш ліричною, ніж у ямбах. Отже поет знайшов своє пісенне слово про найдорожче – матір і Батьківщину.

Трискладові розміри теж органічні для української мови, оскільки в ній є багато трискладових слів. І все ж їх значно менше, ніж двоскладових, і цим, мабуть, можна пояснити значно меншу поширеність у поезії трискладових розмірів порівняно з двоскладовими. Група з трьох складів утворює три варіанти звучання: **дактиль (наголос на першому складі), амфібрахій (наголос на другому складі), анапест (наголошується третій склад)**. Чим ближче перший наголос до початку рядка, тим динамічніше, сильніше, твердіше він звучить. Але загалом усі трискладові розміри більш об’єктивовані, ніж максимально ліричні (і навіть романтичні) ямб і хорей. Трискладові розміри роблять інтонацію дещо монотоннішою, розсудливішою, оповідною. Оскільки в трискладових розмірах уже не може бути пірихіїв і спондеїв,

головна “проблема” трискладових розмірів – це двоскладові слова. Аби підпорядкувати їх трискладовому розміру, доводиться або стягувати зайві наголоси, або ж робити позасхемні наголоси.

Ось приклади віршів, написаних трискладовими розмірами. П’ятистопний дактиль у вірші Рильського “Друзі”:

Сходяться друзі в саду, запальні садоводи,

–UU /–UU /–UU/–UU/–U

Дим цигарок у повітрі, як хмарка, повис,

–UU/–UU/–UU/–UU/–

В’ються стовпи комарів – знак тепла і погоди,

–UU/–UU/–UU/–UU/–U

Щебетом повен пташиним зволожений ліс.

–UU/–UU/–UU/–UU/–

Збудуться, може, газетні прогнози!

–UU/–UU/–UU/–U

“Хмарність мінлива без опадів”, – кажуть, було...

–UU/–UU/–UU/–UU/–

Всупереч тим віщуванням проходили грози,

–UU/–UU/–UU/–UU/–U

А як грозу віщували нам – сонце пекло.

–UU/–UU/–UU/–UU/–

Чітка оповідність інтонації, сформована трискладовим розміром і довгим рядком, тут набуває якоїсь особливої урочистості, піднесеності. М’яка лірична оповідь про незначні побутові реалії наповнюється особливим змістом, коли кожна деталь ніби важчає, стає багатозначною, красномовною. Відчувається орієнтація Рильського на античність, з її урочистими гекзаметрами, які повільно, дбайливо описують кожну рисочку зображуваного об’єкта. Завдяки дактилю Рильський зміг створити із побутової замальовки символічну картину, коли будні виростають до чогось вагомого, значного, освітлені, зігріті теплом людського спілкування, приязні, дружби.



А ось як використав п'ятистопний амфібрахій Василь Стус у вірші “За літописом самовидця”:

Украдене сонце зизить схарапудженим оком,

U—U/U—U/U—U/U—U/U—U

мов кінь навіжений, що чує під серцем ножа,

U—U/U—U/U—U/U—U/U—

за хмарами – хмари, за димом пожарищ – високо

U—U/U—U/U—U/U—U/U—U

зоріє на пустку давно збайдужіле божа.

U—U/U—U/U—U/U—U/U—

Стенаються в герці скажені сини України,

U—U/U—U/U—U/U—U/U—U

той з ордами бродить, а той накликає москву;

U—U/U—U/U—U/U—U/U—

заллялися кров'ю всі очі пророчі. З руїни

U—U/U—U/U—U/U—U/U—U

підводиться мати – в годину свою грозову...

U—U/U—U/U—U/U—U/U—

Стус обрав для цього вірша п'ятистопний амфібрахій, щоб у творі на історичну тему, в якому постає вся історія України з її трагедіями, зазвучала, поруч із лірико-драматичною, також епічна інтонація. Амфібрахій створює ту особливу внутрішню напругу, яка свідчить про експресивне ставлення поета до зображеного. Усічений другий рядок висуває на перший план тверду чоловічу риму і виділяє важливі для змісту слова ножа / божа, москву / грозову (москва пишеться з малої букви, бо власна назва стала означати не місто, а явище). Таке урізноманітнення амфібрахія ще додає звучанню вірша напруженості, загостреності. Інтонація зловісного пророцтва, жахливих передчуттів, біблійна епіка цього вірша, безумовно, створені насамперед завдяки вдало вибраному віршовому розміру.

Нарешті, найбільш оповідний із трискладових розмірів, анапест, у вірші Симоненка “Дід умер”:

|                                       |                 |
|---------------------------------------|-----------------|
| От і все.                             | UU—             |
| Поховали старезного діда,             | UU—/UU—/UU—/U   |
| закопали навіки у землю святу.        | UU—/UU—/UU—/UU— |
| Він тепер вже не встане               | UU—/UU—/U       |
| і ранком не піде                      | U—/UU—/U        |
| із косою під гору круту.              | UU—/UU—/UU—     |
| І не стане мантачкою тишу будити,     |                 |
| UU—/UU—/UU—/UU—/U                     |                 |
| задивлятися в небо, як гаснуть зірки. |                 |
| UU—/UU—/UU—/UU—                       |                 |
| Лиш рососою по нім буде плакати жито, |                 |
| UU—/UU—/UU—/UU—/U                     |                 |
| і пливтимуть над ним непомітно віки.  |                 |
| UU—/UU—/UU—/UU—                       |                 |

У цій поезії ліричний герой настільки далеко відступає від зображеного, що здається третьою особою епічної оповіді. Чотиристовпні рядки утворюють інтонацію простої, довірливої оповіді, а втручання двостопних і тристопних рядків робить її трохи уривчастою, внутрішньо напруженою. З одного боку, поет оповідає про звичайну смерть старого діда, який не загинув трагічно, а вмер тому, що дожив свого віку. У цій події нема нічого особливого, вона буденна, і ліричний герой це підкреслює. Дід – чужий, мабуть, поет навіть не знає його імені. Але, як і Рильський у наведеному вище вірші, Симоненко намагається буденне піднести до високого. Він відчув якийсь особливий, вагомий сенс у звичайній смерті звичайної людини. Далі по ходу вірша поет уже не витримує так дбайливо чистоту анапестового розміру, як на початку. Він урізноманітнює поезію великою кількістю коротких, з одного слова, рядків. Це відбиває зміну душевного стану ліричного героя (“Біль у душу мою наплива”), який не хоче миритися зі смертю, з тим, що людина може зникнути зовсім, без сліду: “Я не вірю, / що дід із могили воскресне , / але вірю, / що ні – / він увесь не умре” (UU—U \ U—/UU—/UU—/U \ UU

–/U \ U– \ UU–UU–). Отже, вірш загалом має далеко не типову як для класичного анапеста, інтонацію, він навіть на перший погляд може видатись некласичним віршем. Але все ж анапест домінує від початку до кінця і вносить в інтонацію вірша епічне та водночас класичне звучання, необхідне для максимального узагальнення ліричного переживання.

Отже, ми ознайомились з усіма розмірами силабо-тонічної системи віршування, яка виявилась настільки плідною, що ось уже майже два століття визначає обличчя української поезії, лежить в основі багатьох її шедеврів. Тому вірш, написаний силабо-тонічними розмірами, називають класичним віршем. Це особливо гармонійна, довершена форма. У творах талановитих митців ми знаходимо граціозні інтонаційні малюнки з тонкими нюансами. Силабо-тонічний вірш будується на численних повторах: від строфи, синтаксичної конструкції, риторичних фігур, лейтмотивів, різноманітних лексичних повторів до звукопису з його мелодійними асонансами й алітераціями, приємними на слух. **Класичний вірш тримається на симетрії, на рівновазі елементів, звуковій милозвучності (евфонії). Саме класичний вірш із найбільшою повнотою втілює наше прагнення до ідеалу, гармонії та краси.**

Хоча поети, які користувалися розмірами силабо-тонічного віршування, багато зусиль доклали для їх урізноманітнення, хоча кожен талановитий поет у кожен розмір вніс своє доповнення, знайшов свої неповторні прийоми і засоби, все ж п'ять розмірів – це лише п'ять розмірів. За десятиліття і століття експлуатації вони опанувались з усіма їхніми можливими варіантами. Деякі розміри так нещадно експлуатувались, що засвоїлись всіма – і поетами, і не-поетами (графоманами). Як поети не урізноманітнювали класичний вірш, усе ж вичерпна кількість його інтонаційних варіантів рано чи пізно мусила відчутися. Поети і читачі з тонким слухом відчують, наскільки

інтонація вірша є свіжою, новою, оригінальною, чи, навпаки, поширеною, знайомою.

Вже на початку ХХ століття багато хто з поетів почав відчувати класичний вірш як надто усталену форму, яка надягає шори на творчий пошук. Незважаючи на те, що опановування всіх ресурсів силабо-тоніки було ще далеко попереду (особливо в царині трискладових розмірів), почався пошук за межами класичного вірша. А що буде, коли не дотримуватись так суворо чергування стоп? Що буде, якщо поєднати в одному рядку двоскладові та трискладові стопи? Хіба ж канони такі вже непорушні? Поети почали порушувати правила силабо-тонічного віршування. Виявилось, поезії це зовсім не шкодить, а навпаки, стає джерелом (фактично невичерпним) нових ритміко-інтонаційних знахідок. Однак порушувати правила можна з різною інтенсивністю: так, що правила не руйнують системи (стопи лишаються впорядкованими), або так, що система цілком руйнується, вірш стає принципово іншим.

Ця передмова нам знадобилася для розмови про неklasичний вірш, який є визначальним для поетичного розвитку ХХ століття. Зрозуміти, що таке неklasичний вірш і його основні форми, – означає навчитись орієнтуватись у поезії ХХ століття.

Звісно, у ХХ столітті багато поезій (і ми переконалися з наведених прикладів) написано класичним віршем. Загалом і сьогодні класичних віршів в українській поезії більше, ніж неklasичних, адже неklasичний вірш тривалий час був предметом гоніння, ідеологічного утиску. Саме неklasичному віршеві надавали перевагу ті поети, яких вилучили з історії літератури, тому що вони були репресовані чи мали якісь політичні гріхи, і яких багато десятиліть майже ніхто в Україні не читав і не вивчав: це поети 20-х років, того найбільш плідного в українській літературі періоду, коли вона остаточно незалежилася у своєму естетичному розвитку. Поезію 20-х років визначає неklasичний вірш, багатьох поетів 20-х

років, поетів української діаспори, нарешті, наших сучасних поетів найбільш яскраво характеризує саме неklasичний вірш. Klasичний і неklasичний вірш – це своєрідна діалектична єдність, тобто і єдність (аби література розвивалась, мусить бути й одне, й друге), але водночас і боротьба – вони протилежні. **Kласичний вірш – це канон, норма, усталеність, традиція, неklasичний – це звільнення від канонів, правил, це експеримент, пошук, новації.**

Між класичним і неklasичним віршем, тим паче – між різними формами неklasичного вірша не існує твердих, чітких меж. Часом найбільш шановані віршознавці не можуть дійти згоди у визначенні ритміки того чи іншого твору. І все ж відрізнити класичний і неklasичний вірш, а також основні форми неklasичного вірша необхідно, а це означає, що ми все ж мусимо мати більш-менш чіткі орієнтири.

Часто шанувальники поезії надають перевагу класичному віршеві, а неklasичний вважають щонайменш дивною поезією. Але серед багатьох поетів ХХ століття поширене ставлення до класичного вірша як до застарілого, архаїчного. Вони вважають, що класичний вірш доречний у минулому, але не повинен активно використовуватися сучасниками. Між прихильниками і супротивниками класичного та неklasичного вірша завжди точиться голосна чи тиха полеміка, можна відчувати певне протистояння. Водночас класичний і неklasичний вірш мирно співіснують на сторінках збірок одного поета. Klasична поезія загалом більш романтична, піднесена, тому вона задовольняє дещо інші потреби, ніж поезія неklasична, більш реалістична у психологічному плані, модерна за формою. Гармонійний вірш відповідає нашим глибинним потребам відчувати гармонію і красу, яка часто знецінюється в повсякденному житті (“А ми затопкуєм болотом, / Все те, що в нас самих краса”, кажучи словами Рильського). Гармонійний вірш допомагає віднайти внутрішню рівновагу, збалансувати психіку, відчувати глибоку істинність і непроминуцність

вічних цінностей. Гармонійний вірш утілює нашу глибоку потребу в ідеалі, без якого наше життя втрачає вищий сенс.

А яку ж потребу втілює неklasичний вірш, часом такий тривожний, такий неприємний, дратівливий? Мабуть, найперше треба пам'ятати про потребу, яка керувала автором: поет відтворює реальні проблеми і суперечності свого внутрішнього життя. Нам хочеться гармонії і рівноваги, але у внутрішньому світі людини, зазвичай, панує розлад, непевність, тривога. Отже, **гармонійний вірш утілює те, до чого ми прагнемо, а дисгармонійний – те, якими ми є насправді.**

Може одразу виникнути закономірне питання: невже в ті часи, коли в поезії безроздільно панував класичний вірш, не було людей із внутрішніми проблемами і конфліктами? Чому у ХІХ столітті послуговувались класичним віршем (і це задовольняло поетів і читачів), а у ХХ-му поширився неklasичний вірш? Чи змінилось насправді самопочуття людей? Багато хто з поетів і просто спостережливих людей уже на початку ХХ століття відчув, що життя змінюється на очах, набуває якихось нових якостей і форм. Найперше – змінився життєвий ритм. Хоча ХІХ століття далеко не у всьому було благополучним, людям ХХ-го минула доба почала видаватись мало не втіленням гармонії і рівноваги. Ритм життя тоді був значно повільніший, а отже і значно природніший. А ритм життя – це дуже важливо. Коли він прискорюється, кожна людина мусить себе перебудувати, аби встигнути за часом. Якщо ж вона не змогла мобілізувати себе, якщо її внутрішній ритм інший, повільніший, вона відчуває це як відставання від життя, як виокремленість, існування на узбіччі, зрештою – навіть непотрібність. Зміна ритму життя, який прискорився найперше завдяки стрімкому розвитку технічної цивілізації, у багатьох людей спричинила (і досі спричиняє) внутрішні (психічні) розлади. По-друге, нова доба відрізняється трагізмом, масштабом конфліктів, які набули всесвітнього значення. Це теж змінює самопочуття кожної окремої людини, адже вона виявляється мимоволі втягнутою в якусь

грандіозну боротьбу. І, нарешті, третє: людина ХХ століття почала частіше зазирати в саму себе, думати, чому вона саме така, а не інша, чому вона переживає саме так і чому взагалі переживає. Це називається одним словом – рефлексія. Якщо людина зникає себе вивчати, вона знає про себе більше, а отже більш адекватно здатна відтворити свої стани. Ці причини і призвели зрештою до активізації неklasичного (дисгармонійного) вірша. Класичний вірш тішить, але водночас ніби вводить в оману. Некласичний вірш тривожить, позбавляє рівноваги, але водночас наближає нас до істини, до розуміння, чому ми такі, чому наше життя таке, а не інше.

Варто зауважити, вже як коментар до наведеної вище схеми: не треба думати, що все, перераховане зліва, не трапляється в неklasичному вірші, а все, записане справа, відсутнє в класичному вірші. Треба пам'ятати, що між різними літературними формами не існує чіткої межі, що всі форми взаємодіють між собою, видозмінюються, але водночас залишаються тим, чим вони є. **Анжабман** використовували у силабо-тоніці, але використовували так обережно, що він був лише засобом привернути особливу увагу до якогось важливого слова у вірші. Якщо ж розриви словосполучень використовувати надто часто, суттєво зміниться вся структура і, відповідно, інтонація вірша. Вірш, що будується на суцільних переносах, не буде звучати гармонійно, його важко читати, він буде створювати відчуття дискомфорту. Те ж саме стосується всіх інших елементів. У поезії загалом одночасно функціонують усі форми, усі прийоми і засоби. Але стан поезії все ж змінюється: тому що змінюються домінанти. Кажучи звичною буденною мовою, хто керує, той визначає. Будь-який художній засіб, якщо починає домінувати, змінює стиль твору. Якщо домінує гармонія, перед нами один різновид художньої мови, якщо домінує дисгармонія – суттєво інший.

Між класичним і неklasичним віршем, як ми вже наголошували, не існує усталених меж, а тому цілком

природні перехідні форми: це **дольник**. Дольники поширилися в українській літературі у 10–20-ті роки ХХ століття, хоча дольникові форми траплялись і в попереднє десятиліття. Визнаним майстром дольника в українській літературі був Євген Плужник. Ось один приклад:

Місто мале. На дзвіницю злізти, –  
 –UU–UU–U–U      -2-2-1-1  
 Видко жита й хутори сусідні.  
 –UU–UU–U–U      -2-2-1-1  
 Виконком, аптека й канцеляристи...  
 UU–U–UUUU–U      2-1-4-1  
 Всі знайомі, всі рідні.  
 UU–UU–U              2-2-1

Житиму тихо. Як осінь гарна, –  
 –UU–UU–U–U      -2-2-1-1

Біля воріт надвечір сидіти...  
 –UU–U–UU–U      -2-1-2-1

Просто – площа базарна,  
 –U–UU–U              -1-2-1

А на ній собаки та діти...  
 UU–U–UU–U              -2-1-2-1

Знаю, як мало людині треба.  
 –UU–UU–U–U              -2-2-1-1

Спогадів трохи, тютюн, кімната...  
 –UU–UU–U–U              -2-2-1-1

Інколи краєчок неба...  
 –UU–UU–U              -2-2-1

...Симфонія Дев'ята... U–UUU–U 1-3-1

Якщо ми уважно придивимось до схеми, на якій зафіксовані наголошені та ненаголошені склади, то помітимо, що тут нема домінування однієї стопи, а весь вірш є поєднанням різних стоп: у більшості рядків дактилічні стопи поєднуються з хореїчними, причому не скрізь однаково. Крім того, є зовсім важкі, майже прозові рядки: третій у першій



строфі та останній рядок вірша. Отже, ми не можемо визначити розмір цього твору, а отже не можемо вважати його класичним силабо-тонічним віршем. Водночас ми бачимо, що **порушення стопної врегульованості тут не такі значні, аби стопа взагалі втратила значення**. Щоб переконатись, який же порядок існує, приєднаємо до традиційної схеми ще одну, цифрову: на ній наголошені склади позначаються так само, рисочками, а ненаголошені – цифрами (це так званий **міжіктовий інтервал**). На такій схемі ми бачимо, які інтервали між наголосами і наскільки вони врегульовані. Схема виглядає досить гармонійно: ми бачимо, що скрізь домінують одиниці й двійки (це означає, що поєднуються однотипні двоскладові та трискладові стопи (дактиль і хорей подібні тим, що мають наголос на першому складі)). Вірш виглядав би навіть як дактило-хорей, якби не порушення в третьому й останньому рядках. Збільшення інтервалу між наголосами створює своєрідний провал, зіяння, яке привертає до себе додаткову увагу. Якщо ми придивимось до тих місць, які позначені збільшеним інтервалом, то переконаємось, що в поезії існує внутрішня, змістова необхідність виділити слова “канцеляристи” і “Симфонія Дев’ята”. Ці слова становлять опозицію, позначають те глибоке внутрішнє і зовнішнє протистояння, яке в інших поезіях Плужника має синонімічні позначення низького і високого, проминального і вічного, земного і небесного тощо. Він завжди міряє буденність вічністю, завжди бачить над собою “краєчок неба”, який допомагає вистояти у відстоюванні своєї позиції, яка не суголосо, а контрастна вимогам пореволюційного часу. Поет – мрійник, романтик, песиміст, для нього головне – духовні цінності. Час крамарів і канцеляристів робить його чужим і самотнім.

Ритмомелодіку вірша Євгена Плужника визначає ледь помітне заземлення, прозаїзація. Порушення класичної системи віршування не створює какофонії, однак суттєво видозмінює інтонацію. Вона стає більш природною. Класичний вірш складається хоч і з гармонійних, але штучно утворених

ритмомелодик, які різко протиставлені звичайній мові. У наведеному вірші мова наближена до простого ліричного висловлювання, щирої розмови. Водночас інтонація стає і більш індивідуальною, неповторно авторською. Отже, дольник, цей класичний вірш із порушеннями, які не знищують стопного порядку, є віршовою формою, яка, порівняно із суто класичною, має більші можливості для суб'єктивного самовиразу. Тут уже універсалізм класичної інтонації не затуляє неповторності кожного людського переживання. Мелодика, евфонія трохи приглушуються, аби яскравіше зазвучав щирий, природний авторський голос.

**Дольник – надзвичайно плідна віршова форма, яка органічно і граціозно поєднує в собі традиції та новаторство.**

Якщо коливання інтервалу між наголосами становить один-два склади, віршознавці визначають такий вірш як дольник. Якщо ж коливання відбувається в межах два-три (відповідно на цифровій схемі панують двійки і трійки), то такий вірш уже є некласичним, а саме – **тактовиком**. Тактовик – не дуже поширена в українській поезії форма, яку важко відмежувати від акцентного вірша. Вона містить у собі деякі риси класичного вірша: часткову стопну врегульованість, рівнорядковість, строфу. Але важливо, що в тактовіку з'являється інший принцип упорядкування, який уповні демонструє себе в акцентному вірші: це **тонічний принцип**. Слова *тактовик*, *акцентний вірш* (корені *такт*, *акцент*) підкреслюють значення наголосу, яке зростає разом з тим, як падає значення стопи. Можна сказати, що між дольником і акцентним віршем теж існує своя перехідна форма – це і є тактовик. Але зараз нам важливо зрозуміти, у чому природа літературного (підкреслимо: саме літературного) **тонічного вірша**. Як ми вже зазначали, тонічна система віршування споконвіку застосовується у фольклорі, оскільки всі жанри фольклору – усні, а отже ритмомелодіку в будь-якому творі можна регулювати з допомогою голосу, тону, такту, співу. Лі-

тературний вірш – це вірш написаний, а отже в ньому автоматично починають діяти правила граматики, синтаксису, які в усному мовленні, а тим паче у співі значно вільніші. Крім того, у написаному вірші велике значення має графічна форма: ми сприймаємо вірш у першу чергу очима; очима, а не на слух, відділяємо віршовану форму від прозової. Отже, тонічний принцип віршування, поширений у фольклорі, не можна автоматично перенести на письмо: треба було шукати відповідні засоби, які б допомогли застосувати тонічний принцип у літературному вірші. Протягом усього ХІХ століття українські поети вивчали народний вірш і намагалися знайти адекватні йому форми в літературі. Але все одно літературний вірш тримався меж силабо-тонічного принципу, застосування тонічного мало епізодичний характер. Тонічний принцип розцвів у літературі тоді, коли настала відповідна пора, коли приспів час деканонізувати класичний вірш. Яскравими, талановитими реформаторами вірша в українській літературі стали Павло Тичина та Михайль Семенко. Саме у творчості цих поетів поширена форма акцентного вірша. Причому треба зазначити, що кожен із них ішов до акцентного вірша своїм окремим шляхом: Тичина, як і його попередники, занурився в стихію народної пісні й там зміг відшукати абсолютно нові, співзвучні новому часові ритми. Семенко ж захопився футуризмом, головне гасло якого закликала змагатися з класикою, навіть відкидати її, натомість створювати щось принципово нове. Тичина, і Семенко дали українській поезії безліч нових ритмів (за підрахунками віршознавця Н. Костенко, лише в збірці Тичини “Сонячні кларнети” в 44 творах – 37 розмірів!).

Як же діє тонічний принцип на письмі? Найперше, стає важливою лічба наголосів. Це не означає, що в кожному акцентному вірші всі рядки мають однакову кількість наголосів (хоча трапляються і такі твори). Лічба наголосів означає в першу чергу порядок, певну закономірність у розміщенні наголосів. Як можна регулювати розстановку

наголосів? Дуже простим способом – з допомогою пауз, які на письмі мають свою систему позначень. Найважливішим при регулюванні кількості наголосів стає віршовий рядок, який обов'язково оточується досить великими паузами, які, до того ж, можна подовжувати пунктуаційними знаками чи міжстрофічними інтервалами. Ось перед нами рядок із п'яти слів, який звучить досить швидко і навіть дещо легковажно: “Осінь така мила, осінь славна”. Поет записав його так:

Осінь така мила,  
осінь  
славна.

Змінилося звучання? Звісно: перших три слова ми промовляємо швидко, вони наче зливаються і звучать як одне, а зате два наступні слова, оточені паузами, раптом важчають, промовляються повільно, окремо. Рядок, розбившись на три частини, отримав три такти, три акцентовані групи: наголошуються слова *мила, осінь, славна*. Початкові “*осінь така*” позбавляються наголосу. Внаслідок такого написання ритміка речення стає змістовною: всі слова набувають якогось нового відтінку в значенні. Справді, прислухайтесь: зупинившись перед другим словом *осінь* і перед словом *славна*, ми відчуваємо легкий сумнів у тому, чи це справді так. Якби *осінь* була справді мила і славна, зупинка тут не знадобилася б (миле і славне – легке для сприйняття, воно не потребує зупинки і додаткової уваги). Подальше читання відомого вірша Павла Тичини про голод 1921 року підтвердить: образність цього твору побудована на контрасті між “*милою, славною*”, як завжди, *осінню* (вона приносить урожай і їжу) – і голодом, трагічною загибеллю людей.

Відомим реформатором російського віршування, автором акцентного вірша був Володимир Маяковський. У своїх поезіях він широко використовував графічний прийом, який отримав назву сходинок (“лесенка”): Маяковський запозичив цей прийом в іншого поета-футуриста, Василя Каменського, але вживав настільки широко, настільки тісно прив'язав його

до тонічного віршування, що утвердився вислів “лесенка Маяковського”. Рядки своїх поезій він не просто поділяв на дві, три чи більше акцентні групи, а розписував їх сходинками.

Саме сходинки яскраво унаочнюють сутність тонічного віршування: вони змінюють інтонацію залежно від внутрішніх потреб поета. Порівняно з дольником, акцентний вірш став ще більш неповторно авторським. Це та віршова форма, яка не уніфікує емоцію, як монотонний вірш, а ефективно втілює потребу авторського самовиразу.

Придивимось до вірша Павла Тичини “На стрімчастих скелях...”.

На стрімчастих скелях,  
Де орли та хмари,  
Над могутнім морем,  
В осяйній блакиті –  
Гей,  
Там  
Розцвітали грози!  
Розцвітали грози...

Із долин до неба  
Простяглися руки:  
О, позичте, грози,  
Зливної блакиті!  
Враз  
Вниз  
Впали краплі крові!  
Впали краплі крові...  
На ланах, на травах,  
На срібно-зелених,  
У житах злотистих,  
Стрункоколоскових –  
Гей,  
Там,

Там шуміли шуми!  
Там шуміли шуми...

Хтось горів світанно,  
Коліноприклонно:  
Дай нам, земле, шуму,  
Шуму-божевілля!  
Ніч.  
Плач.  
Смерть шумить косою!  
Смерть шумить косою...

Хоча мелодика цього вірша побудована на хореїчній основі, роль стопи тут не головна. Виділення односкладових слів у чітко наголошений окремий рядок суттєво впливає на характер звучання. Це складна симетрично-асиметрична конструкція: власне, асиметрія завжди усвідомлюється лише на тлі симетрії. Повтор строфних елементів підкреслює саме ті частини вірша, які не віддзеркалюються: авторські неологізми: струнноколюскових, коліноприклонно. Повтор ритмічних прийомів тут несподівано обертається різким контрастом: порівняємо подібні за ритмічною будовою однослівні рядки у першій і останній строфі: спочатку звучить широке, веселе, оптимістичне “Гей, / Там”, яке розширює обрії, освітлює виднокрай – інтонація цілком протилежна суворим, драматичним словам “Ніч. / Плач”. Розцвітали грози! – мажорна, життєрадісна картина, наприкінці ж вона обертається моторошною: “Смерть шумить косою!” Мелодія формується на поєднанні двотактових (плюс три такти на завершення другої і четвертої строф) і однотокових рядків. Положення однотокових рядків усередині строфи створює малюнок, умовно кажучи, їзди по вибоїнах: раптові зіскакування чи підстрибування. Загалом у вірші дуже багато контрастних елементів, цей контраст, який має змістову обумовленість (стихія прекрасна і страшна, вона возвеличує і принижує, наповнює енергією, оптимізмом і водночас

страхом), починається і завершується на рівні ритмомелодики.

Тичину, як і Семенка чи Маяковського, і будь-якого іншого поета, який використовував акцентний вірш чи верлібр (про нього йтиметься далі) вголос читати важко. Якщо класичний вірш, який ми бачимо вперше, ми виучуємо миттєво, впізнавши мелодію першого рядка і знаючи, що далі всі рядки звучать однаково чи подібно, то кожен акцентний вірш треба розучувати, розбирати інтонаційний малюнок так, як ми розучуємо нову мелодію, розбираючи ноти. Інтонація в акцентному вірші максимально змістовна, тому нею не можна нехтувати, читаючи абияк: у такому разі можна викликати спротив, несприйняття поезій поета загалом. Знайомство з Тичиною треба починати з ретельно підготовленого (бажано вивченого напам'ять) читання вголос. Не обов'язково при цьому мати здібності декламатора (хоча вчитель літератури мусить мати це вміння), але обов'язково зрозуміти, у чому специфіка інтонаційного малюнку, де її головний віршовий потенціал. Часом досить урегулювати паузи (так, як вимагають рядки, строфи і розділові знаки), щоб вірш зазвучав зовсім інакше.

Деканонізація класичного вірша завершилася, що цілком закономірно, утворенням форми, вільної від усіх приписів усталеного віршування. Ця форма так і називається – вільний вірш, або, скориставшись французьким словом, – верлібр. **Верлібр – це віршова форма, яка нехтує порядком.** Відкинувши всі впорядковані елементи вірша, верлібр залишився вірним лише рядкові. Бо й справді – рядок – останнє, що відмежовує вірш від прози. Деякі верлібри варто переписати довгими прозовими рядками, і вони перестають бути віршами. Однак інші верлібри, навпаки, демонструють свою незалежність навіть від рядка, наче доводячи тим самим, що в поезії загалом може не бути усталених елементів. Поезія – це в першу чергу не звучання, а образність. Ось приклад із зошитів Антонича (це чернетки, заготовки, окремі рядки до

майбутніх віршів, так і не написаних): “Киплять сади під снігом квіття. / Коса дороги в куряві розплетена лежить”. Цей твір настільки крихітний, що в ньому неможливо простежити якісь наскрізні елементи, закономірність звукового впорядкування. Але як би ми не нехтували звукописом, переставляючи слова, ми все одно матимемо перед собою яскраву поетичну картинку. Звісно, вона не є завершеною, це ніби скалочка, шматочок від великого полотна. Однак ми не помилимося у визначенні: це поезія, справжня поезія, такі рядки могли зринути лише у свідомості поета, це поетичне бачення світу в його найбільш природному, органічному і яскравому прояві.

Розуміння, що для поезії головне – образність, і було головним внутрішнім каталізатором деканонізації класичного віршування. У поезії пореволюційних років стався в українській поезії справжній метричний вибух: складалося враження, що поети забули, не знають чи не хочуть знати, що таке вірш, і кожен віршує по-своєму. Звісно, не завжди виходило гарно і цікаво, адже у будь-якому разі, щоб створити справжній поетичний твір, треба мати талант поета. Однак деканонізація класичного вірша виявилася для поезії необхідною і плідною, оскільки вона звільнила поетів від необхідності пам’ятати про правила. Можна зосереджуватись на чомусь іншому, шукати необхідну форму будь-де, будь у чому. Поети вільно експериментували і, захоплені бажанням створити щось принципово нове, часто таки знаходили, збагачуючи поезію новими ритмічними прийомами і мелодіями.

Часом учні, або й студенти, послухавши вірші, написані верлібром, зневажливо кажуть: “Хіба ж це вірші? І я б так ж зміг”. І справді: що тут, здається, хитрого, розписав будь-яке речення короткими рядками, от і маєш верлібр. Не треба ні риму шукати, ні десятки або й сотні слів замінювати, аби вони вляглися в ритмомелодіку ямба чи хорей. Однак простота верлібру оманлива. Насправді поетові легше писати



класичні вірші, хоча вони потребують часом досить великих зусиль. Але той, хто має невеличкий поетичний хист і набив руку на складанні віршів, із часом віршує досить легко і вправно. Але при цьому перестає помічати: хоч його ямби і гладенькі, правильні, але чогось у них наче бракує. Форма відшліфовується і так само відшліфовує, “вирівнює” (спрощує, робить пласким) зміст. Вірш стає бездоганною віршовою формою, але перестає бути справжньою поезією. Гладенька, приємна на слух, класична віршова форма може закривати відсутність справжнього поетичного змісту, а от уже верлібр цього не дозволяє. Якщо поет виносив у душі якусь важливу думку, почуття, переживання, якщо йому є що сказати іншим, він може сказати це і вільною формою, і класичною, але ця форма мусить бути такою ж мірою оригінальна, як і зміст. Ми вже читали на самому початку розділу вірш Тичини, який написаний вільною формою, і переконались, що ця на, перший погляд, незвична, нетрадиційна для вірша форма є внутрішньо обумовленою, необхідною. Збірка Тичини “Замість сонетів і октав”, написана в трагічний для країни і поета особисто період громадянської війни, голоду і занепаду, насичена верлібрами, оскільки саме ця форма, не відволікаючи гармонійністю, як класичний вірш, давала поетові змогу висловити тяжкі роздуми, болючі переживання, трагічний стан. Наведемо приклад ще одного верлібру Тичини – вірш “Порожнеча”:

Умиваюсь. Вода – мов металофони. Занавіска – вітер з прапорами!

У дворі тополі, жінки.

– Ну кажу ж вам: місто кругом оточено.

– Ой світе мій!..

Зачинилось вікно. Ходить вода в глечичку – віяло на стелі...

– А це вчора робітники на заводах...

(- - - виразно чути канонаду).

Буде дощ.

Цей короткий вірш, зроблений нібито з простих, навіть буденних фраз, є справжньою талановитою поезією, оскільки містить у собі багатошаровий підтекст, завдяки якому твір справляє глибоке емоційне враження і водночас примушує замислитись. Дія цього тексту починається із заголовка: слово “Порожнеча” дуже виразне, воно одразу налаштовує нас на певне сприйняття. І вже в ньому є якась незвичність, парадокс, порушення логіки: як можна описувати порожнечу? адже порожнеча – це відсутність будь-чого... Далі йде перше слово, цілком протилежне за емоційною забарвленістю до заголовка: умиваюсь. По-перше, абсолютно буденна, звична дія, по-друге, вона засвідчує стан відносної бадьорості, адже процес умивання освіжає, з нього починається якась інша дія, рух, життя. Однак слово “порожнеча” наче зависло над людиною, що вмивається, і кидає на неї похмуру тінь. І – несподіване порівняння води з металофонами. Це відразу робить воду холодною, крижаною (метал). Крім того, скеровує асоціації в несподіваний, протилежний природному (воді) бік: металофони асоціюються з містом, натовпом, криками, якимось соціальним збуренням. Сама по собі вода не містить нічого такого, що її б поєднувало з металофонами (хіба холод), це суб’єктивна реакція, але вона яскраво відбиває внутрішній стан ліричного героя: якщо навіть вода нагадує металофони, це означає, що вони настільки вже набридли, стали такими прикрими і нав’язливими, що навіть тиша від них не рятує. Далі асоціація подовжується і увиразнюється: занавіска нагадує прапор. Металофони і прапори – це вже досить цілісна картина, яка у свою чергу асоціюється з певним періодом у житті суспільства: революція. Отже, зовні – наповненість подіями, а всередині ліричного героя – порожнеча. Чому? Міжстрофічна пауза змушує нас зупинитись і подумати над цим. Дивний стан, але

він залишається за кадром, нам не дано можливості зазирнути всередину внутрішнього світу. Поет показує себе лише зовні, малюючи лаконічними штрихами картину навколишнього світу. На вікні занавіска, отже ліричний герой не може бачити, що за вікном, але наступна фраза малює картину за межами помешкання: “У дворі тополі, жінки”. Звісно, поет конструює картину за тими уривчастими фразами, які долинають у кімнату (вони дуже красномовні: місто оточене, отже йде війна, яка лякає своїм наближенням, далі це наближення стане виразнішим: чутиметься канонада). Але тоді чому – тополі, жінки? Певне, поет не раз бачив цю картину, це звична, домашня, водночас дуже поетична картина (тополі й жінки пасують одні одним). Прекрасне мирне життя за цією картинкою, а наруга над ним – ті фрази, які промовляють жінки. Ще одна репліка (яка лунає навіть крізь зачинене вікно) – “робітники на заводах” – довершує картину зовнішніх подій. Здається, все вже зрозуміло: війна, революція, смерть, страх. Але чому – порожнеча? Чому ліричний герой такий дбайливий до кімнатних дрібниць (помічає навіть віяло від води, яка сколихнулась у глечику), але з усієї сили намагається віддалити навколишнє? Остання фраза звучить дисонансом до картини соціальних подій – буде дощ. З одного боку, це нагадує тичининські грози-революції зі збірки “Сонячні кларнети”, а з іншого – остаточне відмежовування від реальної революції. Саме вона – головна причина стану внутрішньої порожнечі. Мабуть, вона вже втратила здатність наповнювати (як тих робітників на заводах: метою, надіями, енергією), вона лише забирає внутрішні сили, натомість нічого не даючи. Це щире і трагічне зізнання в тому, що в революцію поет більше не вірить.

Верлібр Тичини є послідовно антипоетичним, підкреслено звичайним, майже прозовим словом. Але саме ця простота і лаконізм справляють найбільше враження, дають

нам відчутти щирість і глибину почуттів. Ніяких масок і гри, а лише виношені, важкі, наповнені великим змістом слова.

### 2.5.1. Строфіка

Важливий елемент вірша – строфа. Настільки важливий, що його вивчення відгалузилось в окремий розділ віршознавства, строфіку, і тяжіє до ще більшої автономії. У вузчому значенні поняття **строфіка** означає специфіку строфічної побудови поезій того чи іншого автора (“строфіка Шевченка”).

Строфи виникали й утверджувались як поширені, а пізніше й канонічні форми протягом усього розвитку поезії. Строфи тісно прив’язані до рими і способу римування. Власне, саме завдяки римуванню строфи об’єднувались у групи рядків.

**Рима**, співзвуччя віршових закінчень, **чітко акцентує межу рядка і впливає на його інтонацію**. **Чоловічі** рими, коли повторюються прикінцеві наголошені склади, робить **інтонацію** рядка **висхідною**. Рядок наче впирається в перешкоду, різко обривається. Натомість **жіноча** рима, коли наголос посувається на другий склад від кінця, завершення рядка робить більш м’яким, **інтонацію – спадною**. Ще більш елегантна і стихла інтонація звучить при **дактилічній** (третьій наголос від кінця) або й **гіпердактилічній** (четвертий склад наголошений) римі. Співзвуччя клаузул якнайчіткіше позначає рядкову будову вірша. Зрозуміло, що й при потребі розбити вірш на додаткові частини рима відіграє головну роль. Але коли об’єднуються рядки для утворення повтору з групи рядків, на перший план висувається вже не рима як така, а **спосіб римування**. Як пам’ятаємо, є три поширених способи: **суміжне** (римуються два сусідні рядки), **перехресне** (рима через рядок) і **кільцеве**, або охопне (перший і третій/четвертий рядки) римування. Це ніби небагато, але історія віршування відкриває фактично необмежену кількість комбінацій для об’єднання рядків у строфи.

Здається, поділ на строфи такий простий, самоочевидний атрибут поезії, що його можна тільки спостерігати, описувати і систематизувати (узагальнювати). І все ж у царині строфіки, як і будь-якій іншій частині літературознавства, відбуваються суперечки, не існує усталених точок зору. Про що можна сперечатися? Звісно, у першу чергу з приводу головного: що вважати строфою? Ознаки строфи, ледве дослідник почне їх називати (а без цього в дослідженні не обійдешся), мають здатність поширюватись на вірш загалом. Наприклад, визначення строфи А.Ткаченка, який, у свою чергу, базується на працях І. Качуровського й інших класичних джерелах, передбачає перелік ознак: “один або група рядків, об’єднаних переліченими ознаками (всіма або кожною зокрема), називається строфою” [65, 380]. Отже, у це визначення строфи варто включити також наведені на попередній сторінці її ознаки: *клавзула, рима, розмір, синтаксична завершеність мовного періоду, літературний канон*. Придивившись до отриманої формули, помічаємо, що вона дивним чином відповідає визначенню... будь-якого вірша. Звісно, і вірш має безліч ознак, кожна з яких варта окремого розгляду. І все ж існує ознака, за якою вірш перестає бути віршем: віршовий рядок. Якщо строфа – це один або група рядків, об’єднаних клаузулою, римою, розміром, синтаксичною завершеністю і літературним каноном, то постає закономірне питання: а що ж не є строфою? Виокремлення такої композиційної одиниці вірша, як строфа, має сенс лише в тому разі, коли існує таке ж чітке розрізнення з тим, що не є строфою, як розрізнення між віршем і прозою. Незважаючи на безліч ознак, у тому числі ритмічних, фонічних і синтаксичних, ми ж не плутаємо вірш і прозу. Здебільшого ми не помилимося, кинувши погляд на графічне зображення вірша, поділений він чи ні на строфи. Саме тому, що одне сприймається на тлі іншого, яке цим не є.

Звісно, при цьому простому підході можна відразу згадати про вірші, які складаються з однієї строфи. Як бути з

ними? Мабуть, пам'ятати, що це **не просто строфи, а канонізовані строфи, тобто вже не власне строфи, а жанри.** Спочатку вони були строфами, тобто частинами цілого, а потім від'єднались і утворили свою поетичну автономію (знайомий процес, чи не так?). Отже, із самого початку існувало те, що спонукало частини цілого до відокремлення? Звісно, існувало: це відносна завершеність у складі цілого. Є навіть дещо провокаційна ознака: відступ на письмі, пробіл. Варто поставити в проміжок між строфами зірочку чи рисочку, і читач сприйме цей сигнал як два тексти, а не один. Міжстрофічна пауза, яка відмежовує строфу від строфи інтонаційно, може затягнутись, і тоді наступна строфа буде сприйматись як початок іншого тексту. До речі, багаторядкові строфи виникли й утвердилися в межах великих віршованих творів – поем, од, балад. Це зрозуміло: великий віршований твір особливо потребує додаткового членування.

Загалом варто підкреслити, що класична строфіка (як наука) постала на основі класичного віршування, де основною ознакою вірша є повтор одиниць. У нові часи, коли вільна віршова форма почала тіснити класичну, строфа, як найбільша з повторюваних одиниць вірша, перестала бути повтором, але при цьому не зникла зовсім із арсеналу поетичних засобів. Верлібри ХХ століття, де нема рим, розміреного ритму, синтаксичної завершеності одиниць, все одно поділяються на строфічні (строфа виділяється графічно або відступом) й астрофічні. Отже, визначення строфи має охоплювати не лише класичне, а й некласичне віршування.

Виходячи з висловлених зауваг, дамо визначення строфи. **Строфа – це один, два або кілька рядків у вірші, які мають відносну самостійність у межах цілого і позначаються графічно, відступом і/або способом римування.**

Процес перетворення строф на жанри найочевидніше свідчить про те, що головною ознакою строфи є **відносна завершеність**, тобто і завершеність, і частковість водночас.

Кожна з канонічних строф виділяється через певну комбінацію рим (спосіб римування). Тому більшість праць зі строфіки розпочинається характеристикою двовірша, або **дистиха**. Коли у вірші є рима, розбити його на частини, рівні одному рядку, неможливо, немає жодного сенсу. Найдавніша строфа – це два рядки із суміжним римуванням. Такі строфи можна нанизувати як завгодно довго.

Із дворядкових строф складається така давня форма античної поезії, як **елегійний дистих**, **олександрійський вірш** у європейській поезії класицизму, **газель** у східній поезії.

Водночас у сучасному віршознавстві існує тенденція виділяти також **моностих**, зазвичай, мається на увазі окремий однорядковий вірш. Майже всі українські прислів'я, приказки, загадки, примовки А. Ткаченко вважає різновидами строф: моностихи чи дистихи. З цим можна погодитись, але з посутнім уточненням: так ми накладаємо літературну традицію на фольклорну, до того ж, на етапі, коли вони існували цілком автономно. Це в першу чергу жанри, короткі віршовані жанри, які чітко відділялися від творів довших, із куплетною будовою. Так само, як у писемній традиції, розрізняються вірші, поділені й не поділені на частини. Короткі жанри не потребують поділу на частини, вони відразу цілі, вони не проходили процесу відділення частини від цілого, як у писемній традиції. Усна і писемна поезія мають твори, різні за обсягом. І там, і там виникає потреба довгі твори додатково впорядкувати, поділити на частини. Окрім рядка, який повторюється в будь-якому віршованому творі, ще є куплет і приспів, які повторюються лише в окремих творах. Відповідник куплета в писемній поезії – строфа. Не-куплетні віршовані твори – астрофічні.

Однорядкові вірші, як антитеза класичному віршеві, виникли у ХХ столітті. Втім, крилаті вислови, афоризми (аналог усної приказки чи прислів'я) часто існують у формі одного віршового рядка. Чи варто їх називати строфою –

питання досить полемічне. Водночас не треба забувати, що у поезії ХХ століття часто натрапляємо на приклади, коли один рядок у багаторядковому вірші пишеться окремо, після чи до міжстрофічного відступу. Звісно, це однорядкова строфа, на яку читач мусить звернути увагу.

**Терцет**, трирядкова строфа, має такі варіанти римування: ААА, АВА, АВА ВСВ. Ураховуючи східну традицію (трирядковий жанр хокку, який початково був строфою п'ятивірша) та неklasичне віршування, можна виділити неримований терцет. Існує також трирядкова стала форма **ріторнель** (АВА) і **терцини**, нанизування трирядкових строф за схемою АВА ВСВ СВС...

**Катрен**, чотиривірш, має варіанти: чотири рядки на одну риму, зовсім без рими, римування ААВВ, АВАВ, АВВА тощо. Чотирирядкова стала форма: **рубайі** в східній поезії. Об'єднання будь-якої кількості терцин з одним катреном утворює сталу форму **віланель**. Два катрени і два терцети утворюють таку популярну протягом віків форму вірша, як **сонет**.

**Пентина**, або п'ятивірш, строфа з п'яти рядків, має значно більше варіантів: лише дві рими утворюють десять способів об'єднання строфи. Відповідно рим може бути три, може існувати різна кількість неримованих (холостих) рядків, тощо. Це дуже популярна строфа класичної поезії. П'ятирядкова канонічна форма – **танка** в японській поезії.

**Секстина**, строфа із шести рядків, має такі переважні схеми римування: ААВССВ, АВАВАА, АВВАВВ, АВАВАВ.

**Септіма**, строфа із семи рядків: АВАВССВ, тощо.

**Восьмивірш** може бути результатом об'єднання двох катренів. Сталі строфічні форми із восьми рядків – це **октава** (АВАВАВСС), **сиціліана** (АВАВАВАВ), **тріолети** (дві рими з потрійним повтором).

**Дев'ятивірш**, велика строфа, яка має непарну кількість рядків, менш поширена форма, ніж попередні. Такі строфи



можна знайти в новітній поезії з неповторюваною, виділеною лише відступом, строфою, але теж не часто.

**Десятивірш** має два поширені різновиди: **дециму** (АВАВАВАВАВ) і **одичну строфу** (АВАВССДЕЕД).

Сталим об'єднанням двох катренів і одного п'ятивірша є тринадцятирядкова форма **рондель**. П'ятнадцятирядкове **рондо** утворюється із пентини, катрена і секстета.

Отже, **канонічні строфи**, так само, як канонічні **(сталі) строфічні форми**, варто розглядати в дискурсивному аспекті (з точки зору історичної поетики, історії віршування зокрема). Але варто їх вивчати найперше в розділі, присвяченому жанрам. Питання про канонічні строфи загалом є на цьому етапі значною мірою дискурсивним, тобто таким, що має історичне значення. Канонічні строфи в сучасній поезії – епізодичне явище, зазвичай, це спосіб перекинути місток до певної традиції, з тим, щоб надати їй цілком іншого звучання. Але в сучасній поезії, як і колись, вірші можна розділити на дві групи – строфічні й астрофічні. Очевидно, цей поділ ніколи з віршованої поезії не зникне і тому лишається незмінно актуальним для вивчення.

Кожна строфа, однорядковою починаючи, несе в собі якесь ліричне завдання, спирається на відповідну образність. Чим коротша строфа, тим більш лірична, експресивна або, навпаки, афористична, чим довша – тим більш елегійна, медитативна, епічна, отже використовується у великих ліро-епічних творах.

Строфа структурує вірш на рівні ритмомелодики, розгортання теми і на рівні змісту. Кожен поет шукає посеред інших важливих засобів віршування, і свою власну строфіку, надає перевагу тій чи іншій строфі, популяризує й утверджує її поетичну спроможність, або ж навпаки, відмовляється від канонічних строф, експериментує, створює щось нове.

Класичний вірш будується на повторах і гармонійній рівновазі елементів, тому строфа є повторюваною одиницею вірша. За класичних часів усі варіанти строф, від

однорядкової до великих, шістнадцятирядкових, були широко використані поетами, а тому зрештою і канонізовані. Здавалося, що в часи поетичних експериментів поезія буде одноманітно **астрофічною**, тобто, знехтувавши римою, не поділятиметься на строфи, та й годі. Але насправді сталось інакше. Некласичне віршування відкрило великі можливості для авторизованої строфіки. У вмілих руках такий простий формальний засіб, як відступ між рядками, стає невичерпним джерелом цікавих знахідок. Експерименти зі строфікою велись і в межах класичного віршування, цікаву з формального боку і водночас змістовну строфіку ми спостерігаємо в Шевченка, Франка, Лесі Українки, Грицька Чупринки й інших поетів-новаторів початку ХХ століття. Ще інтенсивніше почали експериментувати зі строфою у 20-ті роки.

Навіть на тлі суцільних експериментів того часу вирізняється строфіка Павла Тичини. Він, як справжній реформатор, шукав нове на всіх рівнях поетичної творчості. Його строфа, особливо у формах акцентного вірша і верлібру, не є повторюваною одиницею. Але натомість виникають симетрично-асиметричні конструкції з оновленою функцією повторів. Як пише відомий український віршознавець Н. Костенко, “найпоширенішим принципом повтору в Тичини є принцип “кола” (кільця, рондо); “коло” рядкове, композиційне – найбільш сугестивна ритмічна форма, властива народній пісні, танку, музиці й поезії (хоро-вод, хоро-коло). Форма кола дає той найчистіший варіант ритміко-синтаксичного повтору, який називають “накладанням”. Із цією формою в Тичини пов’язане створення специфічної структури (вперше заявленої в “Сонячних кларнетах”), яку умовно можна назвати мелострофою” [34, 148].

У збірці “Замість сонетів і октав” низка віршів має одну назву: “Антистрофа”. Це показова назва, оскільки декларує протистояння традиції в царині строфічної будови вірша. З іншого боку, всі поезії з такою назвою не є астрофічними (для

них така назва була б цілком логічна: астрорічний вірш і є в певному сенсі антистрофою), вони поділяються на строфи через відступ (рима і римування відсутні, оскільки це верлібри). Слово антистрофа відсилає читачів також до античної, давньогрецької трагедії, у якій діалоги героїв будувались як строфи й антистрофи, тобто твердження і заперечення. Отже, йдеться не лише про форму, підкреслено нетрадиційну, неліричну, а й про зміст, очевидно, що кожен текст із такою назвою треба розуміти як репліку всупереч чомусь. Прочитавши один із віршів, читач розуміє: це антистрофа, яка вклинюється в монолог домінуючого оратора епохи, голосу революційної вулиці.

Ми вже звертали увагу на значення строфічного поділу у верлібрі Тичини “Кукіль”. Тепер придивимось до одного із віршів з назвою “Антистрофа”:

Місто в мальованих плакатах: людина  
людину коле.

Читаємо списки розстріляних і дивуємось,  
що на провінції погроми.

Все можна виправдати високою метою –  
та тільки не порожнечу душі.

Три двостихи звучать, наче три акорди різної тональності. Перша картина – погляд на незначний атрибут міського життя, вихоплений із навколишньої дійсності фрагмент, – плакати з революційною пропагандою. Але таке виокремлення підносить цей фрагмент до символічної картини. Людина людину коле... Мабуть, на плакаті є підпис, щось штибу “Бий буржуїв!”, і він виглядає як звичайна агітка, на яку мало хто звертає увагу. Але це мальовані плакати... Не друковані, не конвеєрного виробництва. Хтось малював кожен із цих плакатів. Місто обклеєне ними, отже тих художників багато. І вони охоче зображують, як одна людина

вбиває іншу найбільш жорстоким способом. Отже, нікому з тих художників не спадає на думку, що він пропагує нелюдськість і жорстокість. Просто революціонер бере на штик контрреволюціонера. Звичайна революційна робота. Погляд поета опосередкував фрагмент дійсності Отже, що перед нами постала красномовна деталь, яка відбиває епоху в її найбільш оголеній суті. Всього лише одне речення. Але це строфа, бо речення поділене на два рядки розривом. Анжамбман акцентує два слова: людина людину. І простенький плакат набуває зловісного вигляду. Наступні два рядки стосуються зовсім іншого: погляд зосереджується на списках розстріляних. І це вже не погляд автора (ліричного героя, як у першій строфі), це погляд кількох або й багатьох людей: “читаємо” – дієслово вжите у множині. Більш того: не лише читаємо, а й дивуємось – скільки тих погромів! Хоча дивуватись нічого, адже поруч висить плакат, який агітує робити погроми, закликає шукати в кожній іншій людині ворога. Між двома картинами є глибинний зв’язок, а тому другий акорд звучить більш грізно, застережливо. Ще два рядки – підсумок, уже не картина, а думка. Вона впливає з попередніх картин, але також відсилає нас до політичної риторики тих часів (мета виправдовує цілі). Несподіваний присуд революціонерам, які переступають через трупи, будуючи справедливий устрій: порожнеча душі неминуча, коли людина бачить в іншому не людину, а лише об’єкт для насилля. Порожнечу душі виправдовувати нема сенсу: вона є результатом повного знецінення життя.

Ритмомелодика вірша визначається міжрядковими розривами, міжстрофічними відступами: рух нерівними ривками, з болісними зупинками, які спонукають до роздуму. Розгортання теми відбувається трьома етапами: один фрагмент, другий фрагмент, більш напружений, більш узагальнений, і афористичний висновок. Три частини зумовлюють лаконізм і водночас великий масштаб узагальнення. Нарешті, зміст теж суттєво залежить від поділу на три строфи: це дає змогу поєднувати різні фрагменти і показувати їх глибший зв’язок.

Звичайний погляд не бачить зв'язку між трьома аспектами тодішнього життя: плакати, погроми, порожнеча душі. Поставивши їх поруч (і водночас окремо), поет створив поліаспектне зображення дійсності.

Три строфи вірша “Антистрофа” підносять до високої поезії трагедійного звучання те, що по суті своїй і за формою не є поетичним. Назва “**Антистрофа**” перегукується з назвою збірки: “Замість **сонетів і октав**” (тобто замість сталої строфічної форми сонета і восьмирядкової строфи, октави). Якщо в житті панує антипоезія, то й зображувати її треба антипоетично.

### 2.5.2. Фоніка

Вірш споріднений із музикою, він **звучить**. Звучання вірша утворює певну **ритмомелодику**, має **інтонацію**, яка, у свою чергу, розкладається на елементи, на звуки і паузи. **Фонетичний аспект віршування** не менш важливий, аніж ритміка і строфіка. На важливість інтонації в загальному сприйнятті поезії звернули увагу романтики. Вони ж доклали багато зусиль, щоб створити зразки поезії з гармонійним, вишукано узгодженим з темою і водночас свіжим звучанням. Поезія романтиків, як і музика, природно, спонтанно, під дією емоції, виливається із душі. Тому вона майже виспівується, як мелодія пісні (ці поезії легко стають піснями). Звісно, така поезія народжувалась і раніше, талановиті поети, що віршують під дією натхнення, незважаючи на епоху і всі інші відмінності, мають багато спільного. Але водночас у всі попередні часи надто багато уваги приділялось техніці віршування, це було мистецтво значною мірою раціоналізоване, незалежне від настрою поета. Досконала техніка теж забезпечує гармонійне, мелодійне звучання, але техніка, навіть у руках майстра, не може охопити всі численні моменти звукопису й узгодити їх зі змістом. Набагато успішніше таке узгодження звучання і змісту здійснює інтуїція, тонке поетичне відчуття. Романтики пізнали глибші

механізми поетичної творчості, тому свідомо домагались споріднення поезії з музикою, яку вважали мистецтвом понад усі мистецтва. Фоніка класичного вірша визначається повторами. Починаючи такими повторами великих частин, як строфа і рядок, і завершуючи стопою та розділовими знаками, все у класичному вірші підпорядковане закону відповідності й симетрії або, іншим словом, **гармонії**, або, вживаючи ще один давньогрецький термін, **евфонії**.

Слово **фоніка**, яким у літературознавстві називають частину віршознавства, що вивчає звукову будову поетичних творів, споріднене з більш знайомим широкому загалові терміном фонетика – частина мовознавства, яка вивчає звуки мови. Різниця між двома дисциплінами (науковими галузями) в тому ж, що й між літературознавчою та мовознавчою стилістикою: фоніка розглядає звуки як частини художнього твору, які є носіями певної естетичної функції. Фоніка покликана пізнати естетичну природу поетичного звукопису. **Чари поезії – це переважно чари її звучання.**

Придивимось уважніше до одного з вишуканих зразків класичної романтичної поезії – вірша Тараса Шевченка “Садок вишневий коло хати...”. Ця поезія неодноразово привертала увагу дослідників своєю простотою і силою впливу на читача. На перший погляд незрозуміло, чому майже безобразна картинка сільського побуту видається читачеві оточеною магічним сяйвом. Дуже проста форма, жодних новацій і яскравих образів, нічого особливо, але навіть глуха до мистецтва людина відчує тут справжню високу поезію. Розкладаючи вірш на дрібніші елементи, дослідники дійшли висновку, що поезія не така проста у своїй будові, як видається на перший погляд, при поверхневому сприйнятті.

При тому, що текст вірша багато разів аналізувався під різними кутами зору, далеко не всі тонкі нюанси його форми зафіксовані в розвідках. Цей вірш наділений надзвичайно виразним звукописом, коли кожен звук і кожна пауза мають додаткове змістове навантаження.

Садок вишневий коло хати,  
Хрущі над вишнями гудуть,  
Плугатарі з плугами йдуть,  
Співають ідучи дівчата,  
А матері вечерять ждуть.

Сем'я вечеря коло хати,  
Вечірня зіронька встає,  
Дочка вечерять подає,  
А мати хоче научати,  
Так соловейко не дає.

Поклала мати коло хати  
Маленьких діточок своїх;  
Сама заснула коло їх.  
Затихло все, тільки дівчата  
Та соловейко не затих.

Ритмомелодика вірша, здається, не має нічого особливого: чотиристопний ямб, досить бідна рима (переважно дієслівна), багато лексичних повторів. Але вірш **звучить**, не наслідуючи (не нагадуючи) жодну з численних поезій, написаних чотиристопним ямбом. Раз почувши, ми завжди пам'ятаємо мелодію цього вірша. Де ж криється його звукова неповторність?

Подивимось на нібито бідну риму (майже всі рими передбачувані, будь-хто з не-поетів міг би підібрати такі пари, як ідуть/ ждуть, встає/ подає, своїх/ їх). Але водночас п'ятирядкова строфа відкриває можливості для поєднання трьох способів римування: перехресного, кільцевого і суміжного. Чергуються також чоловічі й жіночі рими. Рими першої строфи створюють цікавий звукопис: асонанс **а-у** й алітерацію на звук **т** (у кожній клаузулі є звук **т**, а це вже досить помітне ускладнення, якого не так просто домогтись). Дзвінке і протяжне **а-у**, поєднане з глухим **т** утворює мелодію, що гармонійно відповідає моменту затухання життєвих процесів

після напруженого дня. **А** – звук полегшення, зняття напруги, **у** – звук важкої втоми, **т** – звук затухання, стишення. Це звукопис клаузул, але він відлунюється і в рядках. Крім того, кожен рядок має вишуканий звукопис, характерну для описаної картини алітерацію чи асонанс: алітерація **ш-щ** у перших двох рядках відповідає звукові, який створюють хрущі, не лише називає, а й відтворює на сенсорному рівні відчуття, що ми чуємо шурхіт крилець. Але водночас “умикається” асонанс на **у**, який яскраво розгорнеться в третьому рядку. Знову виникає відчуття, що ми чуємо важкі, втомлені кроки плугатарів, притиснених до землі їхніми плугами. Лексичний надмір (плугатарі з плугами) обертається змістовим поглибленням. До того ж, звукову картину чоловічого повернення з роботи увиразнює поєднання **т** з **г-р**: **г-т-р-г-д-т**. Такі грізні й важкі звуки, цілком чоловічі, але водночас і такі поважні, розмірені, по-справжньому хліборобські. Зовсім інакше звучить наступний, “жіночий” рядок (жіночий в різних сенсах: рядок із жіночою римою про персонажів жіночої статі, з’являється жіночий голос): акцентується асонанс на тонкий і високий звук **і**. У поєднанні з глухими приголосними (**сп, ч**) та ще одним асонансом (у рядку три звуки **а**) рядок створює виразну картину дівочої пісні, яка символізує дівочу роль у змальованому побуті. Вона подібна до ролі соловейка, який з’явиться в наступних строфах.

Звукопис рим другої строфи зовсім інший, повністю відкритий: жіноча рима акцентує **а**, чоловіча – **ає**. Хоча, як і в першій строфі, тут не втрачає свого значення звук **т**, підсилений спорідненим **д**. Відкритість, сама по собі надто голосна (**ає** – це майже крик), гаситься, стишується. Це воля, звільнення (**ає**) і водночас спокій (**д-т**). Настрій сімейної вечері, яку готує мати, а подає дочка. У другому рядку другої строфи відлунням першої звучить **і** (вечірня зіронька), увиразнюється звук **ч**. Пісня панує в атмосфері вечора, але вечір поступово переходить у ніч (тому глухий, шорсткий, темний звук **ч**).



Третя строфа вже цілком “нічна”: весь звукопис про це сигналізує. Найперше звукопис клаузул: з’являється алітерація на х. Цей звук ніби дрімав у слові “хата”, щоб наприкінці вийти на перший план і в поєднанні зі звуком с, який відкривав дві строфи і починав власну мелодію у слові “соловейко”: звук засинання та цілковитого спокою. Все тихне і занурюється в сон. Все набуває заокругленості й довершеності: у третій строфі домінує асонанс на о.

Звернімо увагу: перший рядок кожної строфи завершується словосполученням “коло хати”. І третя строфа увиразнює звукову сторону цих слів, створюючи нагнітання майже кожного звука, що є у складі тричі наголошеного словосполучення: **о, х, а, т, и** (плюс **ї**). Таке увиразнення додатково акцентує два слова, які й без того підкреслені. Але одне з цих двох слів все одно виявляється домінувальним, оскільки повторюється чотири рази: **коло**. Коло, отже, важливіше, ніж хата, про яку йдеться? Утім це потребує додаткового міркування. Придивимось до лексичних повторів, які теж “звучать”, розставляють по звуковому полю своєрідні маячки для привертання уваги чи посилення емоційної напруги. Повторені лексеми: коло (4), вечеря (разом із вечірня і вечерять 4), хати (3), мати (3), вишні (разом із вишневий 2), плуг (2), дівчата (2), соловейко (2). Перші три слова окреслюють тему вірша, слово “мати”, акцентоване більш, ніж інші персонажі (плугатарі, дівчата, соловейко – з одним повтором), підноситься, отже, до головної ролі. Через звукопис перед нами постає картина земного раю, ідеальний або ж міфічний світ, самодостатній і відокремлений від решти світу. Втім це цілий світ, іншого не існує, не мається на увазі нічого, що перебувало б “за кадром”. Довершений світ: коло, у центрі якого хата, у ній мешкає сім’я, головна роль належить матері, вона навчає дочку і передає їй свої повноваження, силу цьому світу надає хліборобство, прикрашають вишні й соловейко. Між людиною і природою існує рівновага та взаєморозуміння. Хата символізує культуру, це те, що не є природою, витвір

людських рук, і водночас – сакральне місце (тому дія відбувається не в хаті, а коло хати, і не випадково саме це слово, замінюючи вживане “біля”, так чітко акцентується). Вечеря – не просто вечеря, а ритуал, священнодійство, з розподілом ролей, із відповідною атмосферою, осінена вечірньою зорею, благословенна з Неба.

Сучасний історик релігій, відомий учений Мірча Еліаде стверджує: “Дім – це не річ, не “машина для проживання”, дім – це Всесвіт, який будує собі людина, наслідуючи взірцевий акт творення богів, космогонію». (Літ-ра до першого розділу: [20, 31]. Дослідник пише про архаїчні суспільства, про міфологію, яка в сучасній цивілізації присутня лише фрагментарно. Але справжній поет ніколи не втрачає зв’язку з архаїчним світом. Шевченко відчуває українську хату як сакральне місце, Всесвіт, призначений для гармонійного і духовного життя людини. Він прозирає істину, захovanу від очей не лише його сучасників, а й усіх наступних поколінь.

Довершений звукопис цього вірша саме тому так ефективно впливає на читача, що кожен його елемент (ми розглянули далеко не всі) є носієм глибинного змісту.

Милозвучність поезії цінували також поети наступних після романтиків поколінь. Але особливе місце належить французьким символістам, які ще глибше усвідомили здатність звукопису впливати на читача, зокрема на його підсвідомість. Звукопис, ритмомелодика вірша є ефективним інструментом для створення настрою, втілення ліричної теми. Справжня поезія діє на читача, минаючи свідомість, так само, як музика, вважали символісти. У поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття поширилася справжня мода на настроєвий звукопис, поети хизувались один перед одним умінням виразити цілу гаму тонких відчуттів за допомогою накопичення тих чи інших звуків. Символісти були переконані, що кожний звук має певне емоційне забарвлення, а також колір. Знаючи, як впливає кожен зі звуків мови на психіку читача, можна комбінувати словосполучення, які непомильно, незалежно від

змісту (можна навіть не розуміти слів) діють на реципієнта.

Ось характерна для символістської поезії початку ХХ століття поетична замальовка – вірш Грицька Чупринки “Годинник”:

Тик-так!.. Тик-так!..

Тихо стукає годинник,

Тихне, гасне ночі ляк.

На години,

На хвилини

Линуть зміни,

Переміни;

Пробігають,

Пролітають,

Поки смерть не привітають

Стуком сонним,

Монотонним,

Мов кивком потустороннім:

Тик-так!..

Ритмомелодика вірша будується на чергуванні двостопного і чотиристопного хорея, за допомогою градації імітує рівномірне прискорення руху: кількість коротких рядків, після кожного інтервалу довгих, скорочується. Цей звуковий ефект створюється також специфічними клаузулами та анакрузами. Перша строфа – звичайний терцет, кільцеве римування, але визначає звукопис початок рядків: яскрава епіфора **тик** (х). Далі нагнітаються рядки з клаузулою –**ни** (їх чотири), які передають поділ часу на частини. Водночас повторюються анакрузи: **на-на-**, **п-** (теж чотири рядки), що разом із клаузулами утворює звукопис рядків: **на / ни, п / ть**. Анакруза **п-** і клаузула –**ть** звучать як перешкода, зупинка, на противагу відкритому до прискорення **на-** / **-ни** попередніх рядків. Три рядки **п / ть** створюють контраст із прискореним рухом рядків **на-** / **-ни**, піддають сумніву його сенс і видиму безупинність.

Звукове зображення стуку годинника складає перший і останній рядок, але завдяки прискоренню повтор рядка в кі-

нці звучить зовсім інакше, ніж перший рядок, такий приємний і спокійний. Кінцеве “тик-так” – як присуд марноті людського життя, зловісна застережлива нота. Вірш не лише передає ритмом стук годинника (короткі рядки двостопного хорея), а й усім звукописом формує напругу внутрішнього стану, аби читач відчув, як годинник не просто лічить хвилини і години, а відмірює наші кроки до смерті. Рух до смерті, легкий і навіть заворожливий, відбувається в танцювальному ритмі. Людина легковажить життям, поспішає, не думаючи, що її чекає попереду.

У 20-ті роки ХХ століття в українській поезії почались широкі експерименти зі звукописом вірша. Запанувала не милозвучність, а щось зовсім інше. Вже не про евфонію заговорили дослідники, а про... **какофонію** (від грецького “погано звучить”). Поезія, вважали класики, має милувати слух. І ця милозвучність формується з фонетичних ресурсів національної мови. Але в ній заховане не лише приємне, а й неприємне для слуху. У кожній мові є багато таких звукових сполучень, які різуть вухо. В українській літературній мові навіть правила передбачають уникати надмірно важких для вимовляння звукосполучень: **в, й** між приголосними, забагато приголосних підряд тощо. Тим не менш навіть у гарних поетичних зразках трапляються випадки мимовільної какофонії. Це компромісне рішення для збереження правильного ритму. Бездоганна ритмомелодика вимагає граматичних “жертв”: у якогось слова наголос відняти, іншому додати, або поставити наголос проти будь-яких правил. Часом доводиться нехтувати й евфонією. Але такі приклади не цікаві для фоніки. Цікаве починається тоді, коли поети і какофонію перетворюють на справжню поезію. У російського футуриста Василя Каменського какофонія і симфонія взагалі міняються місцями: “какофонія душ / моторов симфонія”. Справді, какофонія може стати не менш яскравим поетичним засобом, ніж будь-який інший.

У процесі зміни ставлення до поетичних засобів вірша

особлива роль належить футуристам. Щоправда, не будемо забувати новацій у царині звукопису і Павла Тичини: вони часто схожі на експерименти футуристів. Але приклад візьмемо з поезії найяскравішого українського футуриста Михайля Семенка. Багато віршів Семенка мають назву “Місто”. Часто це ніби звукові знімки міського життя.

Блимно і крапно  
блиск лініями  
тремтіння фігурами  
сунуть  
лізуть  
повзуть  
пересовуються  
симетричність  
німих пересовувань  
обганяннями  
міняться в рухах  
безшумними серіями  
міняться силуетами  
таємничими вогниками  
вирізають окреслами  
вигнутими тіннями  
засліплюються рисами  
диференційована геометрія  
хімерних кутів і будов.

Це неримований астрофічний акцентний вірш, позбавлений синтаксичних ознак через відсутність розділових знаків. У ньому є слова, які добряче ріжуть вухо: пересовуються / пересовувань, обганяннями, не надто поетичний перелік сунуть, лізуть, повзуть, не з тієї “опери” слово “диференційована” тощо. Водночас звукопис вірша, хоча й далекий від гармонійного, має виразну мелодику і чіткий ритм, який визначається не лише впорядкуванням наголосів (чергуються рядки з одним або двома наголосами), а й багатьма іншими засобами. Звернемо увагу на клаузули. Хоча це не рима в точному сенсі

слова, клаузули вірша гармонійні: через уживання прикінцевих іменників в орудному відмінку, а дієслів – у множині теперішнього часу. Отже формується дві групи подібних закінчень: *-уть*, *-ами*. Створюється ефект різкого протиставлення яскравих чоловічих (дієслівних) і жіночих (іменникових) кінцівок. Це граматична рима, яка не надто високо цінується у поезії, та ще й такій вибагливій до форми, як поезія модернізму. Але Семенко використовує цю непоетичність схожих закінчень для створення градації, інтонації швидкого переліку і зрештою відчуття миготіння, прискореного руху, який здається спочатку хаотичним, а потім виявляє певну гармонійність: “диференційована геометрія / химерних кутів і будов”. Останні рядки різко контрастують із попередніми шістьма. Якщо весь вірш – це рух, то останні два рядки цей рух зупиняють, виявляючи глибшу статику. Це спроба показати міську геометрію, яка складається з крапок і ліній, симетрії і мінливих силуетів, тіней і вигнутостей, які оживлюють сталі кути будинків, місто весь час у русі, навіть коли непорушне. Рух як справжню, непомітну для інших, душу міста Семенко і намагається передати звукописом підібраних слів. Вірш позбавлений розділових знаків і ознак повноцінної синтаксичної конструкції, і це важливо для його сприйняття: розставивши розділові знаки, текст можна перетворити на кілька речень, але при цьому втратиться відчуття рухливості. Навпаки, якщо позначити більшість рядків як короткі називні речення (інакше не вийде), текст стане розірваним і надто фрагментарним.

Звукопис вірша може бути не тільки гармонійним, як у розглянутому прикладі з Шевченка, не лише перетворити какофонію на ефективний поетичний засіб, як у Семенка, а й цілком ґрунтуватися на дисгармонії, коли весь звукопис формується на зіткненнях, перешкодах, утрудненнях. Таким звукописом часто наділена трагічна поезія ХХ століття. Як, для прикладу, у Тодося Осьмачки, Євгена Маланюка чи Василя Стуса: “Під борлоками – як запах безу / убрався обрій

вороноконний / у смерк, у репет, у крик, у кров” (“Палімпсести”, вірш 75). Окрім важкого вимовляння багатьох слів у цих рядках, створюється ефект зловісного тиску, розриву, за допомогою алітерації **б-р-к**. Хоча алітерація як засіб належить до евфонії, про звучання цих рядків не скажеш, що вони милозвучні, радше какофонічні. **Б-р-к**, доповнене не надто приємним для слуху асонансом на **у**, звучить неприємно, дисгармонійно, у цілковитій відповідності до трагічного змісту вірша.

Фоніка вивчає звукопис не лише вірша, а й прози і драми. У ХХ столітті проза все частіше стає об’єктом фонічного дослідження. Але ритмомелодика прози, хоч і має свої закономірності й підлягає окремому вивченню, розчиняє звукопис у наративі, підпорядковується йому. Звукопис вірша значною мірою самодостатня річ, він здатний впливати на читача окремо, отже більш складний і естетично навантажений, ніж у прозі.

### 2.5.3. Поетичний синтаксис

І лексика, і фонетика, і граматики у художній мові мають додаткове навантаження і власну специфіку. Те ж саме можна сказати про синтаксис. Синтаксис як важливий елемент впливу на слухача усвідомили ще стародавні риторичари. Тому класична і сучасна риторика багато місця відводить вивченню саме синтаксису, а поняття “поетичний синтаксис” часто замінюють терміном “**риторичні фігури**”. Звісно, риторичні фігури застосовуються досить широко і за межами художньої літератури і, тим більше, поезії. І все ж поетичний синтаксис, тобто синтаксична особливість художнього твору, потребує окремої розмови.

**Синтаксичні (або стилістичні) фігури** – синтаксичні засоби увиразнення художньої мови. До них належать усі численні повтори на рівні слова і речення (в тому числі **анафора, епіфора, градація, параномазія**), протиставлення (**антитеза, оксиморон**), риторичні фігури (**риторичні пи-**

**тання, оклики**), порушення синтаксичних норм для посилення експресії (**інверсія, анаколупф, еліпсис, асиндетон**), **синтаксичний паралелелізм**.

Поетичний синтаксис, як і словник, існує між нормою та порушенням і має свої особливості в кожному літературному й авторському стилі. Можна виділити цілу групу порушень синтаксису, які в художньому мовленні активно використовуються з експресивною чи іншою метою. Найперше це **еліпс**, імітація усного мовлення, яке має властивість “економити” мовні елементи, якщо з контексту зрозуміло, про що йдеться. Найпростіший приклад – діалоги.

“– На... – стиснув плечима Федько. – Тільки гляди...

Толя взяв палицю й пішов на кригу.

А куди знов [*пішов*]? Чого [*пішов*]? Хто [*пішов*]? – раптом закричали люди, побачивши Толю на льоду” (В. Винниченко, “Федько-халамидник”). Пропускаючи слово “пішов”, автор створює враження сумбурних криків знервованого натовпу.

Неправильний синтаксис може проявлятися в неузгодженості частин речення (**анаколупф**), у тому, що неоднорідні члени подаються як однорідні (**силепс**), у навмисній двозначності (**амфіболія**) тощо. Це, фактично, помилки, які трапляються в мовленні, але письменник може надати їм певного естетичного значення, скажімо, використати для характеристики героя, який висловлюється з помилками. Більш поетичним проявом є не помилковий, а змінений, незвичний синтаксис. Наприклад, паралелізм, частковий чи повний. Найбільш поширеною риторичною фігурою такого типу є **інверсія**. Перестановка місцями частин речення дає можливість порізненому акцентувати слова, змінювати загальний зміст чи експресивне забарвлення.

Чим коротший за обсягом твір, тим більш естетично навантажений кожний його елемент. Важко збагнути сенс короткої ліричної мініатюри Ліни Костенко, оминувши її синтаксис:



Є вірші – квіти.  
Вірші – дуби.  
Є іграшкові вірші.  
Є рани.  
Є повелителі і раби.  
І вірші є – каторжани.  
Крізь мури в'язниць  
по тернах лихоліть –  
                                  ідуть, ідуть  
                                  по етапу століть...

Різностопний ямб цього вірша звучить досить незвично і вочевидь актуалізує тонічну основу: його ритміка визначається швидкою зміною коротких, з одним чи двома наголосами, речень. Синтаксис цього тексту є важливим носієм поетичної функції. Однотипні за будовою синтаксичні конструкції (їх подібність підкреслюється яскравою анафорою), кожна з яких дорівнює рядкові, могли б стати переліком синонімічних додатків у великому реченні. Членування на короткі речення-рядки не лише насичує текст додатковими паузами і змінює його інтонацію (вона стає уривчастою, з акцентом на кожному слові, поставленому в кінці рядка), а й дає змогу інакше розгортати ліричну тему. У межах одного речення образна характеристика категорій вірша погасла б і не сприйнялася з потрібною глибиною. Короткі, наче відрубані, фрази дозволяють уяві читача розгорнути кожен рядок в окремий текст, адже справді можна написати цілу низку поезій із назвами, які відповідають кожному з семи рядків. Потрібна ціла лірична мініатюра, щоб пояснити, які саме вірші подібні на дуби. Крім того, уподібнені віршам поняття (кожне – досить віддалене) нагнітаються й утворюють прискорений рух від квітів до каторжан, протилежно маркованих слів. Вірші-каторжани виявляються найважливішими для авторки. Їм присвячується ще одне, на цей раз повноцінне за складом, речення, вкладене у два виокремлені рядки: ці вірші-каторжани ідуть по етапу століть. Решта категорій віршів потрі-

бна для створення ситуації вибору. Кожен різновид вірша привабливий, але чи насправді поет вибирає?

У кожного автора, тою чи іншою мірою, власний синтаксис, тяжіння до великих, громіздких, ускладнених конструкцій чи, навпаки, коротких, максимально експресивних, нахил до численних переліків чи увиразнення одного, до інверсій і примхливих градацій чи до простоти, властивої повсякденному мовленню. У поезії синтаксис привертає увагу в першу чергу способом узгодити речення і рядок. Гармонійна ритмомелодика тяжіє до накладання рядків на речення чи його самостійні частини, дисгармонійна – до навмисного зіткнення рядка і речення, за допомогою анжамбманів і авторських розділових знаків. Останні особливо часто стають ефективним художнім засобом. За ставленням до розділових знаків авторів можна розділити на тих, що шанують граматику, і тих, що нею нехтують. Ліквідація розділових знаків у поезії, здійснена у 20-ті роки ХХ століття футуристами, якийсь час сприймалась як епатаж, згодом осмислилась як повноцінний поетичний засіб. У сучасній поезії трапляється багато віршів без розділових знаків, нерідко і в прозі цілі шматки або й тексти написані всупереч синтаксису або за його межами, і це не дивує читачів, не викликає спротиву: такий текст стає більш цілісним, ніщо не заважає відтворити ліричний мотив як чуттєвий спалах чи миттєве коротке осягнення.

Без розділових знаків прозаїки зображують потік свідомості своїх героїв. Речення членує мовлення на самостійні одиниці й тому раціоналізує його, надає йому звичного, загальнозрозумілого змісту. Мовний потік, позбувшись ознак речення, наче вертається до дитинства, або прадавнього початку, коли були одні лише слова. Цікавий і часто парадоксальний синтаксис сучасної української прози. Для прикладу – проза В'ячеслава Медвідя, уривок із замальовки “Розповідання історій” у книжці мемуарів “Життя і правда”, перші два абзаци (половина всього тексту):

“З початком цього, 199... року [...]; або ні; тільки неділя

[...] знов нести могорича в Богуслав [...]; хіба так; страх було який раз не прийти [...]; ну й; то було, ще й не побазарував, а вже думка [...]; або; цеї неділі дивно було вертатися ранішим автобусом на село [...]; чом не так [...]; вкріплював антену на дереві, впав і дуже забився [...]; так, так; [...] потому недовго й пожив [...]; отже ж; [...] ми почуваємо дивогідну (аж) полегкість (порожнечу), позбувшись ритуальної принуки (обов'язку) [...].

“Земляк однополчанин як мене ранили в війну то ніс на спині богуславський сам і врятував одколи після війни вже на кожне свято чи як базар коли заходив з півлітрою провідати але скупуватий пожалів найняти сам поліз антену вішати побився та й це недавно помер усе нагадував як мене порятував й жінка рідна недолюблювала що скупий”.

Два абзаци, два речення, цілком протилежні за синтаксисом: одне перенасичене розділовими знаками, друге їх повністю позбавлене. Але обидва речення ускладнені й цілком могли б стати текстом із багатьма “повноцінними” реченнями. Перше речення розірване численними великими паузами (в кожних квадратних дужках мислиться якийсь текст), не має всередині логічного зв'язку і зображує якісь хаотичні скоки думки. Після заголовку і першого словосполучення, яке є традиційним зачином більшості великих класичних творів, стає зрозуміло, що автор показує процес пошуку необхідної інтонації для того, щоб розказати якусь історію. Фрагменти цієї історії зринають як варіанти початку: розказувати ж можна з будь-якого місця. Але завершується проба не формуванням оповіді, а усвідомленням, що історія залежить від якоїсь “ритуальної принуки”, що вона одразу, першими ж словами і фразами, олітературюється і стає схожою на безліч інших історій. Автор натомість сприйняв історію як одиничну, таку, що вияскравлює окрему людську долю. Отже, автор підходить до розповіді з іншого боку: намагається слідувати реальному оповідачеві, від якого її почув. Тому друге речення, позбавлене розділових знаків, є наслідуванням усного

мовлення і передає саму суть, кістяк історії, так, як її лаконічно передав реальний (випадковий) співрозмовник. І це вже сприймається значно краще і виразніше, ніж ті варіанти оповіді, які намацувались у першому абзаці. Але й цей варіант не вдовольняє автора. Він розуміє, що “важлива не сама історія, а ритуал її втаємничення, місце і час висповідування”. А це вже самими лише мовними засобами передати не просто. Зрештою приходить розуміння, що “істинне знання в тобі дочікується такого ж випадкового співбесідника”. Те, що для автора стороння історія, для когось – істинне знання. І так само власна історія життя автора, можливо, спроектується на якогось співбесідника, який раптом відчує її приховану істину.

Поетичним синтаксисом, однаково важливим для поезії і прози, ми завершимо розмову про віршований твір і перейдемо до прозового.

## 2.6. Проза

Вірш – це мова, що вертається, повторюючи одні й ті ж елементи, це підкреслено штучна мова, нею в житті не розмовляють. Проза – буквально проста мова, найближча до загальнонаціональної мови, тієї мови, якою користуються всі люди в різних сферах життя, за межами художньої літератури. Проза і вірш мають різні витoki (або дискурси): проза походить від реальних дискурсів життя, а поезія має виток всередині суб’єкта мовлення або творчості. Тому проза часто інтегрується з мовленням у реальному житті конкретної спільноти, а вірш, тою чи іншою мірою, такому мовленню протиставлений.

Проза і вірш доповнюються мовою діалогу, який диктує свої закони. **Діалог може бути і віршовим, і прозовим** (і тут відчувається серединне положення драми), але загалом діалогічна мова суттєво відрізняється від прозової і віршової. Прозова мова – оповідь про події, віршована мова – монолог про власні переживання, діалог – це розмова, це питання і

відповідь, сказане і почуте, голос і відлуння разом. Саме в діалозі з найбільшою яскравістю втілюється комунікативна сутність мови. Хоча проза не завжди є епосом (є вірші у прозі, ліричні етюди тощо), хоча вірш не завжди є лірикою (“Іліада” і “Одіссея” – віршовані епічні твори), зрозуміло, що **епічні жанри люблять прозу, ліричні тяжіють до вірша, а драма неможлива без діалогу.**

**Проза – поняття історично зумовлене**, як і будь-який елемент літератури чи літературного твору. Кожна культурна епоха щось вносила у розвиток прози, ставила її на те чи інше місце, відводила певну функцію. Спочатку проза формувалась як антитеза віршованій мові й була призначена для не-мистецьких, не-художніх творів. Разом з тим у культурі накопичувалось все більше зразків блискучої прози (у працях і проповідях релігійних діячів, філософів, літописців та істориків), поступово увиразнювались естетичні функції прози. Проза з самого початку була тісно прив’язана до оповіді про якусь подію чи історію, до таких жанрів усної творчості, як героїчний епос, казка, легенда, анекдот. Разом з тим оповідь про міфічні, легендарні або вигадані історії все більше проникає в писемну літературу, росте значення прози як різновиду художньої мови. Але аж до епохи романтизму прозові жанри літератури вочевидь поступаються віршованим і в кількості, і в популярності серед читачів. Тільки епоха реалізму надала прозі того значення, яке за нею зберігається і досі: найбільш популярної серед читачів художньої літератури.

**Проза активно взаємодіє з поезією** й обмінюється з нею прийомами. На початку ХХ століття була популярною ритмічна проза, віршовані твори, записані прозовим рядком, у 20-ті роки лірична, орнаментальна й імпресіоністська проза запозичили з поезії майже всі закріплені за нею поетичні засоби. Один твір може містити в собі прозові й віршовані частини. Змішування відбувалось аж до неможливості розрізнити, де кінчається одне і починається інше. Але, мабуть, саме ці експерименти і переконали авторів у тому, що оповідь про якусь

подію найкраще робити прозою. Вірш підпорядковує історію суб'єктивізму і ліризму, відводить подію на другий план. Для створення захоплюючого твору, який приковує читача до події, змушує його стежити з посиленою напругою за її перебігом, потрібна проза.

Ще в ті часи, коли народний анекдот переростав у літературну новелу, коли народна казка ставала казкою літературною, проза тяжіла до імітації усного мовлення. Спочатку це було наслідуванням фольклорних жанрів, згодом усвідомилось як важливий прийом оповіді. Проза наслідує усне мовлення по-різному та з різною інтенсивністю. Але завжди її важливою ознакою залишається прив'язаність до суб'єкта мовлення. Майже в кожному епічному прозовому творі є не один, а кілька суб'єктів мовлення. Навіть по тому, від якої особи ведеться оповідь, ми здогадуємось про те, що оповідь переходить від одного до другого оповідача, або ж наратора.

Сучасна **нараторологія**, наука про оповідь, сформувалась як окрема наука завдяки важливим розмежуванням у літературознавстві ХХ століття: між автором і образом автора, між оповідачем від автора й автором реальним, між героєм і персонажем, між сюжетом і фабулою, між читачем реальним і читачем, присутнім у творі. Прийшло розуміння, що головне "тріо" будь-якої оповіді – це **автор (адресант, той, хто хоче повідомити про подію)**, **читач (адресат, який приймає це повідомлення, сприймає його)** і **наратор** (посередник, той, кому доручено повідомлення вручити). Отже вийшла на перший план комунікативна функція літератури. Взаємодія автора і читача за посередництвом оповідача – це є віртуальна комунікація, тобто комунікація у штучно створених умовах вигаданої або опосередкованої події між ідеальним автором та ідеальним читачем. Ідеться, ясна річ, не про людську досконалість реального автора і реального читача. Завжди при створенні художнього твору відбувається процес ідеалізації автора, який отримує права високої інстанції для будь-якого судження. І цей ідеалізований (отже й абстрактний) автор

адресує свою оповідь такому ж ідеальному читачеві, тобто читачеві, який здатен прийняти історію такою, якою її побачив автор.

**Оповідь від першої особи** найбільш природна і давня, відповідає життєвій ситуації: хтось комусь розказує пережиту історію. Цей хтось завжди є особою конкретною, наділеною, як і будь-яка людина, певною зовнішністю і рисами характеру. Мабуть, і найдавніші слухачі помітили: одну і ту ж історію про одну і ту ж подію, яка сталась насправді й мала численних очевидців, можна розказати по-різному. Кожен оповідач вносить в історію щось своє, навіть якщо ухиляється від коментарів чи відвертих оцінок. Якщо ж оповідач був очевидцем, а то й учасником подій, він викликає особливу довіру слухачів, а отже отримує право оцінювання і акценту на власному ставленні до події. Форма мови від першої особи робить оповідача автором у самому процесі розповіді. Щоправда, авторство в усній традиції не має суттєвого значення. Кожен наступний оповідач, переповідаючи історію, є для неї тимчасовим автором. Але чим більш віддалена подія від моменту її викладу, тим важче узгодити живу персону, оповідь від імені “я” з минулими або давно минулими часами. Усна традиція сформувала і більш відсторонений виклад подій, ніж оповідь самовидця: літопис. Утім літопис – це початки писемної традиції. Але їй безпосередньо, у тому ж часі, передувала усна оповідь. Літопис відмежував два типи повісті: наближену і віддалену від події. Друга в писемній традиції поступово оформилась в **оповідь від третьої особи**.

Оповідь від третьої особи часом називають оповіддю від автора, оскільки суб'єкт оповіді не персоніфікований у творі. Якщо нема конкретного персонажа, який веде оповідь, то здається, що ми приймаємо цю розповідь від самого автора твору. Але, так само, як ліричний герой лише фрагментами збігається з реальним автором, третя особа романної оповіді – лише частково автор. Третя особа, за якою прихований автор, є оповідачем, більшою мірою наближеним до персонажів

твору, аніж до реального, біографічного автора.

**Автор і читач – це полюси, між якими утворюються всі наративи.** Якщо осмислити термінологію з воєнізованим відтінком у значенні (а такі терміни не поодинокі в розмові про оповідь), то пригадується звичний для всіх вислів: автор прагне завоювати читача. Залежно від того, як він сприймає і оцінює свого супротивника (завойовують саме супротивника, хоча й не обов'язково ворога), обирає певну стратегію і тактику. Наратор – універсальний посередник між автором і читачем у справі завойовування. Він може бути наділений різними повноваженнями і по-різному шукати шляхи захоплення читача.

Стосунки автора і читача похідні від опозиції я/загал або індивід/маса, окреме/загальне тощо. Один (автор, митець) має справу з іншими, усіма, з якимсь загалом, якому призначена оповідь-повідомлення. Цей загал представлений абстрактним читачем, який ніби відокремлюється, стає, так само, як автор, конкретною особою, але насправді зберігає в собі повноваження, а отже й силу загалу. В цьому протистоянні наперед визначено результат, оскільки в будь-якому разі сила спільноти значно перевищує можливості окремої особистості. Суспільна свідомість, дбаючи про захист своїх цінностей, позитивно маркує загал і негативно – індивіда, заледве окреслюється його опозиційність щодо загалу. Опозиція поет / натовп, заснована романтиками, означала, що читач є збірною істотою, яка корелюється з певною спільнотою, звісно ж, маркованою в суспільстві позитивно: нація, народ, клас пригноблених. Завойовування такого читача вимагає від автора підпорядкування: треба визнати пріоритет представника спільноти, треба йому сподобатись, якимись прийомами і засобами (навіть хитрощами) привабити до читання свого твору. А вже в процесі читання автор плекає надію перетягнути читача у свою віру, себто накинути власне бачення події. Отже стратегія і тактика автора (в наратології існує поняття **нарративної стратегії**, тобто тих засобів, з допомогою яких автор досягає



мети) служить завойовуванню читача. Читач має стати одним думцем (принаймні щодо події, про яку оповідається) і прихильником автора.

У ХХ столітті, особливо в літературі модернізму, суттєво змінилися наративні стратегії. Автор відчув надмірний диктат спільноти, яка замовляє письменникові твір, вимагає від нього певної позиції. Він розпочав боротьбу за більшу автономію творчості, за право висловлювати свою позицію без сподівання сподобатись чи не сподобатись читачеві, представникові загалу. В літературі модернізму все частіше з'являється образ читача, якого автор зумисне віддаляє від загалу, перетворює його на співбесідника, такого ж індивідуально окресленого, як сам автор, або й на співавтора. Читач переходить зі сфери, що умовно мислиться поза текстом, після його написання, коли розпочинається процес сприйняття, у сферу тексту, стає конструктором, який бере участь у процесі творчості: "...як друг, як вірний спільник, труд він любить мій, / зо мною дише і зо мною думає", – характеризує такого читача В. Свідзинський, "Огонь"). Такого читача не треба завойовувати. Він існує в межах віртуального світу, створеного автором, і є аналогом будь-якого реального учасника акту комунікації.

Проза вводить читача у світ віртуальної події або історії. Слідуючи за жестом, поглядом, кутом зору оповідача, читач отримує можливість прожити подію в запланованому автором режимі вражень і висновків. Подія розгортається перед читачем по-різному: і в теперішньому часі, й з ретроспективою, з поверненням у минуле, або зі забіганням у майбутнє. Точка зору оповідача може доповнюватися точками зору персонажів, сам автор може з'являтися у творі й втручатись у розмову, щоб "виправити" оповідача, допомогти читачеві розібратись у видимому хитросплетінні епізодів.

Кожен майстер оповіді тяжіє до малих чи великих історій, утверджується як новеліст чи романіст у контексті своєї доби. Але і мала, і велика форма моделюється як певна

пропорція дії й опису. В якихось частинах твору оповідач показує, як це було, перед читачем розгорається сутичка, щось раптово змінюється, з'являється одне і зникає інше, одним словом, у нас на очах щось відбувається. Навіть якщо ця дія, згідно з сюжетом, давно минула, її можна повернути і показати так, ніби це відбувається на очах у читача. В інших частинах твору оповідач дає характеристики персонажам, стисло пояснює, що передувало подіям, які зараз у центрі уваги, описує **панораму, пейзаж, портрет, антураж** тощо, тобто описує все те, що допоможе уяві читача “оживити” вигаданий світ, відчувати його як справжній, стати очевидцем показаного в творі.

Майстром оповіді є Ольга Кобилянська. Її **нарративна тактика** цікава, різноманітна, вона ефективно працює на мету – вплинути на читача якомога сильніше. Кожен твір Кобилянської – зразок вишуканої прози, яка викликає яскраве почуття в читача.

У новелі “Природа” оповідь ведеться від третьої особи, того всезнаючого оповідача, який вільно розгортає перед читачами подію, показуючи її одразу в трьох ракурсах. Спочатку це переживання дівчини-панни, що зустріла в горах гуцула і була підкорена його мужністю і вродою. Потім це переживання юнака, який зустрів у горах надзвичайно вродливу панну, схожу на образ святої та на відьму водночас, і закохався в неї. Нарешті, є і третя позиція, над цими двома: ми сприймаємо розказану історію як приклад парадоксальної історії кохання на тлі багатьох інших історій. Оповідач однаково добре, щонайглибше і дуже тонко, знає всі порухи душі двох головних героїв – юнака-гуцула і дівчини-панни. Хоча, мабуть, реальна авторка, Ольга Кобилянська, не могла однаково добре зсередини знати про закоханість і дівчини, і юнака. Якщо про дівоче кохання вона могла судити із власне досвіду, припасовуючи його до свого персонажа, то кохання юнака мала б вигадувати. Однак у новелі не відчувається різниці: почуття обох героїв однаково переконливі, описані з

однаковою глибиною, хоча й по-різному. Варто звернути увагу на те, як розгортається оповідь. Спочатку йде ознайомлення читача з дівчиною, яка навіть не має імені. Зате починається оповідь із яскравого портрета. Щоправда, початок опису надміру різкий і викличний: “Вона мала поверх двадцять років і була висока”. Це перше речення і водночас перший абзац, отже, названі дві характеристики загострені й підкреслені. І це дивно, адже порівняно з іншими рисами характеру, які постануть далі, вони не такі суттєві: це всього лише вік і зріст. Після паузи нам повідомляється, що дівчина, рідкісно для русинок, мала рудає волосся. Разом з віком і зростом це характеристика найбільш відсторонена: погляд на незнайому людину в натовпі.

Далі в портреті з’являються великі й сумні очі, які робили дівчину схожою на Мадонну. Це наближає бачення, але робить його ще більш стороннім. На цьому зовнішнє портретування закінчується, опис зосереджується на характері героїні. Характеристика дівчини розгортається на дві сторінки тексту. Вона подається як швидкий перелік рис, поміж яких усе більше “погляду зсередини”. Одні абзаци мають інтонацію стороннього спостерігача: “Над усе любила природу”. “Ось яка вона була”. “Іноді вона плакала з суму”. Вони допомагають уявити персонажа на якомусь реальному тлі, поведінку дівчини, її фактурність. Інші абзаци є описами природи: “У вертепах, серед стрімких скал, почувся відгук. І вона уявляла собі його великим птахом, як коли б у безтямнім льоті бився о тверді стіни скали і врешті, утомлений, падав на землю. Після того наставала тишина...”. Таке уявлення звуку як птаха, що б’ється на льоту об скелю, є настільки суб’єктивним, що різко змінює плин оповіді: замість уявляти дівчину як сторонню людину, з якою ми знайомимось за посередництвом оповідача, ми починаємо дивитися навколо її очима. І відчуваємо, що цей погляд належить не лише персонажу, що так само сприймає світ природи прихований оповідач, а отже й автор твору, Ольга Кобилянська. Найяскравіше постає перед нами

героїня твору в епізоді з утихомиренням коня (опис змінюється показом). Її привабила дика сила жеребця, на мить спалахнуло бажання позмагатися, змусити коня коритись її волі. Але ступивши назустріч, відчувши зблизька тваринну силу, вона злякано відступила. Дівчина сприйняла це болісно, але ненадовго, швидко одне враження замінилося іншим. Епізод із конем дав можливість оповідачеві показати кількома короткими, але виразними (вже цілком об'єктивованими) штрихами сімейне і суспільне коло героїні.

Потім оповідь звертається до героя. Сам перехід від опису "її" до опису "його" підказує читачеві, що в новелі йдеться про пару, про двох людей різної статі, між якими щось відбудеться. Дуже скоро це підтверджується, бо після портрету гуцула, як і в попередній частині новели, про дівчину, відбувається занурення всередину персонажа. Одразу й здогадуємося, що частина події вже відбулася, оскільки внутрішній стан юнака визначає почуття пристрасті, яке він відчуває до дівчини. Три дні тому сталася подія, тобто зустріч двох головних героїв оповіді. Зустрічі передувало ув'язнення хлопця на сорок вісім годин, що йому присудили за самовільно зрубану смереку. В оповіді про подію суду ракурс бачення тримається персонажа і не переходить до погляду третьої особи, всезнаючого спостерігача. Суд бачиться лише очима скривдженого гуцула. Головне в його характері й поведінці – гордість, самовпевнена сила і свободолюбство. Ракурс "зсередини" дає змогу сфокусувати увагу читача не на події як такій, а на характері героя. На відміну від дівчини, яку приваблює і страшить сила, герой сам є втіленням сили. Спроби його принизити і покарати тільки загострили почуття протесту.

Далі перед нами розгортається подія зустрічі, подана переважно як діалог дівчини і юнака, що разом піднімаються стежкою в гори, з короткими вставними фразами від оповідача, який тримається третьої особи, характеризує дівчину в її зовнішніх реакціях і подію у всебічному вигляді, але при

цьому нейтральність третьої особи розділена нерівномірно: дівчина показується лише збоку, а хлопець зсередини. На якомусь етапі персонажі міняються місцями: тепер уже хлопець показаний зовні, з репліками і реакціями, а дівчина – зсередини. Діалог героїв поступово набуває все більшої напруги, стає змаганням, боротьбою і водночас показує зближення героїв. Разом з тим, як герої піднімаються стежкою все вище і вище вгору, зростає напруга стосунків. Стає зрозуміло, що зійшлися дві рівносильні натури, з яскравою жіночою і чоловічою природою. Ця рівність у красі й силі стала магнітом для обох. Водночас різко постала і розбіжність між ними, як люди певної культури і соціального кола, вони говорять різними мовами. Кожен з них відчуває в іншому щось вороже, щось таке, що походить із незбагненого, темного джерела. Змагання відбувається не лише між героями, а й усередині кожного з них, бо кожен бореться зі спокусою потягу до чужого. Кожен відчуває небезпеку в поєднанні, тому чинить спротив почуттю пристрасті. Але змагатись їм доводиться з природою, яка парує двох рівних людей, двох однаково яскравих представників своєї статі. В описаному епізоді природа перемагає. “Осліпляюче і немов упоєне побідою, заблисло сонце на заході пишним золотом, й ніжно-ясні облаки навколо нього перемінилися в яркий червоний жар”. Так завершується оповідь про зустріч героїв. Далі вона тримається лише героя і ракурсу його сприйняття. Юнак терзається незрозуміло сильним почуттям, яке він не годен осягнути. Він хоче бачити дівчину, мати її назавжди, малює в уяві звабливі картини її завоювання, але водночас терзається неможливістю це зробити, усвідомленням свого безсилля перед дівчиною, яка недосяжна. Зрештою експресивна натура гуцула знаходить вихід із трагічної ситуації: він переконує себе, що дівчина – відьма, що йому було пороблено, і треба йти до попа. Мабуть, це справді єдиний спосіб перемінити любов на ненависть і так позбутись незбагненого і зайвого почуття досі гармонійній душі природної людини.

Почуття дівчини, яка, на відміну від хлопця, могла б легко розшукати гуцула і навіть стати його дружиною, залишаються за кадром. Всезнаючий оповідач ніби втрачає інтерес до одного з персонажів раніше, ніж завершилась оповідь. Мабуть, читач мусить сам здогадатися з характеру дівчини, як вона здолає свою пристрасть. Вона поставила задалегідь нездоланну перешкоду для гуцула: “Мусиш мене шукати”. Вона знає, що гуцул ніколи не доскочить до її світу, а вона теж не зважиться спуститися до нього. Запрошення шукати – лише невеличка щілинка в зачинених дверях, на випадок, якщо станеться диво. Дівчина залишає собі мрію про лицаря, якою буде замінювати реальні стосунки.

Нездоланна природа зрештою виявляється легко подоланою. Ми бачимо панораму події і нас охоплює жаль, що люди, які так підходять один одному, всупереч природі, яка штовхнула їх в обійми, розійшлися, злякавшись іншого життя. Цей жаль, поверх обох героїв, минаючи оповідача, пов’язує нас, читачів, з автором. Ми відчули, що в цій історії, придуманій Ольгою Кобилянською, дуже багато особистого і, мабуть, реального, не вигаданого. Це майже лірична сповідь, яка розчинилася у підтексті, прихована об’єктивованою оповіддю, яка постійно зісковзує на суб’єктивні ноти-зізнання. І помилкою було б думати, що існує якийсь біографічний зв’язок між авторкою і героїнею, бо так само близько вона стоїть і до героя оповіді. Його почуття – це також почуття реальної авторки, їх неможливо вигадати, логічно змоделювати. В образах двох героїв авторка показує нам пристрасть і перешкоди, які постають на її шляху. Ці перешкоди йдуть від соціуму, який завжди ворожий природі. Сюжет новели можна було б вивернути: це могла бути дівчина-гуцулка й інтелегентний юнак. Зрештою, авторка відсилає нас певними оповідними засобами до всіх інших таких історій про нерівню, яка губить кохання. Але подає всі ці історії в зовсім іншому світлі: справа не в тому, що багаті батьки не віддають доньку (сина) за бідного (бідну). Справа в тому, що правила соціаль-

ного життя підмивають силу природи. Коли виникають сильні почуття між представниками різних соціальних прошарків, це означає, що рівний знаходить рівного. Але не обставини ставлять хрест на природі, а страх, який живе в душах людей. Соціум долає природу, але Кобилянська не тішиться з того. Її постійний прихований текст – це історія про те, як природний світ долається світом штучним, більш вартісне відступає перед менш вартісним.

### Література до другого розділу

1. Аверинцев С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / Сергій Аверинцев // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы ; [под. ред. С. Аверинцева, М. Л. Гаспарова] – М. : Наука, 1988. – С. 3–25.
2. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ; [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 378–384.
3. Бахтин М. Эпос и роман / Михаил Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.
4. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ; [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 318–323.
5. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис / Ф. Білецький. – К. : Дніпро, 1966. – 89 с.
6. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
7. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ “Київ. ун-т”, 2008. – 520 с.
8. Бунчук Б. Віршування Івана Франка / Б. Бунчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 308 с.

9. Веселовский А. Историческая поэтика / Александр Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 404 с.
10. Вулф В. Власний простір /Вірджинія Вулф ; [пер. з англ.]. – К. : Альтернативи, 1999. – 112 с.
11. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1989. – 304 с.
12. Гаспаров М. Л. Современный русский стих (Метрика и ритмика) / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1974. – 488 с.
13. Гинзбург Л. Я. О лирике / Лидия Гинзбург. – М. ; Л. : Сов. писатель, 1964. – 382 с.
14. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славян. культуры, 2002. – 560 с.
15. Гнатюк М. П. Поема як літературний вид / М. П. Гнатюк. – К. : Дніпро, 1972. – 111 с.
16. Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есеї, полеміка / Г. Грабович. – К. : Критика, 2003.
17. Денисова Т. Роман і проблеми його композиції / Тамара Денисова. – К. : Наук. думка, 1968. – 220 с.
18. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. / Іван Денисюк. – Львів : “Академічний Експрес”, 1999. – 280 с.
19. Дем’янівська Л. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка) / Л. Дем’янівська. – К. : Вища шк., 1984. – 159 с.
20. Державин В. Літературна критика і літературні жанри / В. Державин // Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 28–40.
21. Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поезика / Фотопередрук / Володимир Домбровський. – Мюнхен, 1993. – 446 с.
22. Женетт Ж. Фигуры / Ж. Женетт ; [пер. с фр.] : в 2 т. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.



23. Жирмунский В. М. Теория стиха / Виктор Жирмунский. – Л. : Сов. писатель, 1975. – 664 с.
24. Іванюк Б. Жанрологічний словник. Лірика / Б. Іванюк. – Чернівці : Рута, 2001. – 92 с.
25. Івашків В. Українська романтична драма 30-х–80-х років ХІХ ст. / В. Івашків. – К. : наук. думка, 1990. – 142 с.
26. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ.]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
27. Качуровський І. Метрика / Ігор Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 120 с.
28. Качуровський І. Строфіка / Ігор Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 272 с.
29. Качуровський І. Фоніка / Ігор Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 168 с.
30. Квятковский А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
31. Коваленко С. А. Поэма как жанр литературы / С. А. Коваленко. – М. : Знание, 1982. – 112 с.
32. Ковалевський В. Рима. Ритмічні засоби українського вірша / В. Ковалевський. – К. : Рад. письм., 1965. – 286 с.
33. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія / І. В. Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскап ; Гостинець, 2007. – 591 с.
34. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ ст. : навч. посіб. / Н. В. Костенко. – 2-ге вид. – К. : ВПЦ “Київ. ун-т”, 2006. – 287 с.
35. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
36. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи аналізу художньої мови / Михайлина Коцюбинська. – К. : Наук. думка, 1965. – 323 с.

37. Лесик В. Композиція художнього твору / В. Лесик. – К. : Дніпро, 1972. – 96 с.
38. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ; [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 428–441.
39. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст: аспекти родово-жанрової динаміки / Н. Малютіна. – О. : Астропринт, 2006. – 352 с.
40. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 319 с.
41. Мельничук Б. І. Драматична поема як жанр : літ.-крит. нарис / Б. І. Мельничук. – К. : Дніпро, 1981. – 142 с.
42. Моэм С. Упадок и разрушение детектива / С. Моэм // Искусство слова : литературные очерки и портреты ; [пер. с англ.]. – М. : Худ. лит., 1989. – С. 104–128.
43. Нич Р. Пародія і пастиш. З історії художніх понять у літературній свідомості ХХ ст. Про текстовий колаж. Нарис історії поняття / Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство : [пер. з польс.]. – Львів : Літопис, 2007. – С.179-223, 224-295.
44. Нудьга Г. Українська балада. З теорії та історії жанру / Г. Нудьга. – К. : Дніпро, 1970.
45. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 174 с.
46. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори ; [пер. з ісп.]. – К. : Основи, 1994. – С. 273–305.
47. Поляков М. В мире идей и образов : Историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 376 с.
48. Поспелов Г. Н. Лирика: среди литературных родов Г. Н. Поспелов.– М. : Изд-во МГУ, 1976. – 208 с.

49. Пропп В. Трансформация волшебной сказки / Владимир Пропп // Фольклор и действительность. – М. : Наука, 1976. – С.153–177.
50. Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. : зб. наук. пр. – К. : Наук. думка, 1986. – 295 с.
51. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози : основні напрями художнього руху : монографія / Л. Ромащенко. – Черкаси : Вид-во Черкас. ун-ту, 2003. – 288 с.
52. Салига Т. Ю. У спектрі поетичних жанрів / Т. Ю. Салига. – К. : Знання УРСР, 1988. – 46 с.
53. Семенчук І. Мистецтво композиції і характер / І. Семенчук. – К. : Вища шк., 1974. – 136 с.
54. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х рр. / Г. Семенюк. – К. : Проза, 1993. – 203 с.
55. Святовець В. Ф. Поетичний синтаксис. Стилiстичні фігури : навч. посiб. / В. Ф. Святовець. – К. : ВПЦ «Київ. ун-т», 2004. – 104 с.
56. Соловей Е. Українська філософська лірика : навч. посiб. / Е. Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
57. Сивокiнь Г. У вимiрах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г. Сивокiнь. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с.
58. Сидоренко Г. К. Віршування в українській літературі / Г. К. Сидоренко. – К. : Вища шк., 1980. – 184 с.
59. Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру / Г. К. Сидоренко. – К. : Вища шк., 1980. – 184 с.
60. Содомора А. Студії одного вірша / А. Содомора. – Львів : Літопис, 2006. – 364 с.
61. Сулима М.М. Українське віршування кінця ХVІ–ХVІІ с. / М. М. Сулима. – К. : Наук. думка, 1985. – 176 с.
62. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Н. Д. Тамарченко. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 72 с.
63. Тихолоз Н. Генологічна кваліфікація казки та її модифіка-

- цій / Н. Тихолоз // Казкотворчість Івана Франка (генеологічні аспекти). – Львів : ЛНУ, 2005. – С.11–69.
64. Тимофеев Л. И. Слово в стихе / Л. И. Тимофеев. – 2-е изд. – М. : Сов. писатель, 1987. – 420 с.
65. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник / Анатолій Ткаченко. – 2-ге вид, випр. і доп. – К. : ВПЦ “Київ. ун-т”, 2003. – 448 с.
66. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Т. : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
67. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Борис Томашевский. – М. : Аспект-пресс, 1996. – 334 с.
68. Тодоров Ц. Походження жанрів / Ц. Тодоров // Поняття літератури та інші есе ; [пер. з фр.]. – К. : ВД “Києво-Могилян. акад.”, 2006. – С. 22–55.
69. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
70. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К. : Рад. письм., 1969. – 191 с.
71. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
72. Фролова К. П. Субстанції незримої вогонь... (Про поетику художнього твору) : літ.-крит. нарис / К. П. Фролова. – К. : Дніпро, 1983. – 134 с.
73. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.
74. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ ст. (неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 414 с.
75. Хрестоматія з теорії драми : Особливості драматургічного мистецтва ХІХ – ХХ ст. – К. : Мистецтво, 1988. – 224 с.
76. Чалий Д. Епопея в російській та українській літературах ХІХ с. / Д. Чалий – К. : Наук. думка, 1980. – 224 с.

77. Чернец Л. В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.
78. Чирков А. Эпическая драма (Проблемы теории и поэтики) / А. Чирков. – К. : Вища шк., 1988. – 145 с.
79. Чичерин А. Возникновение романа-эпопеи / А. Чичерин. – Изд. 2-е. – М. : Сов. писатель, 1975. – 376 с.
80. Шаховський С. М. Літературні роди і види / С. М. Шаховський. – К. : Держлітвидав УРСР, 1963. – 157 с.
81. Шенгели Г. Техника стиха / Г. Шенгели. – М. : Гослитиздат, 1960. – 312 с.
82. Шкловский В. Воскрешение слова. Искусство как прием / Виктор Шкловский // Гамбургский счет : статьи, воспоминания, эссе (1914–1933). – М. : Сов. писатель, 1990.
83. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славян. культуры, 2003. – 312 с.
84. Шоу Б. О драме и театре / Бернард Шоу ; [пер. с англ.]. – М. : Изд-во иностр. лит., 1963. – 600 с.
85. Эсалнек А. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1985. – 183 с.
86. Якобсон Р. Работы по поэтике / Роман Якобсон. – М. : Наука, 1987. – 314 с.
87. Ярхо В. Античная драма : Технология мастерства / В. Ярхо. – М. : ВШ, 1990. – 144 с.

## Факультатив

### Модерністський роман як феномен жанру

У сучасному літературознавстві існують численні класифікації романних жанрів, серед яких трапляється також визначення “модерністський роман”: за аналогією до просвітницького, романтичного, реалістичного тощо. Очевидно, що йдеться про романну форму, найбільш характерну для певного періоду. “Подібно до будь-якої іншої інституції, – вважав Ц. Тодоров, – жанри пов’язані з характерними рисами суспільства, до якого вони належать” [10, 29]. Епоха своїми літературними пошуками і новаціями відбивається на жанровому складі літератури. Є жанри, прив’язані до епохи дуже міцно: як увітати класицизм без оди чи романтизм – без балади? Але роман є настільки феноменальним жанром, що лише за два-три століття бурхливого розвитку побив усі рекорди в царині модифікацій. Мабуть, нема в мові такої номінації чи означення, якого не можна зробити додатком до слова роман, не кажучи вже про інші жанри інших літературних родів: усе приростає до роману надто органічно: ось вам і роман-казка, і роман-балада, і роман-есе, і роман-памфлет. Уже й класифікаційні таблиці романних жанрів стали такі громіздкі, що хочеться позводити дещо до спільного знаменника. Якісь визначення є принциповими і неунікними (в тому числі й визначення, яке прописує за жанровою формою відповідну епоху), а є і такі, що їх можна гамузом віднести до авторських модифікацій. Зрештою, кожен талановитий роман – самобутній жанр, кожен надається до уточнення через додатки й означення. Отже й жанрових різновидів може бути тьма-тьмуца. Зрозуміло, що на якомусь етапі це починає виглядати дещо анекдотично і не надто науково.

В одному із ґрунтовних досліджень українського роману – монографії Н. Бернадської [2] – розглядаються численні жа-

нрові форми роману, з теоретичного і практичного аспекту. У числі інших називається модерністський роман, але саме він не отримує в дослідженні жодних конкретних коментарів, власне, випадає з поля зору як жанр, хоча романові ХХ століття присвячений чималий шмат книги. Інша тенденція слововжитку полягає в підміні поняття “модерністський роман” синонімічними утвореннями, найчастіше – інтелектуальний роман. По суті, така синонімія зрозуміла і не викликає заперечень, але при цьому сам модерністський роман ніби уникає потрапити у фокус наукового пізнання, закриваючися синонімами, ховає власну жанрову природу. Все ж очевидно, що жанрові константи романних форм, сформованих епохами, суттєво різняться. Різниця між романтичним, реалістичним (плюс натуралістичний), з одного боку, а модерним романом, який виник на початку ХХ століття, – з іншого, очевидна, вона була помічена і хвилювала і письменників, і читачів ще у пору свого постання.

Досліджуючи жанр інтелектуального роману в українській літературі 20-х років, С. Павличко підкреслила взаємозалежність цих понять: “Інтелектуальний роман є, зазвичай, модерним романом зі своїм особливим дискурсом” [8, 209]. Дослідниця спробувала окреслити його жанрові елементи: “В інтелектуальному романі сама колізія, конфлікт є певною розумовою схемою, якій підкорений розвиток сюжету. Відповідно схематичність притаманна й героям. Інтелектуальний роман байдужий до людських характерів. Вони символізують певні погляди або психологічні стани, а роман є викладом зіткнення цих поглядів або осмисленням цих станів” [8, 210–211]. Аналізуючи твори, визначені як інтелектуальні романи (їх небагато – це романи В. Підмогильного, Є. Плужника), С. Павличко зауважує: “Проблема Підмогильного, очевидно, полягала в тому, що в реальному житті він не знаходив свого героя, тому конструював його. Він давав йому свої думки, розписуючи по ролях свої власні міркування, навіяні читанням Шопенгауера й французьких романістів, Ніцше і Фройда,

наукової періодики й сучасної української літератури. Відтак всі дебати автор веде передовсім з самим собою. У цьому сенсі герої Віктора Петрова органічніші” [8, 211–212].

Отже, послаблена подієвість і недостатня переконливість героїв, яка зникає під тиском інтелектуальних розмов, в одному випадку визначається як жанровий елемент, в іншому – є рисою, яка суттєво знижує художній рівень твору. Тут схована суперечність, яку варто було б осмислити в кількох аспектах.

Спершу суто теоретично: чи може бути жанротвірний елемент причиною недоліків твору? “Жанр – кінцевий пункт розвитку літератури” [9, 21]. “Будь-який літературний твір належить до певного літературного жанру, як кожна тварина – до своєї відміни” [7, 274]. Жанр, якщо він уже оформився, стає досконалою спорудою, ідеальним оформленням певного змісту. Звісно, якась балка в конструкції, незважаючи на її загальну досконалість, може прогнати. Однак балки (хоч, можливо, хтось їх і не любить) як такі не є ознакою недовершеності споруди. Якщо якась риса, елемент будови став причиною художніх недоліків, можливо, ця риса не є жанротвірною, а помічені недоліки мають інше джерело.

Інтелектуальний роман – визначення не випадкове. Але варто пам’ятати і про те, що подібним поняттям охарактеризували також драму початку століття (драми Б. Шоу, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Л. Андрєєва, Лесі Українки й інших драматургів). Не оминув цей процес і лірику: потужним явищем поезії ХХ століття є філософська (читай – теж інтелектуальна) лірика. Отже, варто вести мову про інтелектуалізацію літератури ХХ століття.

Чи може інтелектуалізація стати жанротвірним елементом? Чи не краще було б її розглядати на тематичному чи проблемно-ідейному рівні твору? Звісно, можна й так. Але в романі навіть тематика досить часто стає жанротвірним елементом (це спосіб прив’язки твору до родових, а самих епічних основ). І річ не тільки в цьому. Насичення твору розмо-



вами на філософські та світоглядні теми відбивається на всіх елементах будови. По-перше, страждає сюжет (ті сторінки, які мали бути потрачені на його розвиток і насичування додатковими інтригами, віддаються розмовам). По-друге, психологія героїв деформується (філософська проблематика тисне на сферу емоцій та переживань, які потребують окремого обґрунтування і детального розгортання). По-третє, самі герої непомітно перетворюються на рупори ідей автора, а отже неминуче схематизуються. Нарешті, і художня тканина твору втрачає поліаспектність художнього світосприйняття, стає площинним (публіцистика і філософія мають власні жанри, які хоч і не відділені мурами, але існують за своїми законами). Тобто, виходить, інтелектуалізація протипоказана романові? Адже, по суті справи, вона підмиває підвалини жанру, руйнує його зсередини. Митці не можуть не відчувати цього. І тим не менш факт очевидний – література ХХ століття стрімко інтелектуалізується. Чим це пояснити?

Нова жанрова форма виникає на перших порах як порушення в будові відпрацьованих романних форм.

На той час, коли почалося формування модерністського роману, традиційний романний жанр, який досяг свого апогею в період реалізму, перебував у стані кризи. Підсумовуючи полеміку про кризу роману, Ортега-і-Гасет писав у 20-ті роки: “Існує певна кількість можливих романних тем. Видобувачі першої черги без особливих зусиль натрапили на нові брили, нові образи, нові теми. Сьогочасним трударям випадає, натомість, розробляти дрібні й глибокозалеглі кам’янисті жили” [7, 274–275]. На початку ХХ століття вже почала впадати в око повторюваність, набридлива одноманітність романних тем. Саме на цей час припадають перші маніфести європейських прозаїків, які були спрямовані на руйнацію важливих жанрових елементів роману. Найперше – це боротьба із сюжетністю (її своєрідна кульмінація припадає на діяльність не романіста, а драматурга Б. Брехта, але це теж не випадково: драма переймається сюжетом ще більш

пристрасно, ніж роман). Такий романний монстр, як багатотомний твір М. Пруста “У пошуках втраченого часу”, – це апологія безсюжетності. Послаблена сюжетність – характерна риса багатьох прозових творів В. Вулф, Ф. Моріака, Д. Джойса, Ф. Кафки, І. Буніна і багатьох інших прозаїків початку століття.

Здається, це парадокс: як можна руйнувати сюжет, який є, фактично, стрижнем жанру? Чи не означає це руйнацію самого жанру? Без сумніву, означає. Традиційний (на початку століття традицію втілювали реалістичні романи) жанр справді руйнувався, і в цей період далеко не всі спроби написання нового роману були вдалими. Але саме через руйнування традиційних елементів відбувався прорив на нові обшири творчого пошуку. Руйнуючи сюжетну основу, митці водночас відшукували компенсаційні елементи, які починали виконувати функцію сюжету. Напрругу подієвості змінювала напруга у зіткненні світоглядних позицій. Зміщувався акцент від події (яка завжди є тою чи іншою мірою життєподібною) до її авторського сприйняття. Суб’єктивація оповіді відкривала шляхи для будь-яких умовних форм: якщо акцентується внутрішній світ, дається воля уяві, фантазії, отже неминуче актуалізуються умовні форми. Роман початку століття активно шукав не в тій самій тематичній рудні, про яку згадував Ортега-і-Гасет, і котра на той час відчутно вичерпалась, а в іншому місці, намагаючись відкрити нову, на цей раз практично невичерпну рудню: внутрішній світ митця.

Не випадково радянські дослідники (О. Чичерін, Л. Гінзбург, Т. Денисова і багато інших) прив’язували роман до реалізму. Хоча за цим процесом стояла ідеологема реалізму як прогресивного мистецтва і – відповідно – соц. реалізму як мистецтва всіх мистецтв, методологічно і теоретично цей зв’язок був чітко продуманий. Роман – апогей розвитку епічних жанрів, і апогей цей припав на розквіт реалістичного мистецтва. Зв’язок глибокий і неминучий: епос прикріплений до зовнішнього, об’єктивного світу, він прагне

об'єктивувати зображення, наблизитись до історичного буття нації і людства. Чичерін у своєму дослідженні жанру роману-епопеї стверджував: “Але роман-епопея виникає як твір реалістичний і приналежний вповні зрілому реалізму” [10, 23]. Він же пояснював, чому такі довгі прозові твори, як “В пошуках втраченого часу” не можна вважати романами-епопеями: романи Пруста дають надто суб'єктивну версію світу, вони написані не у згоді з епосом, а наче в полеміці з ним. З іншого боку, не варто забувати, що об'єктивної картини світу Пруст, на відміну від Толстого, ніколи і не збирався пропонувати читачеві. Якщо Толстой мав настанову на створення саме роману-епопеї (він міг тримати в голові інше визначення, але орієнтувався на ту жанрову форму, яка в сучасній йому літературі цілком вималювалась і навіть відшліфовувалась: романами Діккенса, Бальзака, Флобера, Стендаля, Достоевського), то Пруст намагався створити цілком нетрадиційну романну форму. Художні прорахунки цього твору (радянські дослідники цілком слушно їх підкреслювали, до речі, досить критично оцінює цей твір і Ортега-і-Гасет) – це зворотний бік його досягнень. Не було б романів Пруста з їх недоліками, не було б і роману ХХ століття з усіма його досягненнями. Треба було зрозуміти, що сюжет – це той жанровий елемент, який забезпечує творові розважальність (саме за подіями сюжету читач стежить із найбільшою увагою). Якщо ж письменник хоче, аби розважальність посунулась на другий план, давши місце інтелектуальному зусиллю чи складному психологічному співпереживанню, він мусить відволікти читача від сюжету. Зрештою – навіть зруйнувати його. Можливо, спершу втратити на цьому експерименті, але зате відкрити нові горизонти для роману.

Сюжетна послабленість прози ХХ століття послідовно плекалась аж до його середини. Найбільш ефективною заміною сюжетності став такий цікавий і внутрішньо напружений спосіб зображення, як потік свідомості. Далі,

після чергової дискусії про занепад жанру роману, починається період активного прищеплення до слабосюжетного модерністського роману посилено сюжетних романів масової літератури. Формується такий жанровий різновид, як, скажімо, роман У. Еко “Ім’я троянди”. Це, без сумніву, інтелектуальний роман: він ущерть насичений філософією, містиккою і власне інтелектуальною грою. Але він суттєво відрізняється від інтелектуальних романів першої половини ХХ століття: романів Т. Манна, Ж. П. Сартра, А. Камю, Г. Гессе й інших. Роман У. Еко має напружений сюжет детективного і водночас пригодницького типу.

У цьому плані можна говорити про своєрідне повернення до досвіду Достоєвського, який теж поєднував ускладнений психологізм із напруженою сюжетністю. Але насправді тут мають місце чітко окреслені етапи розвитку однієї тенденції (всі явища в межах тенденції типологічно споріднені): все це різні етапи пошуку способів об’єктивації суб’єктивності й суб’єктивації об’єктивного світу. Якщо сюжет максимально суб’єктивувати (У. Еко добре вміє це робити, спираючись на великий досвід романістів і драматургів ХХ століття), він утрачає свою розважальність. Сюжет не тільки не відволікає від вирішення філософських та інтелектуальних проблем, а й підпорядковується їм. Пошук злочинця – це водночас пошук відповіді на питання про сенс життя.

Повернемося до жанрових ознак модерністського роману (хронологічно йдеться про першу половину ХХ століття). Інтелектуалізація, отже, була неминучим етапом у формуванні модерністського роману. Однак дати модерністському романові визначення “інтелектуальний роман” нема підстав: поза межами модернізму опиняться численні твори. Інтелектуальність модерністського роману – результат (і водночас першопричина змін) суб’єктивації романної форми, спосіб прищеплення ліричного витоку до жанру епічного. Хоча, можливо, це здається парадоксом: яка ж лірика в інтелектуалізації? Інтелектуальність завжди тягне

за собою раціоналізацію всіх елементів творчого процесу і врешті-решт замикається на тому ж таки епосі, зовнішньому світові. Однак це видимий парадокс, який виникає завдяки тривалому розмежуванню сфери розуму й емоцій, під час якого забулось, що розум, як і почуття, належить суб'єктові, внутрішньому світу людини. Парадокси думки яскравіше демонструють суб'єктивність людини, ніж характер її переживань. Звісно, у тому випадку, коли суб'єктивність “дозріла”, сформувалась, коли особистість перестала бути невиокремленою часткою колективного організму. Саме на рубежі ХІХ–ХХ століть, коли здатність до рефлексії, рівень самоусвідомлення досяг небувалих висот, почав стрімко збільшуватись як суб'єктивний компонент мистецтва. Суб'єктивність шукала і знаходила все нові й нові способи для власної об'єктивації, отже, модерністський роман звільнив притлумлений попередніми жанровими формами потенціал інтелектуальної суб'єктивності. Це відразу потягло за собою зміну іншого важливого жанрового компонента: структуру образної системи і структуру образу-персонажа.

Структура образів традиційного романтичного і реалістичного роману ґрунтується на чіткому морально-етичному маркуванні героїв. Завжди всіх героїв можна розділити на дві великі групи (основні для руху ідей і вирішення проблематики): позитивні й негативні. У романтиків це взагалі полюсна “чорно-біла” палітра (злочинці-демони і добродійці-янголи), у реалістів вона дещо притлумлена розумінням, що реальна людина ідеальною не буває. Однак реаліст усе одно групує героїв за тим самим критерієм: одних він має виправдати й утвердити, інших – засудити, викрити. Одні еволюціонують у бік покращення морально-етичних якостей, інші деградують. І навіть якщо реаліст докладася зумисних зусиль, аби знейтралізувати цей поділ, показати кожного героя стереоскопічно і нейтрально-об'єктивно, уникнути цього розмежування не вдалося навіть митцям рівня Л. Толстого. (Л. Шестов, аналізуючи творчість

Толстого, блискуче довів: “Толстой не только изображает человеческую жизнь, но судит людей. И судит не так, как должен судить беспристрастный, спокойный судья, не ведающий жалости, но не знающий и гнева, а как человек, глубоко и страстно заинтересованный в исходе разбираемого им процесса” [11, 49].

У романах модерністів, починаючи вже Гамсуном, Прустом, Вулф, зовсім зникає з поля зору морально-етичний критерій поділу героїв. Досить часто герої модерністських романів ставили читача у скрутне становище, дезорієнтуючи його щодо звичних морально-етичних правил поведінки. Ніби вочевидь негативний герой викликає симпатії, а персонажі з негативними вчинками не викликають звичного осуду. У цьому плані знаковий персонаж – Кирпатий Мефістофель із однойменного роману В. Винниченка. Вже саме ім'я засвідчує подібну суперечливість, неможливість зорієнтуватись у ставленні. З одного боку, Мефістофель тягне за собою безумовно негативно забарвлений асоціативний ряд, але з іншого боку – характеристика “кирпатий” знімає демонічну ауру, робить героя симпатичним, навіть у чомусь безпорадним, людськи зрозумілим. Пізніше М. Булгаков у романі “Майстер і Маргарита” розвине цю ідею до знаменитого Воланда – відверто позитивного Гемона.

У модерністських романах діє психологічний критерій поділу героїв: “одних героїв автор знає зсередини (наділивши особисто пережитим), інших – лише у зовнішніх проявах” [5, 136]. Інакше кажучи – одні герої (їх обмежена кількість, частіше один чи два) є психологічно відкритими, відчутними, інші – психологічно закритими. Цей поділ прийшов унаслідок того самого процесу актуалізації суб'єктивного компонента, про який уже йшлося вище. Письменники почали розуміти, що внутрішній світ іншої людини – *Terra incognita*, і якщо письменник хоче наблизитись до реальної психології, він мусить усвідомити, що для глибокого пізнання досяжним є єдиний внутрішній світ – власний. В. Вулф у 20-ті роки в

статті “Сучасна художня проза” [1, 472–473] стала на захист Д. Джойса, який у багатьох викликав обурення, писала, що письменники попередніх епох, наділяючи героїв почуттями і переживаннями, часто були дуже далекі від реальної людської психології. Вони, скоріше, моделювали цю психологію як штучний світ, аніж відтворювали справжні, вірогідні почуття. І тільки там, де тканину умовності проривало особисто пережите, читач відчував хвилювання, наближення до реальної психології. Джойс дав блискучий зразок саме реальної психології, і це підтвердив у своєму есе про роман “Улісс” видатний психолог К. Г. Юнг [12]. Він зрозумів, що “Улісс” є опосередкованим самовиразом, своєрідним відбитком реальної психології автора. Власне, про те, що в процесі творчості головну роль грає реальна психологія автора, писав ще на початку століття З. Фройд, коли тлумачив процес творчості як сублімацію, тобто реалізацію витіснених у несвідоме потягів. До творчості митця спонукають потужні психологічні механізми. Однак психологізм створеного залежить від виду мистецтва, від типу художнього світосприйняття, від епохи, у яку живе, зрештою, від рівня самосвідомості. Митець, обернений до світу, митець, який не рефлексує і не зазирає всередину самого себе (такого, звісно, важко уявити – це умовно), не створить нічого психологічно вірогідного. Модерністи початку століття – це люди з високим рівнем самосвідомості, люди, які захоплювались психологією і філософією, стежили за відкриттями психологів і використовували їх як орієнтир для напруженого самопізнання. У реальності суб’єктивного світу справді втрачає доцільність морально-етичний критерій. Навіть якщо людина засуджує себе за вчинок (іноді жорстокіше, ніж суд людський), вона ніколи не згодиться з тим, що вона є носієм зла (негативним, кажучи мовою літераторів, героєм).

У згадуваній статті Ортеги-і-Гасета “Думки про роман” іспанський філософ здійснив досі належно не поціновану літературознавцями спробу визначити головні жанрові елеме-

нти роману. Найперше він розглядає поєднання дії (за якою – події та сюжет) і споглядання (описи, монологи, роздуми), і робить висновок, що “оскільки дія являє собою лиш механічний елемент, то в естетичному розумінні – це мертвий вантаж, а відтак мусить бути зведений до мінімуму. Але разом з тим, і всупереч Прустові, я вважаю, що цей мінімум обов’язковий” [6, 290–291]. Тобто про послаблену сюжетність, яка, на думку Ортеги-і-Гасета, і повинна бути послабленою. Багато важливішими елементами роману, аніж подієвість, Ортега-і-Гасет вважає герметичність, виокремленість його світу аж до відчуття глибокої провінційності, насиченість “дрібницями” (ефект “щільного письма”) і так звану психологію уяви. Терміни, які пропонує філософ (“роман як “провінційне життя”, герметичність, щільне письмо, психологія уяви) – авторські, вони не використовувались у тодішньому літературознавстві. Кожен із них філософ докладно пояснює. Не напружена подієвість (це – “мертвий вантаж”), а утворення замкненого самодостатнього світу, протиставленого реальності. Щоб читач відчув переселення, занурення (наче подорож у провінцію), аж до повної невідчутності того світу, який його оточує насправді. Всі романи, які мають злободенність і тенденційність, не є сповна романами (не досягають рівня високохудожньої романної форми), оскільки змушують читача виринати зі штучного світу і згадувати про буденні прикрощі сьогодення. У такому разі твір перестає бути естетичним явищем. Щоб штучний світ набув вірогідності, рельєфності, достовірності, його треба наповнити дрібними деталями, неспішними описами, фактурою, що викликає ефект присутності. Це зовнішність створеного світу, його оформлення. Внутрішньо ж він мусить бути психологією уяви. Останнє поняття найбільш загадкове в Ортеги-і-Гасета і досить плутане. Вочевидь учений має безполикову інтуїцію, але не завжди може знайти необхідний літературознавчий термін (утім їх і не було). Він відчуває, що романний об’єкт змістився у внутрішній світ митця, але при цьому роман



відрізняється від традиційної ліричної прози. Ортега-і-Гасет вочевидь має на увазі зміну психологізму, кажучи про “психологію можливих душ”.

Привертає увагу ось що: Ортега-і-Гасет, який у знаменитій статті “Дегуманізація мистецтва” [6] безумовно протиставив нове мистецтво і традиційне як елітарне і масове, у розмові про роман намагається знайти спільне між романами різних епох. Однак перелік творів, у яких яскраво втілювався романний жанр, у нього досить короткий: “Дон Кіхот” Сервантеса, романи Достоевського, “Червоне і чорне” Стендаля, деякі романи Діккенса, Бальзака. Зрештою він наполягає, що справжній високохудожній роман – завжди елітарна література, оскільки є важким для сприйняття. Щоб зануритись у штучний романний світ, треба зробити значне зусилля. Отже, він все одно зводить розмову до того ж критерію – елітарне і масове, досягне небагатьом і досягне всім. Усі аргументи і надзвичайно тонкі спостереження Ортеги-і-Гасета сприймаються зовсім інакше, якщо припустити, що йдеться про жанрові елементи саме модерністського роману (він, звісно, має свій дискурс, який можна розпочати і від Сервантеса). Справді: все, назване Ортегою-і-Гасетом, легко пояснити актуалізацією суб’єктивного компонента, який шукає засоби своєї об’єктивації. Суб’єктивний компонент, аби органічно вжитись в епіку, мусить знайти таку форму, в якій суб’єкт втрачає ліризм. Він розриває вузькі межі біографічного ліричного героя, втілюючись, як міфічний Протей, у різні оболонки, але при цьому завжди лишаючися самим собою: психологічним двійником автора.

Література:

1. Вулф В. Современная художественная проза / Вирджиния Вулф // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейского искусства XX в. – М. : Высш. шк., 1986. – С. 458–461.
2. Бернадська Н. І. Український роман : теоретичні про-

- блеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе. / Лидия Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1971. – 264 с.
  4. Денисова Т. Роман і проблеми його композиції / Тамара Денисова. – К. : Наук. думка, 1968. – 220 с.
  5. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : монографія / М. Моклиця. – 2-ге вид. – Луцьк : Вежа, 2002. – 395 с.
  6. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори ; [пер. з ісп.]. – К. : Основи, 1994. – С. 238–272.
  7. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман. / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори ; [пер. з ісп.]. – К. : Основи, 1994. – С. 273–305.
  8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. – 2-ге вид. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
  9. Поляков М. В мире идей и образов / М. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 366 с.
  10. Тодоров Ц. Походження жанрів / Ц. Тодоров // Поняття літератури та інші есе ; [пер. з фр. Є. Марічева]. – К. : ВД “Києво-Могилянська академія”. – 2006. – С. 22–39.
  11. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи / А. В. Чичерин. – М. : Сов. писатель, 1975. – 376 с.
  12. Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше / Лев Шестов // Избранные сочинения. – М. : [б. и.], 1993. – С. 41–158.
  13. Юнг К. Г. Монолог “Улисса” / К. Г. Юнг // Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство ; [пер. с англ.]. – М. : REFL-book ; К. : Ваклер, 1996. – С. 55–84.

## РОЗДІЛ III. ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА

### 3. 1. Функції літератури

У розмові про природу мистецтва слова і про твір як художньо-естетичну єдність змісту і форми ми вже зачіпали тему функціонального призначення літератури. Але це окрема, важлива тема літературознавства, яка починається в загальних працях з естетики і найглибше висвітлюється в роботах, які досліджують естетику і концепцію творчості конкретного автора. Розмова про функції літератури – це водночас розмова про її зміст і призначення.

Будь-який автор, свідомо чи несвідомо, формує для себе **концепцію творчості**, тобто відповідає на питання, що таке мистецтво (література), для чого вона потрібна загалом і особисто йому, авторові. Не лише автор, а й будь-яка спільнота шукає місце для мистецтва, так чи інакше прилаштовує його на своїй шкалі цінностей. Відповідь на питання, для чого потрібна література (в чому полягає її **функція**), історично зумовлена.

В античні часи писемна художня література, яка щойно виникала, щоб усвідомити власне призначення, мусила відмежуватися від міфології. Міфи мали сакральне призначення – це спосіб контакту людини зі світом богів, прояв і втілення її вірувань. Спочатку мистецькі твори (словесні в тому числі) підпорядковувалися **сакральній функції**. Вони ще не мали власної (окремої) вартості. Разом з тим, як накопичувалися твори, які існували окремо від ритуалів, окреслювалось їх інше призначення. На першому етапі існування літератури її функція визначалась у першу чергу необхідністю і корисністю в процесі того чи іншого життєвого застосування. Вміння сказати влучно, у віршованій формі, коротко і виразно, або, навпаки, довго і захоплююче, цінувалось в архаїчному суспільстві дуже високо. Слову надавали магічного значення, а тому і словесні твори були важливі: для людини, яка вміла володіти словом, і для спільноти, яка цінувала свого

члена за володіння словом. Політик, і полководець, і вчитель, і лікар не могли досягнути успіху, якщо вони не були красномовними. Можновладці наближали до себе й утримували поетів, бо за їх посередництвом могли впливати на інших людей із потрібною їм метою. Прагматичний підхід до творів мистецтва, словесного в першу чергу, мав місце протягом усього існування культури. Завжди літературу намагались наділити дієвою в суспільстві роллю: допомагати, втручатись, кликати, переконувати, просвіщати, виховувати, наставляти на путь моралі й добра тощо.

У фольклорі чітко увиразнилися дві функції словесного мистецтва: **розважальна (або ж ігрова) і повчальна (або пізнавальна)**. Будь-який твір захоплює, зацікавлює, дає можливість приємно провести час, розважитись, повеселитись. Але водночас і щось пізнати, зрозуміти, отримати урок. Ці функції усвідомилися одразу, як мистецтво слова відділилось від ритуалу. Втім, окрім чисто фактичної користі, мистецтво може виконувати й більш складну функцію, не розважальну, а серйозну. Вже в “Поетиці” Арістотеля відчувається намір вивести мистецтво за межі розваги та фактичної користі. Це стосується вчення про **катарсис**, тобто очищення, яке, на думку Арістотеля, відбувається з глядачами трагедії, які переживають трагічну загибель героя і співчувають йому. Зараз таку функцію мистецтва частіше називають **психологічною, або компенсаторною**. Психологи ХХ століття глибоко вивчили вплив творів мистецтва на психічне життя особи – і автора, і реципієнта. Загалом про функції літератури, починаючи з античних часів, багато думали і сперечались. Причому не лише філософи і теоретики, а й самі митці, можливо, у першу чергу вони. Адже від того, як розуміє призначення своєї творчості автор, залежить, що він вкладатиме у свої твори, яким пафосом і настановами буде їх насичувати, якої ваги надаватиме тощо.

У Середні віки актуалізувалась сакральна функція мистецтва, адже переважно мистецтво розвивалось при храмах

та монастирях, як і в давні часи, воно виражало вірування, було призначене для спілкування з Богом. Мистецтво знову якоюсь мірою втратило самодостатність. У добу Ренесансу посилились, з огляду не лише на античну культуру, а й на народне мистецтво, розважальна і повчальна функція мистецтва. Мистецтво загалом осмислювалось як атрибут матеріальної культури. Багатство виявляє себе не лише в маєтках, будинках і землях, а й у мистецьких творах, якими наповнюють палаци.

Розгортаючи ідеї Ренесансу, **державницької функції** надали літературі класицисти. Мистецтво служить інтересам держави, особливо в особі короля (царя, імператора, іншої першої особи). Тому митці – це службовці, які виробляють щось на замовлення перших осіб держави. Мистецтво – засіб впливу вищих на нижчих, засіб посилювати державу, уславляти її, служити їй. Митець – людина, що виконує високий обов'язок служіння королю і державі.

Лише романтики змогли похитнути традицію підпорядкування мистецтва життєвій необхідності. Мистецтво служить вічності, духу і красі, а це все цінності, вищі за цінності матеріальні й суспільні. Тому й мистецтво самодостатнє, воно визначається єдиною функцією, власною, тобто **естетичною**.

Відтоді загальний рух європейської естетичної й теоретичної думки полягав у тому, щоб звільнити літературу від функцій, які не властиві її природі, які вона виконує неефективно, натомість увиразнити ті функції, без яких література перестає бути тим, чим вона є у найкращих своїх проявах. Деякі літературні групи періоду модернізму взагалі намагалися захистити літературний твір від будь-яких приписаних функцій, а автора – від будь-яких зобов'язань перед читачем. Це, звісно, була крайня, а проте показова позиція. Поступово після доби романтизму увиразнилась і потіснила інші функції **естетична**, яка, у свою чергу, теж суттєво переосмислювалась. Митці, а за ними й читачі зрозуміли, що твір повинен бути значною мірою самодостатнім, тобто цінність

його має визначатись мірою художності (яка, на жаль, теж є фактично невирішеною проблемою – про це вже йшлося). **Естетичний критерій** ставить на перше місце художність твору. Разом з тим окреслились і інші важливі функції літератури (мистецтва загалом): вона є грою, здатною приносити задоволення самим процесом гри. **Гри в слова, гри в ролі й маски, гри у подію**, яка в житті не відбувалась і не відбудеться. Навіщо гра – постає питання, яка ж її функція? Розвага? Так, але ми знаємо надто серйозні й виснажливі ігри. Тоді спорт, змагання? Так, але в мистецтві далеко не завжди митець змагається і тим більше – отримує перемогу, і це не зупиняє його. Культуролог ХХ століття Й. Гейзінга, оцінивши культуру в аспекті гри, дійшов висновку, що гра теж самодостатня, оскільки притаманна природі людини. **Вся культура постає в процесі гри. Але також – і творчості. Але також – у процесі комунікації, спілкування людей.** Разом з тим, як видозмінювались стосунки автора і читачів, зростав інтерес науковців до складних елементів у цих стосунках. **Наратологія** відкрила двох головних персонажів літератури – **автора і читача**. Література за природою своєю **діалогічна**. Завжди твір звернений до когось, має свого адресата, навіть і в тому рідкісному випадку, коли автор пише “для себе”, не розраховуючи на жодного читача, або ж формально звертає свій монолог до самого себе: це все одно комунікативний акт, спроба перекинути словесний місток до когось чи кудись. Діалог із читачем часто вводиться в сюжет твору, іноді є напруженим і гострим. Автор і читач – два полюси напруги, між якими розгортається процес творчості. Людина має потребу в спілкуванні, віртуальне спілкування, яке розгортається в царині мистецтва, звісно, живого не замінить, але має свої переваги, можливості, яких годі шукати в житті.

Діалогічність (діалогізм) як якість літератури – поняття, яке вживається поруч із поняттям “монологізм”, адже зрозуміло, що іноді мовлення суб’єкта не передбачає відгуку і не

розраховує на відповідь, скоріше, навпаки – має за мету накинути комусь свою думку, змусити, переконати, приневолити іншого. Існує вузьке значення понять “діалогізм” і “монологізм”: похідні від діалогу, який ведеться у творі між героями, і монологу, який промовляє дійова особа, не звертаючись ні до кого конкретно.

М. Бахтін одним із перших помітив, що діалогізму в літературі значно більше, аніж це видно в характері мовлення. Насправді діалогізм проникає в саму сутність літератури, вона є за природою діалогічна, оскільки своєю творчістю митець вступає в діалог зі світом. Поступово окреслилось і розуміння **комунікативної функції** літератури, разом з цим поглиблювалось і розуміння ролі читача. Твір за природою призначений для читання і отримує сенс (авторське бачення світу оживає) тоді, коли його бере в руки читач, коли розгортається **рецепція**. Художня література створює глобальне комунікативне поле культури. Це, звісно, не жива, безпосередня, а опосередкована, певною мірою віртуальна комунікація, але вона має багато переваг порівняно із живою. Живі люди, навіть близькі, не можуть через слово так глибоко, відверто і детально відкрити іншому свій внутрішній світ, як вони це здійснюють у процесі творчості. Відкриваючи душу, автор завжди переймається реакцією вірогідного читача, відчуття, що врешті-решт хтось прочитає і сприйме написане – невидима пружинка будь-якої творчості. І не має значення, чи автор передбачає існування якогось єдиного, але максимально близького за духом, ідеального читача, чи він хоче завоювати мільйони, цілі читацькі маси, він веде діалог, виходить за межі свого суб’єктивного світу, відкриває себе, дозволяє іншим увійти у свій світ.

Є творчість дуже експресивна і наступальна, навіть криклива, яка нібито не хоче чути жодного відгуку. Але і такі митці хочуть “докричатись” до світу, отже вступити з ними у діалог. Їх крик – це попередження, крик про небезпеку, про загрозу для світу.

Монолог, як мовленнєва техніка, залишається частиною твору. Але в основі своєї монологічною, замкненою на собі є лише риторична мова. Риторика, технічне красномовство, не належать до сфери художньої літератури. Хоча риторичні засоби можуть бути ті ж самі в мистецтві й публіцистиці, існує суттєва різниця: ритор, на відміну від митця, ніколи не має наміру відкрити себе. Тому і не розраховує на діалог, переймається лише впливом, зазвичай, прагматично окресленим.

### 3.2. Літературні роди

Логічно (і традиційно) розглядати питання поділу на літературні роди разом із жанрами, які утворюються на родовій основі. Але варто і розділити це питання, віднести в різні розділи: **“жанр” до розділу “Твір”, а “рід” до розділу “Література”**. Принаймні для такого розділення є вагомі підстави. Якщо твір (а відтак і жанр, форма у якій твір існує) – це достеменна реальність для літературознавця, це та конкретика, з якою він має щоденну справу, то рід – це абстракція, щось таке, що існує і не існує водночас. Твір має форму, можна сперечатися про назву й ознаки цієї форми, але факт її існування сумніву не підлягає. А от чи існує рід – питання, над яким варто поміркувати (наслідуючи численних науковців, які теж ставили питання саме так: існує чи не існує літературний рід?). Адже і стосовно поняття “література” варто ставити питання: чи існує вона? Те, що існують літературні твори – не важко переконатись, увійшовши в будь-яку бібліотеку чи книжковий магазин. Це факт, наданий нам емпіричним досвідом. Але чи існує література? Не якась безмежна кількість (сума) творів, а саме література, тобто щось певною мірою окреслене, єдине, те, що має якусь будову, якісь закономірності існування і розвитку? Одна людина за довге життя щоденного читання не прочитає і мільйонної частки всіх наявних творів. Здається, і не має суттєвого значення, скільки книжок людина прочитає за



життя. Все одно непрочитаними залишаються велетенські обсяги, а прочитане – мізерною часткою. Чи можна всю цю громаду, цю світову бібліотеку, охопити одним словом? Чи існує таке явище, як література, чи існує, окрім твору, інший достеменний об'єкт для літературознавчого дослідження? Не надто замислюючись над цим, ми повсякдень вживаємо слово література як форму множини для поняття “твір” або “книга”. Це синонім слова “бібліотека” або “лектура”. “Хто насмілиться сьогодні, – писав Ц.Тодоров, – чітко розмежувати те, що є літературою, і те, що нею не є, з огляду на невблаганне різноманіття друкованих творів, які з різних поглядів прийнято вважати літературою?” (“Поняття літератури”) [див. літ. до 2-го розд. : 68, 6]. А тим більш складно об'єднати все, що називалось літературою будь-де і будь-коли. Але пізнання має свої закони, рухається від одного до багатьох, від окремого до загального і врешті помічає щось спільне для ряду одиниць. У літературознавстві накопичилася чимала кількість понять, які виникли внаслідок усвідомлення загальних ознак і процесів літератури. Родові поняття – чи не перші з них.

Відомо, що література поділяється на три роди: епос, лірику і драму. Історія цього поділу, включно з численними дискусіями, налічує кілька тисячоліть і безліч праць літературознавців, фольклористів, естетиків, філософів і, звісно, самих письменників, які завжди охоче долучались до літературознавчих дискусій. Самі поняття **епос, лірика і драма**, хоч і дуже давні, але все ж мають свій початок. Що ж стосується мистецтва слова, то невідомо, відколи ж воно розділилося на три річища. Народній творчості властива така риса, як **синкретизм**, тобто нероздільна єдність не лише всіх родів словесного мистецтва, а й мистецтв загалом. Синкретизм народної творчості бере свої витoki у первісному світі й тісно пов'язаний з обрядом, тим магічним дійством, з допомогою якого давні люди спілкувалися із силами природи, намагалися діяти на них, аби забезпечити собі їхню

прихильність. Усі мистецькі акти (слово, спів, музика, танець тощо) були підпорядковані обряду, мали таку саму магічну спрямованість, як і сам обряд. Ми вже згадували про О. Веселовського, який намагався сконструювати первісний обряд і показати, як у ньому сформувалися різні літературні роди. Однак зараз нас цікавить не стільки питання, відколи і як література розділилась на роди, скільки те, чому література існує в трьох проявах. Чому – епос, лірика і драма? Чому – саме три роди? Це не такі прості питання, як видається на перший погляд.

Кожен теоретик, який доклав зусиль, аби зрозуміти, чому література поділяється на три (і чому саме на такі) роди, не був відкривачем цих понять (хто ввів у літературний обіг ці терміни, питання дискусійне: часом називають Арістотеля, автора відомої літературознавчої праці – “Поетики”, однак інші вчені кажуть, що ті ж терміни ми знаходимо у Платона і більш давніх авторів, а звідки вони потрапили до них, напевне невідомо). Можливо, абсолютно не випадковим є те, що початок термінів губиться в глибині тисячоліть: складається враження, що література і виникла одразу як епос, лірика і драма, а як і хто назвав ці явища, не має суттєвого значення.

Щоправда, іноді виходило в дослідників, що родів не три, а чотири (**сатира – окремий рід**), або й п'ять чи шість (**фантастику і навіть роман**, уже у столітті ХХ, намагалися піднести до рівня **окремого роду**), однак в історії літературознавства такі спроби залишилися як свого роду курйози, які, звісно, мали під собою певні серйозні підстави, але сприймати їх як остаточну істину не варто. Зусилля теоретиків, навіть таких визнаних, як філософи Ф. Шеллінг чи Г. Гегель, були спрямовані не на те, щоб знову поділити літературу, а щоб обґрунтувати поділ, який склався історично і наче сам собою. Обґрунтування починається з пошуку критеріїв.

Загалом будь-який поділ (або класифікація) починається

з критеріїв. Скажімо, ми хочемо розділити на групи учнів у класі. Як ми це зробимо? Розділяти можна з безліччю варіантів. Але щоразу треба домовлятися, виходячи з чого ми здійснюємо цей поділ. Якщо ми обрали критерієм статеву належність, у нас вийде дві групи: стільки-то хлопчиків, стільки-то дівчат, якщо нас цікавить якість навчання, групи складатимуться з певної кількості відмінників, учнів, що вчаться добре, трієчників, двієчників. Ми можемо враховувати національність, музичні вподобання, навіть колір очей. Щоразу в нас виходитимуть інші комбінації, які не збігаються, але й не заперечують одна одну. Скільки критеріїв, стільки й поділів, і всі вони доцільні, правильні.

То, можливо, і літературу можна розділити на безліч частин, керуючись різними критеріями? Звичайно. В історії літературознавства було висунуто багато критеріїв різноманітних поділів, і всі вони зрештою чудово співіснують і доповнюють один одного.

Але з літературними родами – інша справа. Скільки не вводили критеріїв, але найчастіше виходила цифра три, той самий епос, лірика і драма, у будь-яких класифікаціях ця тріада залишається незмінною.

Арістотель вважав, що мистецтво – це наслідування життя, а тому головними критеріями поділу обрав способи і засоби наслідування. Якщо автор наслідує щось, лишаючись при цьому самим собою, то його твори будуть ліричними (автор і ліричний герой, справді, у момент виникнення твору зливаються, автор пише про свої справжні, пережиті почуття, тобто лишається самим собою). Якщо автор, наслідуючи життя, прикидається кимось іншим (ніби зодягає маску якоїсь іншої людини, починає дивитись на світ очима вигаданого чи уявленого героя), то перед нами епос. Якщо ж автор виводить на сцену героїв і дозволяє їм далі діяти самостійно, утворюється драматичний твір.

Німецький філософ-романтик Ф. Шеллінг дуже цінував свободу особистості. Свобода і несвобода були для нього

найбільш важливими критеріями, які він намагався застосувати в будь-яких класифікаціях. Якщо прикласти ці критерії до літературних родів, то втіленням повної свободи стане лірика (автор вільно висловлює пережите), втіленням тотальної авторської несвободи стане епос (автор мусить зважати на закони існування об'єктивного світу і підпорядковувати себе, свої почуття та думки, законам зображення навколишнього світу), а драма має децицію свободи і водночас несвободи, перебуваючи посередині, між лірикою і епосом.

Інший німецький філософ того ж періоду романтизму – Г. Гегель – також обґрунтовував серединне, проміжне положення драми, вважаючи головними родами епос і лірику. Але при цьому Гегель застосував інший критерій, теж дуже важливий, навіть основоположний для всієї його філософії, – об'єктивне і суб'єктивне. Те, що міститься у внутрішньому світі людини, – це суб'єкт, бачення зсередини будь-якої людської особистості – суб'єктивне. Але існує зовнішній, навколишній, об'єктивний світ. Якщо в процесі творчості домінує суб'єктивне сприйняття, перед нами лірика, якщо ж автор має настанову показати об'єктивний світ – вийде епос. Драма – рівновага суб'єктивного й об'єктивного.

Критерій Гегеля дуже важливий, оскільки саме він відштовхується від істинної природи літературних родів. Усі протилежності, які ми знайдемо в літературних родах, так чи інакше пов'язані з двома різними (майже завжди протилежними і водночас нерозривно пов'язаними між собою) сферами життя: внутрішнім (суб'єктивним) і зовнішнім (об'єктивним) світом. “*Tertium non datur*”, – казали давні латиняни, виявивши непомильне розуміння, що всі напруження світу утворюються між двома полюсами. Третього не дано, але може бути безліч комбінацій суб'єктивного й об'єктивного, а в центрі їх рівноваги утворюється щось третє (золота середина, тобто драматичний рід, який протягом багатьох століть європейці вважали вершиною словесного мистецтва, а класицисти оголосили мистецтвом усіх мистецтв театр).

**Лірика й епос протилежні в чому? Лірика – це почуття, епос – це події. Лірика і епос – це серце і розум; це пасивність і активність; теперішнє і минуле; окреме і спільне, це приватне й історичне тощо, тощо. Зрештою, лірика тісно прив'язана і тяжіє до романтизму, а епос – до реалізму. Драма ж, як її не розглядай, завжди стоятиме посередині, як результат рівноваги двох протилежностей.**

Три літературні роди не розділені мурами, навпаки, вони завжди взаємодіють дуже активно. Здається, після тисячолітньої історії розвитку літератури, коли зусилля літераторів були зосереджені здебільшого на тому, щоб зруйнувати межі між родами, поділ на роди вже мусив би давно відійти в минуле. І справді, у сучасній літературі утворюється безліч жанрів, родову природу яких визначити важко, часто доводиться визнавати, що то є єдність двох чи трьох родів одночасно. І все ж пояснити якості твору, суть його поезики ми не зможемо, не вказавши, де саме і як саме виявляють себе родові витоки. Розмова про жоден твір не обходиться без понять ліричний, епічний чи драматичний. Сьогодні вже зрозуміло: як би жанри не всмоктували, з'єднуючи їх, якості різних родів, лишається і завжди існуватиме **ліричність як настанова на суб'єктивний самовираз митця, існуватиме епічність як настанова на відтворення (чи створення) подієвого, зовнішнього світу, і драматичність, яка відтворює напружений перебіг конфліктних стосунків людини і світу. В ліриці втілюється суб'єктивний, внутрішній світ людини, в епосі – зовнішній, подієвий світ, у драмі людина і світ сходяться віч-на-віч.**

Отже, можна зробити перший висновок: **лірика, епос і драма – це найбільш узагальнена назва змісту літератури.** Якщо спробувати одним словом визначити зміст мистецтва, то це слово, буде, безперечно, життя. Зміст мистецтва – життя. Форма – це саме мистецтво, яке зосереджене на пошукові словесних (чи малярських, музикальних тощо) форм для втілення життєвого матеріалу. Однак життя поділя-

ється на дві рівновеликі, нероздільні й водночас протилежні сфери: внутрішній і зовнішній світ людини. Якщо митець намагається відтворити зовнішній світ (він складається з описів місця дії і події), він орієнтуватиметься на бачене, спостережене, вивчене тощо. **Епос покликаний відтворити історичне життя** націй і людства загалом, тому рано чи пізно епос стає життєподібним за мистецькою формою, тобто **реалістичним**. **Лірика ж покликана відтворити внутрішнє життя людини**, її суб'єктивну неповторність, а тому вона неминуче має справу з фантазією, уявою, з відчутими з допомогою інтуїції, але відсутніми в об'єктивному світі формами, зі сновидіннями та проявами несвідомого. Отже, **лірика активізує умовні форми** і надає перевагу всьому ірреальному (містичному, фантастичному, сновидному). Драма ж завжди об'єктивує пережите (віднімає від автора, опосередковує), а подію суб'єктивує, насичує емоціями, активним ставленням учасників подій. **Драма зосереджена на процесі зіткнення, зустрічі суб'єкта й об'єкта**, на в'ясненні стосунків людини і навколишнього світу. Драма теж має відповідні мистецькі прояви – вона тяжіє до з'єднання умовних і життєподібних форм.

Кожен рід у процесі існування в історії літератури відшукав собі відповідні мистецькі форми, з допомогою яких він виявляє свою присутність. Якщо роди відбивають загальний зміст літератури, то основною літературною формою, від якої починається існування художнього твору, є жанр. **Кожен рід сформував свою систему жанрів**, у якій він найбільш повно і глибоко втілюється. Ця жанрова система змінна, вона оновлюється постійно, відповідно до епохи. Про жанри і жанрові різновиди ми вже вели мову. Але про них варто згадати в іншому зв'язку. Якщо існують такі **мета (супер) жанри**, як **роман** (він може з'єднувати в собі всі роди) або **літературна казка**, яка в кожному роді формує свою систему жанрових різновидів, то яке значення має поняття “рід”? Чи можна й сучасну літературу розкласти на

три полицки (плюс четверта додаткова – для гібридів)? Очевидно, це зробити дуже складно і, мабуть, немає сенсу, принаймні виявиться надто переповненою додаткова полиця, а це піддає сумніву саму доцільність поділу. Але якщо ми захочемо визначити жанрову специфіку конкретного твору, нам у жодному разі не обійтися без понять “ліричний”, “епічний”, “драматичний”. Узагалі ми нічого певного і суттєвого не скажемо про жанр (а ми вже вияснили, що це для нас достеменно конкретика, фактаж), якщо уникатимемо трьох родових понять. Отже, існують чи не існують літературні роди (у вигляді трьох уявних гігантських полиць світової бібліотеки), не так і принципово. Важливо, що ми змушені оперувати трьома похідними поняттями. **Адже ліричним, епічним або драматичним може бути пафос, настанова, атмосфера, інтонація твору, його сюжет, фінал, перебіг, колізії, персонажі тощо, тощо.** Отож, варто взяти для користування саме ці означення, уяснивши сутність понять “ліричність”, “епічність”, “драматичність”. Твори, які будь-де і будь-коли існували, можна охарактеризувати трьома зазначеними поняттями. Це доводить існування явища під назвою “література”, і це засвідчує, що існує зв’язок між одиничним, конкретним (художній твір) і загальним, абстрактним (художня література). Художня література – це, звісно, абстракція, як і будь-який результат узагальнення, здійсненого досвідом і розумом, але без цієї абстракції не постане і глибша сутність конкретного.

**Щоб пізнати твір, треба брати до уваги його контексти і дискурси (контексти – це все, що навколо, те, що його оточує, дискурси – це все, що було перед ним, що йому передує).** Беручи до уваги контексти і дискурси, ми поступово накопичуємо знання про літературу і літературний процес. Численні контексти і дискурси, перетинаючись, накладаючись, відштовхуючи і взаємодіючи один з одним, утворюють якесь щільне і досить суцільне поле напруги. Таким полем напруги можна уявити енергетику людства або

енергетику культури. Серед численних енергетичних полів, витворених життям і діяльністю людства, існує також художня література. Кожен твір – це згусток енергії його творця, який оживає одразу, як тільки потрапляє до рук читача. Сприйняття лише одного твору виявляє читачеві постать автора, який незримо і зримо присутній у творі й спілкується з читачем, за постаттю автора починає окреслюватись його середовище, потім – обставини творчості, вплив на нього інших письменників і творів. Словом, через один твір можна поступово “витягнути” всю епоху або й цілу культуру (наприклад, певної нації). Отже, твір не може існувати окремо, при всій його мистецькій вартості й автономності. Він завжди є частиною чогось більшого.

### 3.3. Літературний процес

Процес – це безупинний рух у певному напрямку. Річка теж тече без упину до моря. Чи є щось спільне між явищами природи і суспільства? На перший погляд здається, що це цілком різні речі, адже вода – то вода, проста собі рідина, а процес у культурі складається з індивідуальної діяльності багатьох людей. Так, суспільний процес – річ набагато складніша, ніж природний процес. Однак якби література складалася лише із суми творів і певної кількості письменників, ми б не мали підстав говорити про процес. Кажучи “літературний процес”, ми думаємо, що все рухається тому, що не може не рухатися. Щось, якісь механізми, часто непомітні або й невідомі, змушують літературу кудись рухатись, бути саме такою, а не іншою. Що змушує річку текти? Певна будова рельєфу. Вода не може зупинитись і почати рух у протилежний бік (хоча часом їй доводиться змінювати русло): її не пустять закони тяжіння. Все на землі мусить падати зверху вниз, а не навпаки. Що ж змушує рухатись літературу? Тут діють інші закони, але вони багато в чому саме природні, ті ж самі, що змушують рухатися все в



навколишньому світі.

Здається: ось якийсь самотній дивак віршує собі для власного задоволення, бо в нього є потреба висловити свої прикрі почуття. Ні до якого процесу він не причетний. А потім, коли його вірші стануть усім відомі, потраплять в історію літератури, науковці будуть казати: от, мовляв, він належав до такого-то процесу. Чи не вигадують вони, чи не ускладнюють те, що насправді так просто: письменники пишуть, читачі читають, час іде, от вам і процес. Ніби так, але й не зовсім. Усе виявиться не таким простим, ледве ми поставимо кілька питань. Написав поет вірш. Чому він написав саме так, а не інакше? По-своєму написав? Але по-своєму не значить, що він геть усе винайшов у своєму вірші. Поет пише вірш, отже він – як мінімум! – знає, що це таке. Він звідкись отримав інформацію, мав в уяві якийсь зразок. Якщо уявити (що справді важко) нашу літературу без Котляревського чи Шевченка, можна бути певним: силабо-тонічний вірш все одно поширився б, рано чи пізно. Отже, є щось таке, від чого митці, навіть найбільш незалежні, все ж залежать. Митці одного часу, однієї епохи, одного мистецького явища подібні чимось між собою. **Епоха, літературний контекст, традиція формує кожного**, незалежно він того, чи робить митець зусилля, щоб учитися, чи, навпаки, відкидає все відоме, аби знайти своє. Якщо уважно придивитися до найяскравіших новаторів ХХ століття, справді оригінальних, неповторних, можна дійти висновку: жоден із них нічого принципово нового не винайшов. **Усе, що є в літературі ХХ століття, легко знайти й у фольклорі**. Ніхто ніякого засобу не винайшов, вони всі існували відтоді, відколи існує мистецтво слова. Тоді в чому ж сутність індивідуальних пошуків автора? Його завдання полягає зовсім не в тому, аби винайти якийсь прийом чи засіб (зазвичай, він або комбінує, або оновлює добре забуте старе). Головне завдання митця полягає в тому, аби відтворити свій внутрішній і зовнішній (навколишній) світ, або ж життя, у відповідній художній формі.

Тоді знову виникає питання: до чого ж тут процес? Автор хоче виразити себе чи відтворити життя, от і пише, набралось кілька десятків авторів і творів, от вам і література. У тім то й річ, що митець створить щось справді вартісне, коли не тільки висловить своє особисте, а й вловить всезагальне, таке, що хвилює всіх чи, принаймні, багатьох. Він повинен відчуті потребу свого часу, вловити якісь глибинні рухи, власне, відчуті, куди саме рухається література, чого їй не вистачає, які твори її піднесуть на якісно новий рівень. Щоб відчуті потребу часу, не обов'язково належати до якихось об'єднань чи груп (хоча вони завжди існують, і це природно), брати безпосередню участь у якихось літературних подіях. Навпаки, часом організаційна суєта поглинає творчі сили митця, і він пише щось злободенне, але минуше. Він бачить і відтворює поверхню життя, але не бачить його глибини.

Існують **механізми**, які змушують літературу рухатись у певному напрямку. А митець чи вловлює чи лишається глухим до тих механізмів, а отже він чи стає важливою, органічною (невід'ємною) часткою процесу чи існує на маргінесах, як тепер кажуть, або ж на узбіччі. Щоправда, часом митці з узбіччя опиняються в центрі, але зміна ієрархій має ідеологічні причини. Справжній поет, незалежно від того, яке місце йому виділить політика і держава, завжди перебуває в епіцентрі літературного життя.

Що ж це за механізми? Аби стало зрозуміліше, доцільно знов провести аналогію з природними процесами, але на цей раз зі струмом. Струм, як відомо із фізики, виникає між по-різному зарядженими полюсами. Електрони, як і вода, течуть з одного місця в друге, яке їх притягує. Щось подібне спостерігається і в суспільному житті: між двома полюсами виникає напруга, рух, або ж полеміка, дискусія, завжди література від чогось відштовхується і кудись прагне. І рух її визначається не чим іншим, як загальними законами діалектики. Особливо важливе значення має такий закон, як єдність і боротьба протилежностей. Усе у світі складається з протилежностей: ніч і

день, тьма і світло, рух і нерухомість, мокре і сухе, чоловіче й жіноче. Ці елементи опозиції завжди змагаються між собою, але жодна з них не повинна перемогти, бо інакше життя завмре. Так і в літературі: постійно стикаються сили, які вічно мусять змагатись і ніколи не перемагати. Одна з таких опозицій вам добре відома: традиції і новаторство.

**Традиції і новаторство** – діалектична єдність. Традиційне і нове завжди змагаються, оскільки все нове приходить, щоб заперечити, перекреслити, навіть знищити те, що існувало в літературі доти. У літературі завжди є **традиціоналісти (прихильники усталених, відпрацьованих форм) і новатори (активні експериментатори, шукачі нових форм)**, суперечка і боротьба між якими зумовлює естетичний розвиток. Скажімо, у літературі 20-х років такими опонентами були **неокласики (традиціоналісти) і футуристи (яскраві новатори)**. Це не означає, що якийсь явище було краще, а якийсь гірше, якийсь більш передове, а інше – відстале. І традиціоналісти, і новатори мусять бути в літературі, бо безумовна перемога тих чи тих призведе або до зупинки (коли всі стали лише традиційними, мистецтво не розвивається), або до втрати естетичних орієнтирів (коли всі стають новаторами, не можна відрізнити справжнє мистецтво від його імітації).

Головним елементом літературного процесу (як і мистецтва загалом) є **літературний напрям – історично і національно зумовлений сюжет літературного життя**. Споріднені напрями кількох мистецтв визначають характер культурного життя країни певного періоду і дають назву епохи. **Напрямок літературний – це текст у культурі певного місця і часу. Як і кожен текст, напрям має певну завершеність і цілість, а отже зміст і форму. Зміст напряму визначає художній метод, форму – художній стиль.** Одним і тим самим словом, наприклад, **бароко, романтизмом, реалізмом, модернізмом** ми називаємо споріднені явища різних понятійних рядів: епоху (період в історії європейської

**культури), художній напрям, метод і стиль.**

Романтизм як епоха – період в історії європейської культури (його межі – друга половина XVIII – перша половина XIX століття), коли всі явища культурного життя були позначені посиленням суб'єктивізму. Романтизм як художній напрям мав різну історію в різних країнах. Найбільш показово (класично) він розвивався в Німеччині. Романтизм як напрям – це початок (різкі, полемічні маніфести перших романтиків, наприклад, групи “Буря і натиск”), це представники, це твори і критичні статті. Далі явище поширюється, охоплює все більше коло митців, доки його головні засади не опановуються літературою і не стають її органічною часткою. Напрямок стає модою, приваблює епігонів і зрештою викликає спротив найбільш талановитих митців, які не хочуть нікого повторювати: це початок кінця. З полеміки починається життя нового літературного напрямку. Постійний рух і зміна – це і є процес, діалектичний розвиток літератури (і мистецтва загалом).

Стильовим утіленням літературного методу є **літературна течія, відгалуження літературного напрямку, яке має яскраву національну специфіку. Течія – це сукупність художніх засобів, властивих для певної кількості митців у літературному процесі конкретного періоду.** Є течії, одноіменні до методів і напрямів: романтична течія, символістська течія. Є більш вузькі, національно обумовлені: експресивно-романтична, імпресіоністська течії в українській літературі 20-х, орнаментальна проза в російській літературі 20-х років. Іноді течію утворює тематичний пласт в літературі, наприклад, воєнна проза, сільська проза в радянській літературі 60–70-х років: тема зумовила спільні для низки письменників естетичні засади.

Найважливішою опозицією для літературного процесу є протистояння типів художнього світосприйняття. **Тип художнього світосприйняття залежить від домінування суб'єкта (авторського внутрішнього світу) чи об'єкта (на-**

вколишнього світу) в процесі творчості. Виділяють два типи художнього світосприйняття – романтичний та реалістичний (хоча в історії літератури та естетики траплялись інші термінологічні пари, синонімічні до названих, наприклад, після Ф. Шеллінга поширився поділ літератури на ідеальну та реальну, ідеальна в цьому разі – синонім до романтичної). Якщо характер взаємин митця і навколишньої дійсності визначається настановою на ідеальний образ життя, це романтичний тип світосприйняття. Якщо ж навпаки, домінує бажання сприймати світ таким, який він є насправді, це реалістичний тип. Романтичний і реалістичний типи, реалізуючись у кожен епоху в мистецькому русі, утворюють художні (або творчі) методи – романтичні чи реалістичні. Романтичні методи – це бароко, сентименталізм, романтизм, неоромантизм. Реалістичні методи – античний реалізм, класицизм, просвітницький реалізм, критичний реалізм, натуралізм, соціалістичний реалізм. Усі вони різні, бо сформувались у різні епохи, але споріднені між собою однаковими естетичними настановами: романтики всіх часів відтворюють свій внутрішній світ, і це для них головне (фантазія і уява спричиняє поширення умовних форм), реалісти всіх часів намагаються відтворити дійсність, тому підпорядковують мистецтво життю (в такому разі панують життєподібні або, використовуючи термін Арістотеля, міметичні, тобто наслідувальні форми в мистецтві).

### 3.4. Художні методи і стилі

Саме коливання типів художнього світосприйняття найперше впадає в око, коли ми спостерігаємо зміну епох. Зміна епох – важлива особливість розвитку культури (як і загалом всього живого). Саме на стикові епох ми відчуваємо особливу напруженість життєвого ритму, відчуваємо, що раптом почали змінюватись чи вже змінились якісь важливі якості життя. Наприклад, на початку ХХ століття всі почали говорити про прискорення життєвого ритму: коли озирались

на життя в ХІХ столітті, воно здавалось дуже повільним, навіть млявим (як їзда в кареті). Те ж саме відчувають люди кінця ХХ століття: сьогодні важко уявити своє життя без комп'ютерів, тимчасом як епоха комп'ютерів почалася зовсім недавно. Комп'ютеризація примусила суспільство рухатись набагато швидше, якщо раніше воно мчало кудись на автомобілях і літаках, то зараз почався рух із надзвуковими швидкостями.

Рух епох в історії європейської культури почався тоді, коли на зміну одному світоглядові прийшов і запанував інший, цілком протилежний. **Уперше зміна епоха відбулася тоді, коли античну культуру почало тіснити християнство. Християнство принесло з собою інший світогляд, інший спосіб життя, інший ідеал людини. Можна сказати, що античність і християнство – це два полюси, протилежні майже у всьому.** Якщо античності властива оберненість до світу (кожна людина відчуває себе часткою спільноти і не усвідомлює себе як окремої, самодостатньої індивідуальності), то християнство повертає кожну людину до самої себе, змушує пильно вдивлятися в саму себе, шукаючи шлях до єдиного Бога. Якщо в античності панує раціоналізм (у найбільшій пошані розум), то християнство більшої ваги надає почуттям та інтуїції. Якщо в античності панує матеріалізм (ідеалісти у меншості), то християнство створює глибинні підстави для розквіту ідеалізму. Якщо для античної людини безумовною істиною є гасло “У здоровому тілі – здоровий дух”, то для християнина Середньовіччя навпаки: дух визначає стан тіла, буде воно здоровим чи ні. Здоровий, тобто сильний і самосвідомий дух цінується значно вище, ніж здорове квітуче тіло. І нарешті, настанова на наслідування життя спричиняє панування міметичних, життєподібних форм в античному мистецтві, а підпорядкування мистецтва релігії в Середні віки стає причиною поширення умовних форм. Дві епохи – дві протилежні концепції творчості. В одній епосі панують матеріальні цінності, а тому мистецтво важить

менше, ніж життя. В іншій епосі панують духовні цінності, а тому мистецтво, як частка духовного, є важливішим від об'єктивного, природного, тілесного життя. Античність і Середньовіччя – дві великі основоположні для розуміння європейської культури епохи – кожна з них тривала понад тисячу років.

Надалі епохи змінюють одна одну таким чином, що поперемінно актуалізуються то Античність, то Середньовіччя. **Одні епохи орієнтуються на Античність, запозичають її ідеї, спосіб життя і концепцію мистецтва, інші шукають ідеали і потрібну концепцію творчості в Середньовіччі.** Можна сказати, що всі концепції творчості, які орієнтуються на античну, є різновидами реалізму: **реалізм доби Відродження, класицизм, просвітницький реалізм, критичний реалізм, натуралізм, соціалістичний реалізм** (усі ці художні методи виникли у відповідні епохи). І навпаки, всі концепції творчості, що орієнтуються на Середньовіччя, є ідеалістичними, загострено суб'єктивними за своєю природою: це **різноманітні форми романтизму (бароко, сентименталізм, романтизм і неоромантизм).**

**Ренесанс (Відродження)** – епоха в історії європейської культури (XV–XVI століття), яка прийшла на зміну Середньовіччю. Відродилась Античність після довгого забуття, у першу чергу – античний світогляд. Людина Ренесансу – це людина, що поставила себе у центр всесвіту, реабілітувала, після середньовічного занепаду, життя плоті й матеріального світу. Тому Ренесанс – це відродження соціального життя, активний рух до створення матеріальної, а згодом і технічної цивілізації. **Ренесанс як епоха** поклав початок бурхливому розвитку буржуазного суспільства: відкриття нових (заморських) земель, їх колонізація сприяла накопиченню багатств і активному товарообігу. Ростуть міста, ремесла, будуються храми і великі міські споруди суспільного призначення. Зростають держави, укріплюється державницька свідомість. Водночас це період Реформації

(перегляд засад християнської діяльності, що породив вільнодумство і утопічні проекти перевлаштування людського суспільства) і контрреформації, тобто переслідування вільнодумців, спалення “єретиків” і “відьом”.

У мистецтві Ренесанс продовжував Арістотеля: “Мистецтво – це наслідування життя (мімезис)”. У справі наслідування митці Ренесансу досягли великих успіхів, особливо в скульптурі й живописі. Видатні майстри Ренесансу Леонардо да Вінчі, Мікельанджело, Рафаель та інші вміли створювати не лише геніальні твори, а й точні, побудовані на чітких правилах, копії предметів навколишнього світу. Серед мистецьких рухів цікавими є літературна течія петраркізму (наслідування поезії Ф. Петрарки, особливо його “солодкого стилю”), течія маньєристів (одна з перших формалістичних течій у поезії) діяльність літературного об’єднання “Плеяда” у Франції (увага до технічної досконалості стане передвістям класицизму): у них можна побачити яскраві прояви естетики міметизму, з особливим пошануванням традиції, коли наслідується не так життя, як досконалі форми мистецтва попередніх епох.

**Бароко** – епоха в історії європейської культури (XVII століття), яка прийшла на зміну Ренесансу. У цей період піддаються сумніву і ревізії засади ренесансного гуманізму, знову активізується середньовічний містицизм і зацікавлення внутрішнім життям людини. Бароко спиралося на ідеї і філософію Середньовіччя і внутрішньо було послідовно опозиційним до Ренесансу. Але його асоціальність і зосередженість на проблемах внутрішнього життя стали на заваді активній суперечці й змаганню з діячами Ренесансу. Тому тривалий час Бароко не вважали епохою, лише своєрідним епізодом у розвитку мистецтва. Зацікавленість бароко, надання йому ваги як епохи, відновлення його естетичних засад і стилю відбулося в XIX–XX століттях. **Саме від бароко починається історія художніх методів і стилів у Європейській культурі.**



**Бароко** – художній метод і стиль, який сформувався у відповідну епоху, але продовжив своє життя на наступних сходинках розвитку, до необароко в літературі ХХ століття і стильових елементах бароко в сучасній. Людина бароко – це людина, що поєднує в собі Бога і Демона, які змагаються за її душу, тобто це людина, яка усвідомила власну суперечливість і двоїстість. Людина бароко відкрила велику складність внутрішнього життя людини, але, ще не знаючи її витоків, пояснювала боротьбою зовнішніх світових сил.

Бароко змагалось із раціоналістичним підходом до мистецтва, плекало все містичне, таємниче, химерне. Все ірраціональне співіснувало з реальним на рівних правах. Відповідний стиль – химерність і надмірність художніх засобів. Якщо домінує зацікавленість внутрішнім світом, неминуче актуалізуються ті мистецькі форми, які спонукаються уявою, фантазією, сновидними образами, тобто умовні форми. Відчуття химерності в бароковому мистецтві виникає завдяки поєднанню непоєднаних елементів, відчуття надмірності – через широке і щедre використання прикрашальних засобів. Особливо цінували письменники бароко метафору, вважаючи її осердям поезії. Насичування творів метафорами утворює певну стильову домінанту: оте саме відчуття (вже на мовному рівні) химерності й таємничості.

**Класицизм** – епоха в історії європейської культури (XVII–XVIII століття), що прийшла на зміну Бароко і полемізувала з ним. Для класицистів бароко – це не химерність, а психічна аномалія, щось хворобливе і непотрібне. Продовжуючи у всіх світоглядних аспектах Ренесанс, класицисти доклали найбільших зусиль для усвідомлення антично-ренесансної моделі розвитку цивілізації. Період Класицизму – час становлення й укріплення абсолютної монархії у європейських країнах. Розділення світської і релігійної влади призвело до формування жорсткої ієрархії, системи підпорядкування, яка ґрунтується на сприйнятті особи монарха (короля, імператора) як утілення держави,

коли інтереси будь-якої людини мусять свідомо підпорядковуватися інтересам спільноти. Зміцнення духу державності стане передумовою національного самоусвідомлення, апогей якого припаде на першу половину XIX століття.

Класицист – людина, яка підпорядковує себе і своє мистецтво не загальному життю, як античні митці, а життю суспільства, яке найчастіше втілюється в образі держави і влади. Оскільки мистецтво підпорядковується життю, вищим інтересам держави, то це в першу чергу майстерність, ремесло. Щоб бути майстром своєї справи, треба знати секрети майстерності, вміти дотримуватися правил. Класицизм – нормативне мистецтво, яке регламентує кожен елемент твору. Класицистський стиль – це строга підпорядкованість форми змісту, продумана ощадливість зображувальних засобів, ворожість до умовних форм.

Як художній метод класицизм є об'єктивацією Аристотелевої концепції у відповідну епоху. Якщо в будь-якій концепції творчості пізніших епох ми натрапляємо на гасла, що закликають митців вчитися, бути майстрами своєї справи, орієнтуватися на кращі зразки минулого (найперше античності), це означає повернення до класицизму на якомусь новому етапі. У XX столітті поширилось таке явище, як неокласицизм (українські неокласики називалися так зовсім не випадково). Настанова на добірний, вишуканий стиль, який є наслідком дотримання великої кількості правил, сигналізує про неокласицистську естетику, рідко, але трапляється і сьогодні.

Полеміку з класицистами почали письменники і філософи наступного періоду – **Просвітництва** (друга половина XVIII століття). Вони так само переймалися інтересами держави, але не мали тої зверхності до нижчих верств населення, що класицисти. Просвітникам здавалося, що окультурення широких мас населення посприє розвитку держави. Це період, коли у свідомість європейців закладалися перші засади демократизму. Просвітники (Лессінг, Руссо,

Дідро) принесли розуміння, що справжній драматизм життя не залежить від розміщення на соціальній драбині, що людська природа має щось основоположне і спільне для всіх без винятку. Але класицизм був настільки могутнім, потужним явищем, що здолати його відразу не вдалося. Полеміка з класицизмом розгорталась у кілька етапів, наче набирала обертів, поки не досягла кульмінації в романтизмі: просвітники заперечували лише деякі суворі приписи класицистів, переважно ж орієнтувались на ту ж концепцію творчості. Щоправда, саме завдяки цьому вони досягли значних успіхів у справі описовості, формування того типу оповіді, який викликає в читача відчуття достовірності (не випадково – просвітницький реалізм).

Сентименталісти поглибили цю суперечку.

**Сентименталізм** – це літературна течія у Європі XVIII століття. Використавши деякі настанови Просвітництва (зокрема, його захист людини із соціальних низів як повноправного естетичного об'єкта), сентименталісти зосередились на тій сфері життя, яка раніше вважалась несуттєвою, не вартою уваги митців: на сфері побуту, дрібниць, повсякденного життя. Вони відкривали красу звичайного життя, складність внутрішнього життя будь-якої людини, актуалізували людяність і людськість стосунків, формували думку, що саме у повсякденних стосунках, якщо вони по-справжньому чуйні й моральні, найкраще виявляє себе справжня природа людини. Сентименталізм як стиль – це посилена емоційність, яка є результатом особливого розчулення від проявів людяності. Сентиментальний стиль утворюється завдяки широкому використанню прикрашальних засобів, поезизмів, риторичних фігур тощо.

Сентименталізм ґрунтується на романтичному типі світосприйняття, тому він був своєрідним прологом до епохи Романтизму.

**Романтизм – епоха**, напрям у літературі й мистецтві кінця XVIII – першої половини XIX століть, творчий метод,

стиль. Романтизм – важлива епоха в історії Європи, яка заклала ідеали демократичного суспільства, які й досі є живою програмою для багатьох її народів. Це період постання національних культур, коли держава усвідомлюється як спосіб організації національного життя, а отже втрачає самодостатню цінність. Це епоха революцій – за національне (проти імперій), соціальне (проти рабства, кріпацтва, гніту вищих верств) й індивідуальне (всі рівні перед Богом) визволення. У цей час було усвідомлено основоположну цінність цивілізації: окреме людське життя. Романтики відстоювали цінність будь-якої людської особистості, незалежно від її соціального статусу чи ролі. “Свобода, рівність і братерство” – це гасла революцій, які відбулися у Європі першої половини XIX століття. Ці гасла народилися внаслідок світського переосмислення засад християнського світогляду, яке здійснили видатні філософи-ідеалісти того часу (Гегель, Кант, Шлегель, Шеллінг, Шопенгауер та ін.). У всіх своїх дискурсах романтизм спирався на Середньовіччя і Бароко. Це період розквіту гуманітарних наук (відбулося виокремлення багатьох наук в окремі галузі знання).

В епоху романтизму було усвідомлено романтичний світогляд, розбудовано відповідну концепцію творчості. Саме романтики змогли створити переконливу опозицію до ренесансно-класицистського мистецтва. Головними опонентами романтиків лишалися саме класицисти. Опозиція розпочинається на найбільш загальному рівні концепції творчості. Арістотелеву настанову на мистецтво як наслідування життя відкинули романтики. Натомість вони відстоювали автономність, самодостатність мистецтва порівняно з життям. Цінність мистецтва полягає в його художності, у тому, що воно мистецтво, а не в тому, щоб відобразити життя чи виховувати людину. Хоча ці функції теж йому притаманні, але головною мусить бути естетична функція. Замість орієнтації на зразок і норму романтики актуалізували свободу творчості, пріоритет натхнення, уяви, фантазії. Раціоналізму

класицистів романтики протиставили ірраціональність (таємничість, неосяжність) процесу творчості. Як логічний результат – широке використання умовних форм. Важливою засадою романтичного мистецтва є його індивідуалізм, який суттєво відрізнявся від індивідуалізму доби Ренесансу: індивідуалізм як самозосередженість і самопізнання не призводить до егоїзму, а навпаки, відкриває цінність і важливість будь-якої іншої людини. Людина для романтиків – це внутрішній космос, суголосний всесвіту.

Романтики – прихильники всього природного, починаючи від процесу творчості й завершуючи життям серед дикої природи. Саме вони започаткували зацікавлення всім особливим, неповторним, причому поширили це зацікавлення також на національну належність. Романтичний стиль – це особливий стиль, який користується іншою мовою, протиставленою звичайній, повсякденній мові. Це піднесений, поетичний, прикрашений стиль, насичений різноманітними художніми засобами. У цьому плані романтизм передує письменникам-модерністам ХХ століття, які теж полюбляли насичувати текст образами. Але у модерністів образність стає більш індивідуалізованою.

**Реалізм** – наступна після Романтизму епоха в історії європейської культури, друга половина ХІХ століття, період такого ж узагальнення і осмислення попередніх епох, тепер антично-ренесансного спрямування. Звинувативши романтиків в надмірній ідеалізації життя і відриві від нього, реалісти (разом з ними – філософи-матеріалісти) пафосом свого усвідомлення зробили суспільне життя. У цьому вони перегукувалися не лише з Ренесансом, а й з Класицизмом. Але класицисти були надто елітарними, а ХІХ століття – це відкрита брама для виходу на сцену історії народних мас. Реалізм – так само демократична епоха, як і Романтизм, але більше їй імпо-нує просвітництво. Власне, Реалізм створив власну версію просвітницького руху – народництво. Для народників найважливішою справою життя стала боротьба за усунення соціа-

льної несправедливості, за визволення народу від гніту і бідності. У цьому контексті вони суголосні з романтиками. Але насправді є суттєва різниця. У цю епоху бурхливо розвивається нове буржуазне суспільство (романтики здійснили революції, але скористалися їхніми результатами реалісти), природничі й точні науки, відкриваючи все нові й нові закони природи, створили базу для постання техніки і згодом – швидкого розгортання технічної цивілізації. Це епоха матеріалізму у всіх сенсах цього слова, коли встановлюється влада грошей. Найвпливовіші люди суспільства – не аристократи, не військові чи релігійні вищі чини, не вчені чи митці, а багаті люди, часом цілком неграмотні скоробагатки.

Коли зовнішній світ домінує над внутрішнім світом людини, її розуміння мистецтва неодмінно буде визначатися наслідуванням життя. Реалізуючись у різні епохи, реалізм як тип художнього світосприйняття оформлювався в різні художні методи, бо, по-перше, у різні часи розуміння життя і вміння його наслідувати (в чому саме наслідувати) – різні. Реалізм як художній метод орієнтується на наслідування життя у формах самого життя. У точнішому формулюванні реалізм містить поняття, яке прив'язує його до відповідної епохи: просвітницький реалізм, критичний реалізм, натуралізм, соціалістичний реалізм, неореалізм. **Реалістичний стиль** визначається **функціональністю: чіткою підпорядкованістю засобів меті**, у першу чергу меті вірогідного зображення життя. Відкидаються всі умовні форми, прикрашальні засоби. Опис має бути лаконічним і виразним у деталях. Реалісти першими навчились достовірно показувати людину. Саме вони прив'язали її до епохи, до соціального ґрунту, інших життєвих обставин, навчились обумовлювати всі її вчинки внутрішніми процесами, тобто показувати психологію людини, причому не лише психологію окремих станів (це робили і романтики), а психологію як процес, як еволюцію чи деградацію особистості. Реалістичний образ – це єдність типового й індивідуального.

Найбільш крайнім, загостреним утіленням реалістичних настанов у мистецтві XIX століття став **натуралізм**, напрям і стиль другої половини XIX століття. Це апогей розвитку реалізму, коли принцип “відображення життя у формах самого життя” набув буквальності й крайнього прояву: копіювання життя в його найбільш прозаїчних, непривабливих (“непоетичних”) буденних проявах. Водночас привертає увагу такий компонент естетики натуралізму, як теза про науковий підхід (її сформулював Еміль Золя, але в цієї тези було багато прихильників, зокрема й Іван Франко): перш ніж описувати життя, письменник мусить його досконально вивчити, спираючись на життєвий досвід і наукові дослідження. Письменник скрупульозно, сумлінно, саме як науковець, вивчає свій об’єкт, а потім його описує. Такий підхід – наслідок позитивістського сприйняття життя, поширеного в XIX столітті – віри в те, що об’єктивна істина існує, а людина у своїй мистецькій чи науковій діяльності покликана долати власний суб’єктивізм. Саме в цей час слово “суб’єктивний” отримало негативне маркування: не істинний, упереджений, неадекватний підхід.

**Модернізм** – епоха в історії європейської культури кінця XIX – першої половини XX століття. Це період криз і загострення відносин між народами Європи, боротьба за переділ і остаточне закріплення територій між державами, яке відбулося після двох світових воєн: 1914–1918, 1939–1945 рр. На цей час припадає також утворення першої соціалістичної держави, точніше, імперії – Радянського Союзу. Дві потужні імперії – німецька і російська (у другій світовій війні – радянська) – є основними супротивниками в ході воєнних дій. Це тоталітарні режими, які під демократичними (пролетарськими) гаслами ще раз в історії спробували знівелювати цінності окремої самодостатньої людини. Страшна епоха випробувань людськості, страхітливе, небачене в історії нищення мільонів людей, не лише війни, а й голодомори, голокості, концентраційні табори і газові камери, зрештою –

винахід і випробування найстрашнішої зброї – атомної бомби.

Водночас це період, коли семимильними кроками рухається вперед технічний прогрес. Це епоха, коли міста набувають звичного й для нас образу – машини, суспільний транспорт, вир великих мас населення, прискорений рух. У цей час здійснюється величезна кількість винаходів, які змінюють життя людського суспільства.

Модернізм – епоха, яка виникла в результаті взаємодії і органічного поєднання реалістичного та романтичного типів художнього світосприйняття. Художній метод епохи модернізму розгалузився на кілька методів і напрямів. Модернізм як художній метод формується тоді, коли головним естетичним об'єктом митця стає сам митець. Усе об'єктивне в зображенні поспіль суб'єктивується, а все суб'єктивне, навпаки, опосередковується. Модернізм як метод твору ми впізнаємо за значно більшою мірою суб'єктивності порівняно з романтизмом і реалізмом. Якщо романтизм сигналізує про себе правдивістю емоцій і впливає найперше на наші почуття, якщо реалізм переконує нас у власній об'єктивності та правдивості, завдяки чому на сторінках реалістичних творів ми впізнаємо живе життя, то модернізм сигналізує нам своєю оригінальністю. На модерністський твір читач наштовхується як на перешкоду, яку він мусить здолати, оскільки нічого не впізнає, не може використати власні досвід і знання.

Оскільки в радянській науці слово “модернізм” було ідеологічно забарвлене (асоціювалось із чимось негативним, ворожим), останнім часом його намагаються замінити словом “авангардизм”, але така заміна не має під собою вагомих підстав, оскільки за цим поняттям існує стійке коло своїх власних значень, відмінних від значень слова “модернізм”.

Слово **авангардизм** походить від слова “**авангард**” – той, що попереду. Доречно так називати ті напрями модерного мистецтва початку ХХ століття, які на перший план у своїх програмах висували руйнівні цілі, пропагували



антитрадиційне мистецтво, актуалізували експеримент.

Головні художні методи модернізму – це **символізм** (із важливим доповненням – **імпресіонізмом**), **експресіонізм**, **футуризм**, **сюрреалізм**. Із поетикою кожного зі стилів ознайомимося трохи докладніше, оскільки наукова література з цього приводу складна і суперечлива.

**Символізм** – напрям, стиль, художній метод. Напряму символізму сформувався наприкінці ХІХ століття у французькій літературі, на рубежі століть поширився на літератури Європи, а до 20-х років ХХ століття більшість літератур світу пройшла через етап опановування символістською естетикою і поетикою. Філософія і естетика символізму – це художній метод символізму. Зміст символізму як художнього методу визначає філософія двох світів, яка сформувалася в християнському Середньовіччі й була властива також багатьом романтикам. Згідно з цією філософією, світ видимий, матеріальний – не єдиний світ, що існує. Існує інший світ, небесний, духовний, ідеальний, цей світ вищий, ніж матеріальний світ. Усе земне – тлінне і скороминуще, все небесне – вічне і нетлінне. Релігійні люди під вищим світом мали на увазі божественний світ, рай, а поети поняття “вищий світ” розширили, помістивши туди будь-які прояви духовного життя, у першу чергу мистецтво. Звідси – естетика символізму, яка ставить мистецтво вище, ніж реальне життя. Головне покликання поета – прагнення до вищого світу, відчуження і осягання його. У своїх творах поет мусить розказувати іншим про вищий світ, кликати туди. Але оскільки вищий світ звичайна смертна людина побачити не здатна, описувати його неможливо, можна лише натякати, вказувати, а робити це можна за допомогою мови символів. Символістський стиль формується тоді, коли символ стає головним серед усіх зображувальних засобів. Усі конкретні поняття вживаються як багатозначні, як символи. Символи завжди використовувались поетами. Але символісти зробили їх основою філософії і естетики. У символістському тексті все наскрізь символічне, тому символістський текст ба-

гатозначний, багатовимірний, багатоплановий. Для прикладу розглянемо вірш П. Карманського “Ніч на Адрії”<sup>1</sup>.

Ніч. На стоках небозводу  
Мерехтять сріблисті зорі,  
Чорні пасма скиб на морі  
Крає вістря пароходу  
Й білить пухом шумовини.

У каюті хтось співає  
Монотонну скорбну думу,  
З темноти і стогнів шуму  
Тиха туга виринає, –  
Як вода, пливуть години.

Тихо. Зорі потопають  
В океані хмар і ночі,  
Понад хвилі грім грохоче,  
По каютах скрізь дримають –  
Серце, цить! Засни, дитино!

Картина світу побудована на контрастах: ніч – сріблисті зорі, чорні пасма – біла шумовина, стогни щуму – тиха туга, тихо – грім грохоче. Контрасти символізують розколотість світу на різнополюсні стихії. Ліричний герой відчуває це протистояння як трагедію, на противагу іншим людям, котрі спокійно дримають. Картина природних контрастів наштовхує на розуміння, чому серце ліричного героя не може заспокоїтись, заснути: бо така ж боротьба відбувається всередині людського єства. Звуки, що наповнюють навколишній світ (хтось співає скорбну думу, стогни шуму, грім грохоче), ко-

---

<sup>1</sup> Приклади аналізу модерністських творів за книгою: Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч.1. Українська література. – Луцьк : РВВ Волин. держ. ун-ту “Вежа”, 1999.

нтрастують із тишею, з поснулими людьми, підкреслюють самотність ліричного героя, його приреченість на безкінечні терзання, оскільки йому відкрилася глибинна основа буття. Як потопують зорі в мороці ночі, так тоне в мороці самотності й безнадії людське серце. Звертання "Серце, цить! Засни, дитино!" свідчить про деяку змиреність почуттів, загалом ліричному герою Карманського не властиву. Мінлива, за способом символічних контрастів створена картина світу не тільки відбиває настрій ліричного героя, тонко зафіксує палітру почуттів, а й свідчить про філософське самозаглиблення. Легкість, природність символіки (символи не штучно вигадані, а ніби самі по собі виростають із навколишнього життя), глибина і щирість почуттів – усе разом утворює художньо досконалий текст, характерний для раннього українського символізму.

**Імпресіонізм** – стильова течія модернізму, поширена в літературі на початку ХХ століття. У живописі – художній метод і стиль другої половини ХІХ століття. Емоційно забарвлене, суб'єктивне зображення. У літературі цей стиль вирізняється яскравим, емоційно забарвленим звукописом, настроєвим зображенням пейзажу чи портрета, тонким нюансуванням відчуттів. Головні засоби імпресіонізму в літературі – звукопис і метафоризований епітет. Розглянемо поезику імпресіонізму на прикладі вірша Грицька Чупринки "Осінній дощ".

Усміх пославши в останнім промінні,  
Згинуло радісне літо,  
Дощик уїдлиий, дощик осінній  
Сіється, наче крізь сито.

Сонце не вийде, не виглянуть зорі,  
Мов поховались в будівлі,  
Сіється, сиплеться дощик надворі,  
Падає, падає з крівлі.

Сиплеться дощик, як з прірви-безодні;  
Стелються сиві тумани,  
Сумно схилились дерева холодні,  
Мокнуть дерева й поляни.

Вгору туман піднімається срібний,  
Хмарками-смужками в'ється;  
Дощик осінній, уїдливій, дрібний,  
Падає, сиплеться, лється.

Інтонація вірша будується на повторах, котрі відтворюють монотонність набридливого осіннього дощу. У перших двох рядках вірша ніби нема новизни – традиційна персоніфікація пори року. Але все ж привертає увагу форма "згинуло". Літо загинуло, але ще й пропало – згинуло. Завдяки цьому слову виникає нюанс насильництва, наруги над літом, сутність якого визначається словами "усміх", "радісне". Загибель радісного літа викликає зловтіху в тих сил, які замість літа послали на землю дощ. Словосполучення "дощик уїдливій" – гарний імпресійний образ, який одним штрихом дає зображення певного емоційного забарвлення, котре домінуватиме у всьому вірші: у набридливому дощі вбачається знуцання над тими радощами, котрі несло в собі літо, скепсис, який обезцінює минулу втіху, фіксує увагу на швидкоплинності, скороминущості всього земного, а особливо радощів. Повтор "дощик уїдливій, дощик осінній" підкреслює зміну настрою: експресія літа переходять в імпресію осені. У четвертому рядку першої строфи алітерація на "с" (вона проходить через весь текст) посилюється, підкреслюючи образ уїдливості, зловтіхи. Повторене в другій строфі слово "сіється" водночас активізує значення "засівати". Осінній дощ сіє на землю інше насіння, ніж літній: на нього "сонце не вийде, не виглянуть зорі", бо воно не приносить плоду. А от у душі ліричного героя воно проростає сумом, зневірою. Нагнітання дієслів у другій строфі передає характер

дощу, його набридливу монотонність, а також вносить емоцію роздратування. Ми все глибше і глибше занурюємось в авторську емоцію. Образи, інтонація, звукопис вірша одразу викликають певний емоційний відгук.

У третій строфі привертає увагу порівняння "як з прірви-безодні". Якщо слово "безодня" досить уживане серед означень дощового неба, то прірва асоціюється, скоріше, з тим, що внизу. Але воно співзвучне зі словом "прорвало" (виникає асоціація з біблійним "прорвало небесні хляби"). Поєднання слів "прірва-безодня" посилює емоційність вислову. Дощ перетворюється на всепереможну стихію, мета якої – заглушити буяння життя. Далі ця емоція розгортається в низці не менш певно забарвлених образів: сиві тумани, сумно схилились дерева холодні, мокнуть діброви... – світ принишк, похилений, скорений, завмерлий. Епітет "холодні дерева" особливо увиразнює емоцію осінньої печалі: дерева здаються холодними навіть на погляд, і це передає відчуття внутрішнього холоду, який викликає в ліричного героя безкінечний осінній дощ.

У четвертій строфі знов з'являється образ туману, але тепер він отримує означення "срібні". Туман, що стелеться – сивий, той, що піднімається вгору, – срібний. Ледь прозирає тінь, інтуїтивно відчута, противаги "низ – верх". Але тут вона ніби вивертається навиворіт: верх стає уособленням усього неприємного, низького. Водночас осінній дощ як джерело смутку поглиблює ставлення до життя як до суперечливої сутності (в слові "сіятися" – також і натяк на те, що в інші часи дощ приносить не сум, а радість). Починає переважати мотив змиреності, сприйняття світу як данності. В останніх рядках дві низки синонімів: означень (осінній, уїдливі, дрібний) і дієслів (падає, сиплеться, ллється) – посилюють інтонацію, що відтворює безкінечний дощ. Повтори, ритм, звукопис, образи – усе проникнуте настроєм, все забарвлене одним кольором. Наприкінці вірша зовсім тоне в монотонному шумі трагічна нота, яка, було, зазвучала. Сум стає легким, навіть приємним, заворожливим, присипляючим.

Монотонність дощу починає символізувати узвичаєність, усталеність людського життя, котре завдяки безкінечній повторюваності одних і тих самих явищ стає прийнятнішим, передбачуваним. Монотонність обертається затишком і відчуттям певності.

Імпресіонізм засвоюється Чупринкою жвавіше і глибше, ніж символізм, тому що його сприйняття цілком залежить від смаку, інтуїції, поетичного слуху, тимчасом як символізм потребує філософського осмислення життя і кардинально нової концепції творчості. Імпресіонізм легко вписується в будь-яку поетичну систему, робить поетичну палітру більш гнучкою, тонкою, чутливою. Вміння передати ледь чутні, легкі відтінки настрою, передати так, щоб читач їх глибоко відчув – це вміння, необхідне кожному поетові. Чупринка належить до так званих стихійних геніїв (орфеїстичного типу), тобто до поетів, у яких інтуїція панує над раціональним сприйняттям, тому не дивно, що він одразу сприйняв імпресіонізм. Чупринка прийшов до символізму через імпресіонізм, завдяки залюбленості в саме звучання вірша, бажанню бути магом, чаклуном звуків. Природне вміння знайти образ, який передає настрій, було закріплене знахідками імпресіоністів.

**Експресіонізм** – напрям, метод і стиль модернізму. Експресіонізм як художній метод ґрунтується на романтичному типі художнього світосприйняття в найбільш активному його прояві. Експресіоніст – це людина з конфліктними стосунками зі світом, в основі яких – максимальна незгода зі світоустроєм і напрямками розвитку людства. Експресіоніст – це людина, яка шукає природні основи буття і послідовно змагається не лише з раціоналізмом, як романтик, а й з технічною цивілізацією та містом як її уособленням. Експресіонізм – це крик із приводу вселюдських негараздів. Експресіоністський стиль ґрунтується на домінанті вираження над зображенням, на різноманітних контрастах, гіперболах, згущеннях, активно використовує алегорію для об'єктивації максимальних почуттів, калейдоскопізм, схематизацію образів-

персонажів та інші засоби, які підпорядковуються меті виразити посилену експресію і максимально узагальнити її. Яскравий експресіоніст української літератури – Євген Маланюк.

Поезія Маланюка інтонаційно будується на крикові. Домінує бажання докричатись до людей, до сучасників, вивести їх будь-що зі стану байдужості, відкрити очі на присутність трансцендентної трагедії. Тому дуже багато звертань, закликів, погроз, спонукає, просто емоційних до краю вигуків. "Ти, у кого і нерви – бандура, / В чийм серці ридає раб... / ...Награбоване – граб!". "Ні, не вмреш ти. Марком Проклятим / Будеш мукою мірять віки". "Страшіться ж! Закінчився суд / І кара йде, і гнів вирує". "Невже ж калюжею Росії / Завмре твоя широчина? ... / Повстань, як древле!". "Карай і край!". "Вода й вогонь хай дику плоть покорчать". "І під залізним небом клекотить / Пророчий крик. / І в нім – проклин і визов". Як усе це поєднується в цілісний організм тексту (чи в цілісний)? Розглянемо один вірш.

Несамовитим криком крові  
Роздерлися Твої уста:  
Сурмиш у рупор пурпуровий,  
Вагітна бурями повстань!

Крізь чорних днів крилату хугу,  
Крізь свист степів, крізь порох трун -  
Виконуєш космічну фугу  
На струнах зореметних рун.

З несамовитого Синаю  
Ти – гураганом голосів -  
Гукаєш, кличеш, проклинаєш,  
В своїй розіп'ятій красі.

Вірші Маланюка, незважаючи на суспільно-політичну проблематику більшості з них, майже ніколи не бувають прямою мовою. Завдяки насиченості художніми образами

міра опосередкованості завжди велика. Поетична мова поета настільки своєрідна, що її належність до певного методу не відразу впадає в око. Вірші складні для сприйняття, оскільки відсутня завершена картина, яка легко постає в уяві. Натомість зображення розірване на шматки несподіваними асоціаціями.

У першій строфі наведеного вірша ми бачимо калейдоскоп фантазмагоричних образів, кожен із яких існує окремо, різко розмежовуючись з образами контексту. "Несамовитим криком крові / Роздерлися Твої уста" – це нагадує знамениту (найперш як символ експресивної образності) картину Мунка "Крик", тільки ще більш емоційно посилену кривавим колоритом. Велика літера у звертанні позначає особливу повагу, поклоніння, засвідчує особливу велич чи надмірність дійової особи. Це теж посилює загальну емоційність зображення: крик вселенського масштабу. Наступні два рядки виказують, що йдеться, напевне, про країну, адже тільки вона може бути вагітною бурєю повстань. Але зображення будується так, щоб скрізь був присутній обрис жінки. Дійовою особою вірша є, перш за все, якась жінка (все інше – сховане у підтекст). Спочатку ця жінка несамовито кричить, потім сурмить у рупор пурпуровий, далі вона окреслюється вагітною (але: бурями повстань, що абсолютно неможливо уявити, хоча вагітність сама по собі миттєво постає в уяві), потім ця фантастична жінка виконує космічну фугу (все збільшується в розмірах), нарешті, вона гукає, кличе, проклинає, стоячи на горі Синай і водночас будучи розіп'ятою. Дуже важко поєднати все це разом з допомогою логіки. Однак логіка все ж існує, але особлива, логіка художнього зображення. У цьому випадку її можна сформулювати як підпорядкованість експресивним цілям. Кожна наступна картина накладається на попередню і посилює емоційність вірша в геометричній прогресії. Наприкінці почуття мають досягти того космічного рівня, якого варта істота, зроблена з мільйонів людей. Суть



емоційного руху в прориві "Крізь чорних днів крижану хугу" до торжества високої місії, котра полягає в якійсь великій жертві (її символ – розп'яття). Поет наче робить надлюдське зусилля, напружується, як велетень, аби викинути "порох трун", дике, змертвіле існування, і виконати космічну фугу, тобто здійснити щось творчо-геніальне, виконати високу місію. Зростаюче емоційне зусилля можна простежити на різних рівнях тексту, (починаючи зі звукопису: він передає майже фізіологічне переборення спротиву), і закінчуючи тим образним рядом, про який ішлося вище (низка жіночих постатей). У кожному образі відбито якийсь момент історичного розвитку, авторське бачення шляху країни, однак головна сутність вірша не в цьому. Стрижнем тексту є авторське вольове зусилля, спонукання, звернене до країни, у кожному слові – концентрація авторських почуттів, спрямованих на зовнішню дію.

Отже, цей вірш є за змістом (емоційний космізм та загальнолюдські вболівання) і за формою (гіперболізм, калейдоскопізм, алегоричність, стильова експресія тощо) експресіоністським.

**Футуризм** – напрям, метод і стиль модернізму. Як художній метод футуризм визначається світоглядом активної, оптимістичної, життєствердної людини, творцем технічної цивілізації. Зміст футуризму як методу визначає формула "трех М": місто, маси, машини, форму – експериментальність, антитрадиціоналізм у всіх аспектах творчості. Футуристичний стиль базується на формальній розкутості (анормативності), домінанті образу, серед образів найбільш актуальний неологізм (слово-образ).

Геніальний поет Б.-І. Антонич не був футуристом ні організаційно, ні засадничо (в його поезиці останніх збірок домінує сюрреалізм). Але оскільки він дуже інтенсивно еволюціонував, свідомо "набивав руку", випробовуючи різноманітні засоби модерного мистецтва, у нього трапляються типово футуристичні за поетикою тексти (особливо відчутною

стала їх кількість, коли опублікувалися вірші, що не ввійшли до збірок: наприклад, у дев'ятому числі журналу "Сучасність" за 1992 рік). "Осінь", "Зов", "Дороги", "Поема про вітрини" – твори послідовно футуристичні. Строфіка, ритміка, графіка, звукопис, словотворення, навіть відсутність розділових знаків, пародіювання класичних жанрів (знак опозиції до класичного мистецтва) – усе це знаходимо у віршах Антонича.

Зов

Вже

Час

Нас

Зве

Ще

Раз

Нас

Жде

Кров

Біль

Зов

Піль

Це

Я

Тема міста трактується згідно з футуристичним ставленням до нього як до природного середовища людини ХХ століття. У "Поемі про вітрини" в зображення звичного міського гамору вплітається приємна елегійна нота, котра врешті починає домінувати: "о місто не треба боятись її конклюдій / о місто тебе прощають на добраніч вітрини / брязкотом жалюзій", "так добре / так добре / так добре / ой є / ой є /

ой є / о скорбе / о скорбе / о скорбе / п'є / ллє / б'є / так добре / так добре / так добре". Відчувається намагання романтизувати і водночас міфологізувати місто. Вітрини – очі міста, якими місто "задивлене в неба блакить". "О так глядіти в ваші прозорі шиби / о прямовисні озера закляті / чи се плюскотять срібні риби / з місячного сяєва потяті". Місто – жива, напівказкова, зачарована істота, яка і сама вміє чарувати, притягувати, заворожувати душі людей. Воно притягальне і водночас незбагненне, містичне: "титантський каміння та цементу тин", "гігантський заліза та бетону тин" – огорожене, надійно захищене місце, велетенський прихисток, дім. Слово "тин" асоціюється з хатою, із затишком виокремленого людиною місця, а тому поняття "залізо", "бетон" емоційно тепліють. Важку непорушність бетонного тину (уособлення надійності, міцності) врівноважує "рійний мрійний стрійний танець" світла, яскравих кольорів, блиск реклам, мінливі очі вітрин і шиб. Місто в поемі безлюдне. Замість людей – манекени у вітринах, наче застигли, зачаровані люди. Це підкреслює відчуття, що місто живе не тому, що населене живими діяльними людьми, а й саме по собі, як якась незбагненна істота. "В дощі рефлексів розцвіли казок гриби": місто схоже на чарівника, котрий розважає, бавить, вабить і містифікує. У ньому чаїться спокуса (очі вітрин звабливі) і якась ледь вловима небезпека для того, хто "в дощі рефлексів". Це стосунки за конструкцією "первісна людина – природа". Надалі, особливо в "Ротаціях", тема міста вростає в загальне сюрреалістичне зображення і набуватиме інших відтінків. Тому і футуристичні засоби відступатимуть на другий план. Не слід думати, що футуризм був випробуваний і відкинутий Антоничем як такий, що не відповідає глибинним цілям творчості. Звичайно, метод одного письменника (першорядного) не може бути одночасно символізмом, футуризмом і сюрреалізмом. Обов'язково щось домінує і підпорядковує решту, інакше перед нами буде еклектична творчість, наслідок епігонського засвоєння модних напрямів і

стилів. Але впливи різних методів у талановитого митця можуть стати ознаками неповторного, тільки для цього автора характерного шляху, здатні збагатити, урізноманітнити палітру засобів, дають можливість типологічні риси методу переплавляти в щораз новий поетичний світ.

Футуристичні засоби зображення не зникають із палітри Антонича до кінця творчого шляху, є органічними для нього, оскільки тема міста лишається одною з провідних тем Антонича, а її зміст – багато в чому футуристичним.

**Сюрреалізм** – напрям, художній метод, стиль у літературі модернізму. Сюрреалізм як художній метод базується на реалістичному типі художнього світосприйняття внаслідок його максимальної суб'єктивізації. Сюрреалізм як напрям і стиль виник у 20-ті роки ХХ століття, але і раніше в літературі з'являлися твори з яскравими елементами сюрреалізму: “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського, “Петербург” А. Белого, твори Ф. Кафки й ін. Це пояснюється процесами в літературі порубіжжя, спрямованими на руйнування меж між жанрами, родами, методами. Поширений у ті часи реалізм усмоктував зображувальні засоби умовних форм літератури. Таке поєднання непоєднуваного дало свій цікавий результат.

Сюрреалізм як напрям виник із зацікавлення пластами несвідомого у внутрішньому житті людини, на той час дуже поширеного завдяки відкриттям психології. З одного боку, у сюрреалізмі, як і в реалізмі, залишається актуальною настанова на об'єктивність, причому вона іноді посилюється завдяки актуалізації раціонального, інтелектуального витоку творчості. З іншого – зосередженість на ірреальному (несвідоме у внутрішньому світі людини – завжди ірреальне) породжує особливий світ, реальний та ірреальний водночас. Поетика сюрреалізму генетично пов'язана з поетикою бароко: і тут, і там ключовим поняттям є слово “химерний”. Ця поетика в сюрреалізмі сформувалась завдяки спостереженню над сновидіннями. Сюрреалістичний текст будується за зако-

ном сновидного зображення: достовірність деталей і фантастичність загальної картини (пригадаємо оповідання Ф. Кафки “Перетворення”: фантастична в основі подія зображена як реальна і достовірна).

Сюрреалістичний стиль визначає домінанта метафори, оскільки метафоричне зображення (розширена і реалізована метафора) – це химерне, подвоєне (відзеркалене) зображення, зображення одночасно у двох вимірах. Сюрреалізм – це надання ірреальному рівних прав із реальним. Ось один віршорядок Б.-І. Антонича: “Коріння тиші, врослі в глину ночі...”. Тиша не має коріння, ніч зроблена не з глини. Але, крім нічної тиші, у нашій уяві постає і коріння, і глина, та вони існують ніби в паралельній площині, реальна картина стає ірреальною, навіть фантастичною. Так метафора породжує сюрреалістичне (химере) зображення. Придивимось до сюрреалістичної поезики на прикладі вірша Володимира Свідзинського.

Утомлений, склонившись на горби,  
День спав та спав. Здавалося, ніколи  
Не перейдуть глибини голубі  
Над нивами. Лінивий, безтурботний,  
І я приліг, і дався владі сну.  
Прокинувся – мій дню блискучий, де ти?  
Тонка імла від сходу простяглась,  
Двома крильми обнявши рівне поле.  
У гробі сонце. Дерево замовкло,  
І, холодом у чашечках тюльпанів  
Зачинені, позастигали бджоли,  
Що дзвінко так дитинство дня вітали.  
("Утомлений, склонившись на горби")

Сон – стан, що символізує природне, неусвідомлене життя. "День спав та спав": коли у світі природи спокій, неусвідомленість, плинність ніби проступають на поверхню. Безжурність, безтурботність – теж ознака неусвідомленості,

стихійності життя. Людину можна приспати (здається, так буде завжди: "ніколи не перейдуть глибини голубі"), вона дається владі сну, почуває спокій, заколисується, як дитина, спокійним плином життя. Та, на відміну від бджіл, котрі, коли день пропав, лиш "в чашечках тюльпанів позастигали", людина втрату дня сприймає болісно: "мій дню блискучий, де ти?", "У гробі сонце". Рано чи пізно настає пробудження, людина усвідомлює трагізм буття, котре, напівсонне, плине до смерті. Людина пригадує "дитинство" дня, розлиту тоді в природі радість, і зовсім інакше сприймає торжество життя крізь похмуру тінь вечора. "Вечірня тінь / І запах воску. Сон і тлінь". "Спи. Засни. ...Спи, колихнула запонами / Ніч". "Забувши давнє, Тясьмин тихо спить". "З полудня парко мгіє день – / Нагусла хмари сонна вагота". "Латаття спить, як пам'ять серця спить". "Аби заснув, приходиш крадькома". "Ще не остиглий од сну, / твій голос бринить клопітливо". "Ось сонна церква з золотим верхом". "Смертний сон облягає віі". "Веду круг себе рукою, / А вже очі змагає сон". "Над сонним пониклим світом", "Ми здрімалися. Голубооке / Навіяло тінь вечорову". "А я не чув нічого... Сон глибокий, / Немов скалою, слух мій привалив". "Спало все. І місяць десь погас. / Тільки грала зірка світова. / І мені в той таємний час / Снилися незаймані слова": це стійкий, виразний мотив поезії Свідзинського.

Простежується два важливих значення сну (окрім згаданого вище – сон як неусвідомлене життя). Перший пов'язується з концепцією творчості. Сон – стан творчості, оскільки активізуються" підсвідомість, відступає в тінь денний тверезий глузд. Вірші виростають у глибинах підсвідомості, до того ж вони – зовнішнього походження. У стані сну поет вгадує, прозирає. Таке тлумачення творчості характерне для багатьох поетів-модерністів, у першу чергу – символістів. У Свідзинського це значення дещо видозмінюється завдяки більш посиленому акценті на сні як напівсмерті. Загалом у поезиці Свідзинського сон – це також

один із важливих засобів. Це формальне обумовлення зображення іншої реальності, тієї, яка міститься за межами сприйняття. Світ образів Свідзинського – химерний світ сновидіння. Кожен вірш – виринання-пробудження з хаосу неусвідомленого існування, притягального і небезпечного водночас. Стан сну – блаженний, пробудження – трагічне. Але щоб стати людиною, треба пробудитись, виринути із напівсмерті. Свідзинський уже у 20-ті роки є досить яскраво вираженим сюрреалістом.

З мотиву сну зринає мотив дитинства (вони пов'язуються майже у всіх сюрреалістів). Спогади про власне дитинство використовуються для конструювання дитинного світобачення. Цей мотив тягне за собою примітивізацію засобів зображення і в результаті – вірші, які сприймаються як дитяча поезія: "Спалахнули міські вогні", "Сад не сад – одне деревце", "Де не глянь", "Тільки в вечірньому мороці", "Іде хлопчик по місту" й ін.

У 30-ті роки метод Свідзинського остаточно формується в сюрреалізм. На рівні змісту – це намагання сконструювати світ людини, котра живе не в суспільстві, а серед стихій світу. Свідзинський, на відміну від інших сюрреалістів, не конструює міфосвіт первісної людини (усвідомлюючи його в собі) – поета більш приваблює стан сну і дитинства як метафори первісного досвідомого світосприйняття. Як би далеко не сягнув людський розум і процес самоусвідомлення, дитинство поєднує людину з первісним етапом існування, а в сні реліктові форми свідомості виринають у вигляді химерних образів. Варто зрозуміти світосприйняття дитини, зануритись у стихію сновидіння – і реконструюєш первісний міфосвіт.

Міфосвіт Свідзинського складається з трьох стихій – сонця, води і землі. Кожна з цих стихій панує над людиною, притягує, вабить, але і лякає, заворожує-присипляє. Кожна зі стихій якоюсь мірою персоніфікується, але ніколи не переходить у грубе отілеснення, характерне для фольклору. З кожною стихією пов'язується мотив життя і смерті. Кожна

стихія життєдайна та смертельна для людини. Сонце, вода, земля – божества, які викликають молитовний захват, коліноприпадання. Водночас постійно присутнє відчуття залежності, тоскне відчуття їх повної влади над людиною. Ця влада завершується смертю. Смерть у різних стихіях різна. Сонце спалює. Це смерть висока, гарна, миттєва. Вона вабить поета найбільше. Вода уповільнює плин життя, непомітно заколихує, присипляє: безболісне занурення в сон-смерть. Смерть панує і в таємничих глибинах під землею, у печерах, норах: це найстрашніша, найбридкіша смерть, яка приходить уночі в образі горбатої старої. Сюрреалістичний світ Свідзинського часом обертається містичною бароковою поетикою жахів саме завдяки просякнутості темою смерті, насиченості дивними міфічними істотами, які піднімаються з глибин несвідомого, часом чарують, ваблять, але частіше – лякають і поглиблюють трагізм існування.

Модернізму загалом притаманне надзвичайне розмаїття стилів і велика кількість літературних угруповань. Усі вони так чи інакше тяжіють до одного із чотирьох потужних методів і напрямів модернізму. Згадаємо найбільш відомі з них.

**Конструктивізм** – течія модернізму, яка сформувалась на доведених до логічного кінця гаслах футуризму. Від слова “конструкція”: у назві підкреслено раціональний підхід до написання творів. Генетично споріднений із класицизмом. Зміст послідовно керує формою, але форма актуалізує експеримент, головний принцип творчості – пошук нових комбінацій.

**“Потік свідомості”** – стильовий напрям у модерністській літературі початку ХХ століття, згодом – прийом зображення внутрішнього світу героя. Формально потік свідомості є внутрішнім монологом у поєднанні з калейдоскопічним зображенням (людина одночасно думає про різні речі, перескакує з одного на інше, її внутрішній світ – це не окремі психологічні стани, а потік, який ніколи не зупиняється). Класи-



чний твір із використанням потоку свідомості – роман Д. Джойса “Улісс”. У сучасній українській літературі цей прийом використовується досить широко (Ю. Андрухович, О. Забужко, В. Медвідь та ін.).

**Примітивізм** – течія в живописі початку ХХ століття, яка вникла із захоплення примітивами – творами художників-самоуків (народних майстрів). Зумисне спрощене зображення: таке, як на дитячому малюнку (площинне, окреслене грубими лініями, наповнене різнорідними деталями тощо). Примітивізм – це спроба відтворити наївне (не зіпсоване освітою, містом, цивілізацією) світосприйняття, яке є глибоко поетичним, свіжим, уміє звичне зробити незвичним.

**“Театр абсурду”** – течія і стиль у мистецтві ХХ століття, відгалуження сюрреалізму. Назва поширилася завдяки дослідженню М. Ессліна “Театр абсурду” (1961). Найяскравіші представники “театру абсурду” – Ежен Іонеско і Самюель Беккет. У російській літературі попередником “театру абсурду” вважають Данила Хармса, у польській театр абсурду представляє Славомір Мрожек. Близькі до естетики абсурду деякі твори Миколи Куліша (“Мина Мазайло”). Філософія абсурду вималювалась у творах екзистенціалістів (“Міф про Сізіфа. Есе про абсурд” Альбера Камю). Тривалий час культура людства зосереджувалась на раціональному впорядкуванні життя, яке людині здавалось розумним, логічним, доцільним. Людина існувала між помилкою та нормою і почувалась цілком комфортно. У ХХ столітті люди почали усвідомлювати, що впорядкованість нашого життя існує не так в об’єктивній реальності, як у нашій уяві. Якщо відсторонитись від життєвого плину, подивитись на нього сторонніми очима (очима інопланетянина, звіра, немовляти), воно відразу втрапить свою логічність і доцільність. Виявиться, що наше життя наскрізь безцільне, хаотичне, алогічне, тобто абсурдне, позбавлене сенсу. Філософія абсурду приходить унаслідок глобальної втрати сенсу життя. “Театр абсурду” будується на естетиці взаємопроникнення комедійних і трагічних елемен-

тів, на руйнації сюжету і всіх інших елементів, які впорядковують твір. Із сюрреалізмом абсурдистський стиль перегукується своєю химерністю, несподіваним поєднанням вигаданого та реального, порушенням логічних зв'язків. Часто використовуються фарсові та гротескні образи. Як театральна концепція, “театр абсурду” спирається на поєднанні двох провідних театральних концепцій ХХ століття – умовного і реалістично-психологічного театру. Реалізм, а часто і грубий натуралізм, психологічна достовірність поєднуються з відверто умовними формами, фантасмагоричністю.

У зв'язку з “театром абсурду” варто згадати ще деякі явища модерністського театрального мистецтва.

**Театр акцентованого впливу (“Березіль”)** – український театр, заснований Лесем Курбасом, функціонував у 20–30-ті роки. Лесь Курбас створив оригінальну театральну концепцію, новаторську, модерністську, близьку за естетикою до театру Вс. Мейєрхольда і Бертольда Брехта. Це умовний театр. Курбас послідовно полемізував з традиційним реалістичним театром, особливо з Московським Художнім (МХТ) під керівництвом Станіславського і Немировича-Данченка та з національно-етнографічним його варіантом в особі театру Саксаганського. Так само, як і Брехт, Курбас вніс у театральне мистецтво елемент раціоналізму (тому його театр називається театром ацентованого, тобто свідомо кудись скерованого, впливу). Курбас був проти перевтілення акторів у створюваний образ, культивував демонстративну гру, вважав, що актор є співатором у драмі, що він мусить свідомо рухатись до певного результату. Курбас змагався з достовірністю і правдоподібністю на сцені, від гри акторів до декорацій – усе на сцені стає святом гри, умовності.

**Театр епічний (Бертольда Брехта)** – театр, створений видатним драматургом і режисером Бертольдом Брехтом. Як і театр Курбаса, це умовний театр. Епічним Брехт називав його з тої ж причини, що й Курбас: епічний – отже об'єктивований, раціоналізований. Але об'єктивованість

виявляє себе не в достовірних формах, як у театрі Станіславського, а у свідомому навантаженні елементів додатковим змістом. Театр Брехта базується на експресіоністській драматургії, соціально загостреній, максимально узагальненій і моралізаторській. Брехт послідовно боровся з розвжальністю подій, він навіть оголосив війну сюжету. Важливий елемент концепції – теорія відчуження (звичайне виокремити й підкреслити так, щоб воно стало незвичним). У театральній виставі Брехт активно використовував зонги (пісні).

Театр Брехта і Курбаса значною мірою пов'язаний з експресіонізмом, саме його засади простежуються в багатьох п'єсах Брехта, частково і в драматургії М. Куліша.

Після доби модернізму, яка тривала в деяких країнах Європи аж до 50-х років, але загалом майже завершилась у 30-ті, разом із початком Другої світової війни, яка переорієнтувала мистецтво в іншому напрямку. В повоєнний період у Європі триває активне осмислення надбань модернізму (воно триває й досі), але водночас у літературному процесі наростає спротив щодо модерністського мистецтва. Цей спротив поступово накопичується, усвідомлюється, узагальнюється, доки не знаходить свою назву як певного явища, закономірного етапу в розвитку культури: постмодернізм.

**Постмодернізм** – явище, яке самою лише назвою засвідчує свою внутрішню залежність від попередньої епохи – від модернізму. Можна сказати, що кожна значна епоха мала своє продовження, відлуння, своєрідний епілог за межами свого часу. Скажімо, посткласицизмом можна вважати проствітницький реалізм XVIII століття. Після романтизму, в самому розпалі реалізму продовжували з'являтися романтичні твори, які, однак, уже суттєво відрізнялись від тих, що були написані в межах епохи. Яскравим постромантиком був Едгар По. Своєрідним постреалізмом у наступну добу, яка належала вже модернізму, стало явище натуралізму (натуралізм співіснує і якось співвідноситься з модернізмом, хоча концептуально він є продовженням реалізму). Отже, нічого випадкового в тому,

що виник після доби модернізму постмодернізм, нема. Щоправда, постмодерністи у своїх гаслах не стільки продовжують, скільки заперечують (пародіюють, висміюють) модернізм, але це не означає, що постмодернізм є чимось принципово іншим. Кращі твори сучасних письменників – це твори модерністські, але новий час, друга половина ХХ століття, відбивається на творчості, модерністи теперішні чимось відрізняються від модерністів початку століття, і це природно. Постмодернізм – це спосіб опосередковування модернізму, спосіб брати з нього все, водночас лишаючись за його межами, не розчиняючись у його потоці. Постмодернізм більшою мірою ігрове мистецтво, більш літературне, ніж модернізм. Автор часто ховає себе за абсурдною гротескною маскою або ж намагається зовсім зникнути з тексту, хоча при цьому демонструє перед нами не історично-об’єктивний світ, як це роблять реалісти, а наскрізь умовний, абсурдний чи фантастично-натуралістичний. Постмодернізм – мистецтво цитат, парафраз, літературних алюзій, стилізацій, пародіювань тощо. Це, скоріше, гра в літературу, аніж література.

### 3.5. Ієрархічність літератури

Усі, мабуть, уживають поняття “першорядний письменник”, “письменник-епігон”, письменник-класик, **Геній національної літератури** – різноманітні оцінкові визначення митців. **Це ознака ієрархічності літератури. Письменники залишаються в історії літератури рядами: перший, другий, третій ряди.** Чому так? Чи справедливо це? Хто визначає ряд? Це – велика і широко розгалужена тема. А почнемо ми її з того, що, здається, існує поза усілякими рядами – з фольклору.

Між двома гілками кожної національної літератури, між усною і писемною, завжди існувала певна напруга, протистояння і водночас притягання. У взаємодії **фольклору й літератури** завжди можна помітити ознаки маркування: невели-

чкі “плюси” або “мінуси” в оцінюванні цих частин національної літератури. Писемна література користувалася скарбами усної і запозичувала їх досить вільно. Але водночас писемна література часто встановлювала дистанцію і маркери: були часи досить зверхнього ставлення до творчості простолюду, коли писемна література демонстративно плекала власну традицію, ніби відштовхуючись від негативного зразка. Але минав час, наставало чергове відкриття непроминальної цінності народних творів, писемна традиція оновлювала себе за рахунок усної, натомість впливаючи і на неї. “Антифольклорними” були класицисти і неокласики ХХ століття. Кохалися у фольклорі романтики. Хоча у символістів кінця ХІХ століття багато спільного з романтиками, на відміну від них, вони досить стримано ставились до фольклору. Майже не існував фольклор і для експресіоністів із футуристами. Зате сюрреалізм активно користується ним. Серед модерністських напрямів мистецтва ХХ століття особливо залежним від народної творчості був примітивізм, щоправда, він утілювався переважно в живописі. В епоху постмодерну цікавість до фольклору не згасає, хоча загалом літературна традиція все більше віддаляється від усної. Але от такі, для прикладу, явища, як латиноамериканський роман 1960–70-х років або українська химерна проза того ж часу – наскрізь просякнуті фольклорними запозиченнями. Історія взаємин писемної і фольклорної літератури в кожній національній культурі своя. Це ж саме питання залишається вічно актуальним і щодо будь-якої авторської творчості. Незалежно від того, полюбляє автор (як Шевченко) чи ні (як Зеров) використовувати фольклор, у нього завжди складається якась власна творча історія, у якій фольклор грає свою важливу роль.

Через взаємодію з фольклором увиразнюється національне обличчя писемної літератури, вона набуває ознак, які виділяють її посеред інших літератур. Хоча поняття “національна” порівняно нове, започатковане романтиками, зараз годі

уявити будь-яку розмову про культуру без нього. **Національна специфіка літератури** – важливий об’єкт для наукового дослідження. **Нація пізнає себе, посилює духовність, розвивається, дивлячись у дзеркало художньої літератури. Водночас література досягає світових вершин, накопичує високі мистецькі цінності, дивлячись у дзеркало своєї нації.**

За часів Радянського Союзу **національне**, особливо якщо не російська нація мала на увазі, було міфізоване в негативному світлі, а похідне поняття “**націоналізм**” ставало вироком у карній справі. Натомість охоче говорили про народність і партійність літератури. Існувала, починаючи з 1920-х років, настанова на мистецтво, зрозуміле народові. **Елітарна література** модернізму була вилучена з обігу, стала недоступною для читачів, називалась формалістичною і буржуазною. Майже всі класики радянського періоду були справді доступні масам, легко сприймалися і своїм універсалізмом (запозиченим трохи в романтиків, трохи в реалістів) межували з фольклором, точніше, з **масовою літературою**. Що ж до методу **соціалістичного реалізму**, яким послуговувались усі радянські письменники, то він був добре розвиненою технікою написання творів **масової літератури**, бездоганних у змісті (ідеологія соціалізму, яка не викликає заперечень) і формі (досить цікаво, навіть майстерно і дуже передбачувано). Бездоганних, ясна річ, для радянських критиків і читачів. У пострадянський період усі ці цінності були піддані сумніву і не даремно: те, що тоді вважалось класикою, сьогодні захоплення не викликає.

Радянська література, як і масова, “вироблялась” на замовлення, відповідно до рівня виконання, оплачувалась.

Але повернемося до **фольклору, найпершого масового мистецтва** в історії людства. **Масове** – не завжди погане чи **малохудожнє**.

Поруч із розвиненою, вишуканою, аристократичною писемною літературою фольклор може видаватись надто

простим (примітивом) і тому не дуже вартим в естетичному плані. Але чим довше живе традиція, тим очевидніше стає: жодна віха в розвитку національної літератури не постала без фольклорного впливу. Наприклад, велика реформа віршування в українській поезії – перехід від силабічного до силабо-тонічного вірша – відбувалась завдяки фольклорному впливу (особливо завдячуючи романтикам і Шевченкові). Парадокс, але друга велика реформа віршування – перехід від класичного до некласичного вірша – теж стала можливою завдяки фольклору (через творчість Тичини). Уже йшлося про жанри – у дискурсі чи не кожного є фольклорний виток. Ішлося про образність – вона живе й оновлюється завдяки фольклору. Прикладів можна наводити дуже багато – це окрема тема.

Але авторитет фольклору далеко не завжди обертається благом і цінними знахідками для конкретного автора. Захоплення фольклором, властиве всім романтикам, а українським – особливо, часто викликало бажання наслідувати фольклорні твори (поети – пісенну творчість, прозаїки – усний тип оповіді). Чим ретельніше автор наслідує, тим кращу копію отримує. Але... Це вже твори не тієї вартості, яку вони мають у фольклорі. **Стилізація під фольклор, намагання створити твір, цілком подібний до народного,** – неминучий, ніби навіть виправданий етап у становленні письменника-романтика, тим паче, що він іноді завершується творенням поезії, яка стає народною піснею. І все ж це прояв залежності. Стилізація, якщо вона здійснюється із серйозною наслідувальною метою, – це прояв **епігонства, надмірної залежності від авторитету, яка не дозволяє виявити власне обдаровання.**

Як не дивно, але не тільки матеріальна культура залежить від моди й наслідування. Існує також **літературна мода**. Особливу роль вона відіграє в розгортанні **літературного напрямку**. Кожне нове явище починається зі змагання, з виклику, який кидають окремі митці (зазвичай, кілька осіб або й одна людина) закостенілій традиції.

Спочатку це сприймається негативно, піддається критиці, викликає обурення. Але згодом протест притягує все більше уваги, викликає інтерес у всіх тих, хто й сам відчуває відсутність руху, інертність, застарілість сучасної літератури. Поступово в нового явища все більше прибічників. І от неминуче настає етап визнання і поширення: етап моди на нову літературу. Була мода на класицизм, на натуралізм, на футуризм.... Скільки потужних напрямів сформувалось в історії національної літератури – стільки, а то й більше (є ж мода і на іноземні явища) змінювалась літературна мода. Мода вимагає наслідування. Наслідування – навчання. Можна навчитись тому, що відкрили інші й створити своє, на інших не зовсім схоже. А можна навчитись... і зупинитись: дуже спокусливо використати набуту майстерність задля здобуття слави. Літературну моду засновують видатні новатори, але творять її епігони. Без літературної моди оригінальне новаторство не пошириться, не здобуде визнання. А завдяки літературній моді новаторство потроху стає звичним, засвоюється письменниками і... врешті решт перетворюється на традицію.

Отже, епігони не творять великих цінностей, але виконують у літературному процесі свою важливу роль. І все ж дві крайні точки ієрархічної будови літератури – **Геній та епігон**. При безумовному протиставленні маркерів (геній – однозначний позитив, епігон – однозначний негатив) ця опозиція міститься в постійній взаємодії і досить часто **обмінюється маркерами**.

Найбільш невизнаними, гнаними, зневаженими персонами національної культури були ті, кого пізніше назвуть Геніями. Новаторам і першопрохідникам не дістається лаврів і слави, вони отримують каміння і ганьбу від сучасників. “Завше – чернь, і арена, і сором, / Завше – падаю і встаю, / І гвалтують образливим зором / Окривавлену душу мою”, – зізнається Євген Маланюк, звертаючись до побратима по перу Юліана Тувіма (вірш “Ars Poetica”).



Натомість досить добре почуваються в житті й літературі епігони. Вони стають майстрами якоїсь форми (щойно відкрита, вона здається модною і має попит у сучасників), легко тиражують цю форму на чиєсь замовлення і, звісно ж, мають матеріальну винагороду і визнання. Але уславлених при житті письменників забувають нащадки, а класиками стають ті, кого тривалий час ніхто й не згадував. “Велике бачиться на відстані”, кажучи словами О. Блока.

У всі часи на близькій відстані, тобто сучасники, великого не визнавали. Маси, які створюють моду і визначають попит, не вибагливі у своїх мистецьких смаках.

Отже, тема, започаткована фольклором, привела нас до проблеми “**масова література**”. Епігони пишуть для мас. Генії – для добірної (освіченої, національно свідомої, більш духовної тощо) меншості, тобто для еліти. Здається, простий собі розподіл праці за інтересами. Насправді ж між геніями та епігонами (вони, до речі, не зізнаються в епігонстві, часто й не усвідомлюють його, а іноді вважають себе геніями) завжди існує якесь поле напруги, народжується безліч похідних проблем.

**Про масову й елітарну літературу почали говорити модерністи.** Саме їхні твори, через надмірну ускладненість, або ж надмірну відвертість, або демонстративну експериментальність, не сприймались більшістю читачів, викликали обурення спільноти. Натомість у середовищі митців плекалась настанова на вищість справжнього мистецтва і його недосяжність для пересічної більшості. Справжнє мистецтво за своєю сутністю елітарне – вважали вони. Але ніщо не стоїть на місці. Хоча поняття “еліта” та “елітарність” шанобливо марковані в сучасному українському суспільстві, попит на елітарну літературу невеликий, зате масове мистецтво знаходить все більший попит і стає прибутковою справою для авторів літератури масових жанрів.

**Масова література – явище новочасне,** оскільки маси навчилися читати не дуже давно, а виробили потребу читати

більш-менш регулярно століття-півтора (як де) тому. Разом із наближенням до індустріального суспільства, переселенням в міста відбувалося поступове відчуження людей від природного способу життя. Природна людина має значно стійкішу і здоровішу психіку, ніж людина освічена і культурна, особливо – міська. Неврози і психічні розлади, як переконливо довів психоаналітик З. Фройд, – це і є плата за культуру. Масова література з'явилась, щоб задовольняти не так естетичні чи культурні, як чисто природні, або ж психічні, потреби: вона дає можливість людині заспокоїти саме той потяг, який, через життя в урбанізованому, технічному світі, виявився занедбаним і дошкуляє якимись деструктивними бажаннями. Читаючи **пригодницький роман**, людина ризикує життям, здійснює подвиг, на який у житті не здатна, занурюючись у світ емоцій закоханого, теж відчуває приплив почуттів, давно забутих з особистого досвіду. Кожен жанр масової літератури експлуатує ту чи іншу сферу психічного життя і задовольняє відповідну психічну потребу. **Детектив**, як і численні, різноманітні кросворди, створений розумом, експлуатує сферу інтелекту і задовольняє певні інтелектуальні потреби. Якщо в іншій сфері свого життя людина навантажує інтелект не надто активно (або навпаки – надміру), їй треба давати посильну вправу для мозку, але вправу, яка ні до чого не зобов'язує. **Трилер**, із його ризиком, небезпекою, бійнями-стрільбами, страхами, супер-героєм: навіть неповороткий товстун дещо підтягнеться і почне якщо не відчувати себе Рембо, то принаймні запрагне бути більш вольовим і не втрачати контролю, не піддаватись гнітючим обставинам. І який ще, окрім **наукової фантастики**, або й простої **казки (фентезі)**, існує чудодійний спосіб перенестися в майбутнє чи в іншу галактику, поринути з головою в неймовірний світ, геть забувши про сіре, гнітюче повсякдення? **А романи жахів?** Нема кращого способу випустити на волю свої таємні страхи і, дочекавшись фіналу, хоч трохи опанувати ними. Майже всі **жанри масової літератури мусять за-**

**кінчуватись щасливо:** так література зміцнює оптимізм, який занепадає через стосунки зі складною дійсністю.

**Масова література найперше відрізняється від елітарної чіткими жанровими межами.** Масова література не вигадує і не відкриває жанрів, вона ними користується як універсальними мистецькими формами. Часом утворюються нові жанри і в масовій літературі (ніщо не стоїть на місці), але, зазвичай, теж за чітко визначеними правилами, внаслідок схрещування двох чи трьох жанрів, добре знайомих масовому читачеві. Жанр – це мистецька форма, яку масовий читач повинен сприймати як доброго знайомця, як гостинно відкриті двері в затишний дім. Звісно, кожен на сьогодні усталений жанр має свій дискурс, і його можна простежити від найдавніших часів. Але відбір і своєрідне “затвердіння” **жанрових форм** відбувалося разом з тим, як поставало і формувалось таке явище, як **масова література**. У цьому плані показова історія роману (велика епічна прозова форма): він вже на перших стадіях формування був жанром для простолюду, хоча тоді ще не існувало ні масового читача, ні масової літератури. І тому не дивно, що зараз масова белетристика здебільшого складається з романних форм (які останнім часом вочевидь тяжіють до скорочення, до обсягу повісті).

**Закони жанру** – це також і певні правила взаємин з читачем, **правила гри автора і читача** (адже завжди при читанні розгортається процес гри – тимчасового перебування в умовному світі). Це своєрідна угода: ось правила, ось неухильне їх дотримання. Простий приклад: уявімо собі, що телевізійна оповідь про скрутне і трагічне життя бідної Марії чи Рози раптом закінчиться смертю героїні (що цілком логічно було б в реальному житті й загалом з точки зору тверезого глузду). У такому разі глядач був би глибоко обурений, мав би всі підстави позиватися з автором і вимагати від нього пояснень і навіть компенсації за моральні збитки. Адже він погоджувався щодня проливати сльози над суцільним горем-бідною симпатичної дівчини за однієї твердої умови: вре-

шті-решт все завершиться весіллям, дівчина буде нагороджена за свою скромність і працелюбність. Попелюшка не може у фіналі стати Анною Кареніною: це проти правил, це проти законів жанру. Якщо казка отримує трагічний фінал, то це не казка, а ми ж погоджувались на казку, на сучасну реалістичну казку про чергову попелюшку, улюблену героїню жінок усіх часів і народів. Отже, автор зіграв проти правил, його твір не матиме успіху і попиту.

Пригадаймо детективні історії Конан Дойля чи Агати Крісті. Як би автор не заплутував читача, він залишає йому досить міток для того, щоб той, при палкому бажанні і немало розумові, здогадався сам, вичислив, хто ж серед героїв вбивця. Звісно, логікою Холмса чи Пуаро читач не повинен цілком оволодіти, але логіка в шараді мусить існувати, історія в принципі мусить бути розгадуваною. Тому чесний детектив Пуаро збирає в кінці всіх учасників події і детально знайомить їх з ходом своєї думки, яка привела до вбивці. Ті дрібниці, які всі бачили, але ніхто не звернув на них уваги, були зарубками, які навели на слід і привели до вбивці. Недосвідчений автор інтригує читача безліччю загадкових епізодів, заплутує до повної дезорієнтації, а потім, як фокусник, витягує невідомо звідки вбивцю. Вертаючись до початку і пригадуючи сюжет, читач раптом виявляє безліч епізодів, які ніякого стосунку до подій не мали, пригадує лінії, які нікуди не вели, закінчились глухими дверима. Автор має право “вигравати” в читача свою партію в детективну гру, але мусить вигравати чесно, аби викликати у читача захоплення віртуозним умінням використати цілий арсенал засобів і ефектів і отримати перемогу: несподіваний (хоча в принципі передбачуваний) фінал.

**Масова й елітарна література, при всій їхній нібито опозиційності, так само взаємодіють між собою, як писемна література і фольклор.** Якись твори мігрують з часом: з масової до елітарної і навпаки. Історичні або пригодницькі романи, написані в XIX століття для добірного читача (В.

Скотт, В. Гюго, Ф. Купер, О. Дюма та інші), у ХХ столітті стали масовим читанням. Часом і в сучасній літературі трапляється так, що складний, елітарний твір стає **бестселером** (масовим читанням): романи Умберто Еко, Патріка Зюскінда, Річарда Баха тощо. Багато хто з авторів, прагнучи створити високохудожній елітарний твір, водночас намагається заробити славу чи гроші, а тому долучається до масових жанрів. Масова література, як і фольклор, приваблива своїм універсалізмом, своєю здатністю задовольнити читацькі потреби великої кількості людей. Але для амбітних авторів і читачів елітарність теж притягальна, вона дозволяє піднятися над середнім рівнем, відчувати себе кращим за інших. Літературна мода, яка завжди є масовим явищем, започатковується представниками літературної еліти. З іншого боку, масова література часто стає спонукою для творчого пошуку талановитого автора.

Процес порівнювання, оцінювання, піднесення одних і забуття інших триває в літературі безупинно. У цьому процесі виявляється багато надто суб'єктивного і помилкового. Визначити секрет успіху посереднього твору і причину провалу твору талановитого дуже складно, особливо сучасникам. Мало хто з класиків не нарікав на нерозуміння його творчості. Здається, справді лише час уміє судити об'єктивно. Але час – це абстракція. Судять люди, але мусить минути час, аби багато суб'єктивних оцінок склались, узгодились, заперечились і знайшли об'єктивну оцінку автора і твору. До речі, це теж варто оцінювати окремо – заслуги автора і кожен його твір. Дуже талановиті автори пишуть слабкі твори, є автори одного високохудожнього твору серед багатьох епігонських. Головна цінність літератури – твір, але культура, особливо національна, цінує найперше особу.

Велику роль в ієрархізації літератури (сортуванні творів і їх авторів за цінністю) відіграють читачі, але серед них треба сказати окремо про професійних читачів: це критики і літературознавці. Критики, знавці літератури, які

здатні на певному фаховому рівні оцінювати літературу і переконливо обґрунтувати свою оцінку, першими зустрічають оприлюднений твір. Вони мають право на посилену і відверту суб'єктивність (**не дарма – критик, він критикує**), часом ця суб'єктивність буває агресивною і образливою (критиків не люблять і трохи побоюються). Але якщо критик професійний, його внесок у справу подальшої долі твору і автора дуже вагомий. Коли з'являється непересічний твір, його помічають, але мало коли хвалять: він здається “неправильним”, невдалою спробою, замахом тощо. Критики критикують, але по-різному, за різні недоліки, отже виникає дискусія, яка приваблює ширше коло читачів. Серед них може трапитись той, хто здійснить спробу зіставити різні оцінки критиків, урахувати їх і прочитати твір під таким кутом зору, який уникатиме крайніх, надто експресивних суджень. Так прочитаний твір отримає більш об'єктивну оцінку. Це буде вже етап літературознавчого дослідження твору. Науковий підхід ніби гарантує об'єктивність, але, на жаль, її дотримуватись важко. Будь-який дослідник – теж читач, йому подбається чи не подобається твір (розпочинається дослідження тому, що читач виявився не байдужий до прочитаного), він використовує своє ставлення як інструмент для пізнання твору. Але при широкому залученні науковців до оцінювання твору врешті настає час, коли твір прочитається більш-менш адекватно. І якщо виявиться, що твір непересічний, то це означає: багатоплановий, наповнений підтекстами, багатозначний в образах і так далі. Значить, надається до різних прочитань.

Непомітно ми перейшли від літератури до літературознавства, а це вже зовсім інша тема, вона потребує іншого розділу.

### **Література до третього розділу**

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза / Віра Агеєва. – К. : Віпол, 1994. – 160 с.

2. Антонич Б.-І. Сто червінців божевілля. До дискусії про світогляд і розуміння поезії / Б.-І. Антонич // Твори. – К. : Дніпро, 1998. – С. 513–515.
3. Астаф'єв О. Лірика української еміграції : еволюція стильових систем / О. Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.
4. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки : монографія / А. Біла ; [вид. 2-е]. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
5. Блум Г. Західний канон : Книги на тлі епох / Г. Блум ; [пер. з англ.]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
6. Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.
7. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
8. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес / В. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
9. Державин В. Національна література як мистецтво (Мистецька мета і метода національної літератури) / В. Державин // Література і літературознавство : вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 28–40.
10. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Д. Донцов. – Львів : Т-во укр. мови ім. Т. Г. Шевченка, 1991. – 296 с.
11. Зеров М. Українське письменство ХІХ століття Від Куліша до Винниченка (нариси з новітнього українського письменства) / М. Зеров. – Дрогобич : ВФ “Відродження”, 2007. – 568 с.
12. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Л. Залеська-Онишкевич Антологія модерної української драми. – К. ; Едмонтон ; Торонто : Вид-во Канад. ін-ту укр. студій ; Вид-во ТАКСОН, 1988. – С. 9–14.

13. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / М. Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – 448 с.
14. Затонський Д. Минуле, сучасне, майбутнє: (Про реалізм, традиції, новаторство) / Д. Затонський. – К. : Дніпро, 1982. – 370 с.
15. Енциклопедія постмодернізму ; [за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора] ; [пер. з англ.]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
16. Експресіонізм : зб. наук. пр. – Львів : Класика, 2002. – 175 с.
17. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
18. Ільницький М. Західноукраїнська і емігрантська поезія 20–30-х років / М. Ільницький. – К. : Т-во “Знання України”, 1992. – 48 с.
19. Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930 / О. Ільницький ; [пер. з англ.]. – Л. : Літопис, 2003. – 445 с.
20. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
21. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття / Ю. Кузнецов. – К., 1995.
22. Кухар-Онишко О. Індивідуальний стиль письменника : генезис, структура, типологія / О. Кухар-Онишко. – К. : Вища шк., 1985. – 173 с.
23. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933. Поезія – Проза – Драма – Есей / Ю. Лавріненко. – Париж : In-t literacki, 1959. – 980 с.
24. Литературные манифесты европейских классицистов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980.
25. Литературные манифесты европейских романтиков. – М. : : Изд-во Моск. ун-та, 1980.
26. Луцький Ю. Літературна політика в Радянській Україні



- 1917–1934 / Ю. Луцький. – К. : Гелікон, 2000. – 248 с.
27. Макаров А. Світло українського Бароко / А. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994.
28. Мойсієнко А. Традиції модерну і модерн традицій / А. Мойсієнко. – Ужгород : ВАТ “Патент”, 2001. – 80 с.
29. Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : монографія / М. Моклиця. – Луцьк : Вид-во ВДУ “Вежа”, 1998, 2002. – 395 с.
30. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посіб. / М. Моклиця. – Ч. 1. Українська література. – Луцьк : РВВ ВДУ “Вежа”, 1999. – 154 с.
31. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посіб. / М. Моклиця. – Ч. 2. Зарубіжна література. – Луцьк : Вид-во ВДУ “Вежа”, 1999. – 184 с.
32. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ століття : Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 327 с.
33. Называть вещи своими именами : литературные манифесты западноевропейских модернистов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986.
34. Наливайко Д. Искусство : направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.
35. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках / М. Неврлий. – К. : Вища шк., 1991. – 271 с.
36. Ніколенко О. М. Поезія французького символізму : посіб. для вчителя / О. М. Ніколенко. – Х. : Ранок ; Веста, 2003. – 144 с.
37. Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Романтизм : посіб. для вчителя / О. М. Ніколенко. – Х. : Ранок ; Веста, 2003. – с.
38. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-

- Гасет // Вибрані твори. – К. : Основи, 1994. – С. 238–272.
39. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 447 с.
40. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; [передм. М. Зубрицької]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
41. Павлишин М. Канон та іконостас : літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К. : Час, 1997. – 447 с.
42. Поліщук Я. Міфологічні горизонти українського модернізму : монографія / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
43. Саєнко В. Українська модерна поезія 20-х років ХХ ст. : ренесансні параметри / В. П. Саєнко. – О. : Астропринт, 2004. – 256 с.
44. Смілянська В. Шевченкознавчі розмисли / В. Смілянська. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2005. – 491 с.
45. Стерьёпулу Ап. Элени. Введение в сюрреализм / Элени Ап. Стерьёпулу ; [пер. с фр.]. – Львов : БаК, 2008. – 144 с.
46. Пинский Л. Ренессанс. Барокко. Просвещение : статьи, лекции / Л. Пинский. – М. : РГТУ, 2002. – 830 с.
47. Пригодій С. М. Літературний імпресіонізм в Україні та США (Типологія та національні особливості) / С. М. Пригодій. – К. : «Нора-прінт», 1998. – 310 с.
48. Рубчак Б. Пробний лет / Богдан Рубчак // Розсипані перли. Поети "Молодої Музи". – К. : Дніпро, 1991. – С. 18–41.
49. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
50. Ушкалов Л. Світ українського бароко: філологічні етюди. – Х. : Око, 1994. – 112 с.
51. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Х. : Фоліо, 1998.
52. Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська худржня проза та літературна критика кінця

- XIX – поч. XX ст) : монографія / Н. Шумило – К. : Задруга, 2003 – 354 с.
53. Шкандрій М. В обіймах імперії : Російська і українська література новітньої доби / М. Шкандрій ; [пер. з англ.]. – К. : Факт, 2004. – 496 с.
54. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. – Нью-Йорк : Сучасність, 1989. – 280 с.
55. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ; [у 3 кн.]. – Т. 3. – К. : Рось, 1994.
56. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі / Дмитро Чижевський. – К. : ВЦ “Просвіта”, 1999. – 120 с.

## Факультатив

### Романтизм і реалізм як бінарна опозиція культури

Поняття “романтизм” і “реалізм” настільки багатозначні в сучасній науці, що будь-яка розмова, пов’язана з ними, вимагає уточнення значень, які вкладаються в ці терміни. Часто науковці уникають категоріальної визначеності, вживаючи слова “реалізм” і “романтизм” з усім тим віялом сенсів, які нашарувалися над ними за тривалий час використання в культурі. Із-за цього виникає багато непорозумінь і безплідних наукових суперечок. Тимчасом як категоріальна чіткість понять є чи не першою ознакою наукової сумлінності. Варто лише згадати, що слова “реаліст”, “романтик” ми вживаємо в повсякденній мові як назви людей певного типу, щоб визнати, наскільки важливою справою є категоріальна зумовленість кожного з уживаних понять.

Найбільш дражливим з усіх можливих значень вказаних термінів є категорія художнього методу. Як відомо, значна кількість сучасних українських літературознавців воліють відмовитися від поняття “художній метод”: процес вилучення з понятійного апарату сучасної української науки відвертих ідеологем – справа важлива і необхідна. Але, як нам уже доводилося писати [6], ніж відкидати той чи інший термін, треба зважити багато речей. Можливо, традиційне визначення художнього методу як “сукупності принципів ідейно-художнього пізнання та образного відтворення світу” [4, 278] потребує переосмислення і уточнення, але важливо при цьому пам’ятати: термін лише тоді зайвий, коли нічого не називає або дублює інше поняття. Слово “метод” активно використовують науковці всього світу у значенні способу чи форми наукового пізнання. Кожна наука за час свого розвитку сформувала низку методів дослідження, відповідно до них розробила різні методології. Спільним для всіх цих методів залишається їх прив’язаність до наукового пізнання світу,

пізнання розумового, раціонального, об'єктивованого, тобто максимально відчуженого від суб'єкта. Але окрім наукового, існує також художнє пізнання світу, коли теж відбувається осягнення важливих сутностей світу, але воно відбувається вже цілком у царині суб'єкта. Художнє пізнання світу – конкретно-чуттєве і глибоко, навіть інтимно-особисте. Пізнання – це завжди шлях. Іти можна разом, роблячи спільні зусилля, як у науці, а можна окремо, індивідуально, як у мистецтві. Але завжди треба обирати напрям, ставити собі мету. Метод пізнання у художній творчості не менш важливий, ніж у науці. На думку Г. Г. Гадамера, висловленій у статті “Про вклад поезії у пошук істини”, “стихія мови відкриває універсальний доступ до світу, і в цьому мовному доступі народжуються різні форми людського пізнання” [3, 222]. “Естетика пізнання, – писав він у фундаментальному дослідженні “Істина і метод”, – це спосіб розуміння себе” [2, 142]. Але розуміння себе потребує об'єктивації осягнутого ще більш настирливо, аніж осягнення якостей зовнішнього світу: кажучи словами Е. Муньє, “заради зміцнення внутрішнього світу треба вміти виходити за його межі”, “особистість – це внутрішній світ, який потребує реалізації зовні” [7, 152]. Художнє, або естетичне пізнання, – так само шлях, так само рух від нерозуміння до розуміння, від неіснування до існування, як і будь-яке пізнання. Специфіка його, відмінність від наукового – у безумовному пріоритеті суб'єкта над об'єктом. Здобута естетичним способом істина є значно більшою мірою річ приватна, ніж наукова ідея, вона завжди життєво важлива для її автора.

Як відомо, полеміка між реалістами і романтиками в найширшому значенні слова починається ще з античних часів. Згадаємо хрестоматійний у цьому аспекті твір – комедію Арістофана “Жаби”, де Есхіл та Евріпід, знамениті грецькі трагіки, змагаються за право вийти з царства мертвих і отримати нове (очевидно, вже вічне) життя. В аргументах Есхіла й Евріпіда не важко впізнати аргументи романтиків та реалістів

всіх часів. Хоча йдеться про сутність і роль мистецтва, за діючими особами впізнаються також певні життєві орієнтації, навіть характери. Евріпід вочевидь апелює до розуму і логіки. Для нього головний недолік творів Есхіла – недостатня обумовленість поведінки героїв із раціональної точки зору. Він також не сприймає риторичну, піднесений стиль Есхіла, його схильність до яскравих метафор. Хор, посилюючи звинувачення, звертається до Есхіла із закликом: “Ти тримай себе у шорах.../ Щоб бурхливий гнів тебе / За оливи не замчав!” [1, 432] Але Есхіл все одно “палає серцем з досади” і гнівно звинувачує Евріпіда, що той “в лахміття царів одягнув” [1, 433], вивів на сцену і змусив говорити представників соціальних низів і тим самим погано вплинув на мораль загалу. Правдивість, яку декларує Евріпід, для Есхіла є проявом недбальства і розбещеності. Евріпід пропонує виводити на сцену життя таким, як воно є, і тим повчати глядачів, Есхіл хоче дати на сцені щось ідеальне, зразкове, і у характерах (благородні мужі), і за формою (бездоганні вірші, спадок від Орфея). Здається, дві цілком сформовані концепції, які надаються до визначення реаліст / романтик. Але це не зовсім той реалізм і романтизм, які протистоятимуть у ХІХ столітті й виставлятимуть один супроти одного ті самі аргументи: один тягтиме до життя і його наслідування, інший – до вигадки, уяви, бажаного, можливого. Хоча Арістофан прокручує багато ґрунтовних рис реалістичної і романтичної настанови в мистецтві, тут ще нема цілісності, завершеності, яка починається із розуміння головного джерела цих суперечностей. Зрештою Арістофан надає перевагу Есхілові, лишаячи Евріпіда в підземному царстві, не тому, що обирає певну тенденцію в мистецтві, а тому, що Есхіла “душа вподобала” [1, 456]. Співати про кохання мусив би бути Есхіл, учень Орфея, але він чомусь писав лише на героїко-патріотичні теми, що суперечить романтичній настанові і було б цілком органічним для Евріпіда. Багато настанов Есхіла асоціюються не так із романтизмом пізніших епох, як з класицизмом: він надто доскі-

пливий до дрібних формальних елементів, надто як для романтика шанує норму і правило (йдеться, звісно, про образи Есхіла й Евріпіда, як їх бачив Арістофан).

Усвідомлення того, що стихійна реалістична настанова в мистецтві (мімесис, наслідування життя) пов'язана з домінантою розуму в процесі творчості, відбулося лише в добу Класицизму. Класицисти – риторичні, як Есхіл, перейняті державницькими ідеалами, орієнтовані на наслідування формально зразкових творів, але, як Евріпід, раціоналістичні й логічні, так само проповідують у мистецтві наслідування життя. Остаточне розуміння того, що мистецтво розходиться на різні боки залежно від домінанти розуму чи емоцій у внутрішньому світі митця, відбулося в добу романтизму. Тоді загалом уперше усвідомилось багато дуже важливих речей. “Романтизм, – писав Октавіо Пас, – це бунтівливе дитя, піддає критиці критичний розум, протиставляє часові історичної послідовності час праісторичних джерел, а майбутньому часові утопії – хвилинисть пристрасті, кохання й крові” [9, 111]. Романтики, які зятято сперечалися з класицистами і цілком могли вмістити мистецтво між класицизмом і романтизмом, чомусь надали перевагу іншій термінологічній парі: ідеальне і реальне мистецтво. Ці терміни прокручують філософи (найперше Ф. Шеллінг), і митці. Крім того, з'являється кілька синонімічних опозицій (наївне і сентиментальне мистецтво в Шиллера, суб'єктивне й об'єктивне в Гегеля тощо). Кожна знайдена пара додає новий штрих у загальний малюнок, в результаті утворюються дві виразно змальовані моделі. Одна, ідеально-суб'єктивно-романтична, промальована більш детально (реалістичну домалюють ті, хто прийде в ХІХ столітті на зміну романтикам, митці, яких би варто назвати вже власне реалістами, адже всі, хто раніше прагнув до реалізму, далеко не завжди могли ними стати). Ф.Шеллінг сформулював цілу низку бінарних опозицій, похідних від антиномії ідеальне / реальне мистецтво: духовне / тілесне, оригінальне / зразкове, прекрасне / піднесене, індивідуальне /

колективне, внутрішнє / зовнішнє. Навіть опозицію чоловіче / жіноче Шеллінг зміг пов'язати з поняттями реальне / ідеальне мистецтво [13, 134]. Ще одна опозиція, яку варто згадати, – це іронія і патетика. За словами Х. Ортеги-і-Гасета, “на початку ХІХ століття група німецьких романтиків під проводом братів Шлегелів проголосила іронію найголовнішою естетичною категорією... Мистецтво не має права на існування, якщо обмежується відтворенням реальності, безглуздо копіюючи її. Його місія – створювати уявні світи. Досягти цього можна єдиним шляхом: через заперечення нашої реальності, вивищуючись у такий спосіб над нею” [8, 268].

К. Г. Юнг, формулюючи у 20–30-ті роки концепцію психологічних типів, дійшов висновку, що полеміка, яка простежується у європейській культурі протягом тисячоліть, має психологічні витoki. Він помітив у романтиків відчутне наближення до розуміння психології цього протистояння. “Шіллер, – зауважує К. Г. Юнг, – розглядаючи протилежні механізми, відкриває два психологічні типи, які в його розумінні претендують на те ж саме значення, яке я вкладаю в інтровертний та екстравертний тип” [14, 161]. Отже, за вічним змаганням романтиків та реалістів психологія: оберненість людини чи то самої себе, чи до світу. Екстравертність зумовлює домінанту об'єкта над суб'єктом, панування розуму, раціоналізму, соціальну активність, орієнтацію на матеріальні цінності, підпорядкування мистецтва потребам життя, міметичні, тобто життєподібні форми. Наслідувати життя треба вміти, треба довго і наполегливо вчитися, тому ідеальна творча особистість – Майстер. Протилежна у всьому модель світу утворюється завдяки інтровертній орієнтації. Людина, щоб заглибитись у власний внутрішній світ, мусить, образно кажучи, стати спиною до світу зовнішнього, у першу чергу соціального. Для орієнтації у внутрішньому світі розум як поводити безсилий, тут відразу актуалізуються емоції та інтуїція. У шкалі цінностей на перше місце стають духовні



потреби. Не держава і спільнота переважають будь-який життєвий вибір, а особистість, окрема неповторна людина. Не обов'язок, а свобода – стрижнева риса позитивно маркованої людини. Мистецтво, отримавши інше джерело творчості, автономізується від життя, дає волю вигадці, фантазії, уяві, тобто спричиняє активізацію умовних форм. Шедеври створює не майстер, а Геній. І так далі. На сьогодні глибоко осмислено а культурі дуже довгу низку синонімічних бінарних опозицій.

Романтизм і реалізм дублюються у філософії змаганням ідеалізму й матеріалізму, в науці – протистоянням природничих та гуманітарних наук, у повсякденному житті – змаганням цивілізації з природним життям тощо. Варто також згадати тяжіння всіх раціоналістичних напрямів до Античності як зразкової епохи, орієнтацію всіх романтичних напрямів у мистецтві на епоху Середньовіччя, точніше, на християнство. У результаті ми отримуємо опозицію, яка в найширшому значенні претендує на назву чи не двох моделей світу, двох типів облаштування людини у світі: антично-язичницьку і християнську. Отже, поняття реалізм / романтизм можна помістити в дуже різні категоріальні ряди, до того ж різних наук. Літературознавцям треба визначитися з тими категоріями, якими вони постійно користуються. У літературознавчих словниках поняття реалізм і романтизм найперше дістають категоріальне визначення напряму в мистецтві певного періоду. Друге категоріальне визначення напрошується автоматично, у контексті загальної тенденції вилучення з термінологічного словника поняття “художній метод”: стиль. Однак якщо ми повернемося до суті вже сказаного, мусимо констатувати парадокс: перелічивши велику кількість значень понять романтизм і реалізм, ми досі не вели мову ні про напрям, ні про стиль. Літературний або мистецький напрям – це сюжет у культурі, він завжди є явищем конкретно-історичним. Починати розмову про напрям треба словами “тоді-то і там-то”. Коли ми пишемо навпроти слова

“романтизм” – “один з провідних напрямів у літературі, науці й мистецтві”[5, 612], у європейській культурі кінця XVIII – першої половини XIX століття, ми визначаємо одну з можливих категорій цього поняття. Добре, коли ми усвідомлюємо, що це лише одна з багатьох. Якщо ж ми обмежуємось однією, то автоматично утворюємо низку парадоксів: кажучи про напрям конкретного періоду, ми водночас говоримо про романтизм у літературі всіх часів – від античної до сучасної. У переліку сутнісних рис романтизму і реалізму найменше йшлося про літературний напрям чи, тим паче, стиль. Навпаки, більшість означених якостей стосується світогляду, психології, стосунків зі світом тощо. Звісно, тут окреслюються і найбільш узагальнені концепції творчості, визначена домінанта стилю – в одній моделі йдеться про перевагу життєподібних мистецьких форм, в іншій – про панування умовності. Однак умовність панує в стилях бароко, романтизму і неоромантизму, сентименталізму, символізму, сюрреалізму, експресіонізму, але це суттєво різні стилі, і стилями ці поняття можна назвати тоді, коли ми зробимо важливі уточнення щодо домінувальних формальних засобів. Те ж саме стосується стилів, які визначаються життєподібними формами: класицизм, просвітницький реалізм, критичний реалізм, натуралізм, соціалістичний реалізм, неореалізм – це споріднені, але суттєво різні стилі. Отже, між поняттями напрям і стиль треба поставити те слово, яке є для них визначальною категорією. Напрямок – це мистецький чи літературний рух, зумовлений певною світоглядною і мистецькою метою. Стиль – це наслідок об’єктивації цієї мети в мистецьких формах. І стиль, і напрям чимось ініціюються, щось передує і тому, і другому. Так само, як життя передує мистецтву (це не означає – керує, підпорядковує), а зміст – формі. Не варто вигадувати колеса, якщо воно вже є. Існує поняття, яке вже давно функціонує в науці, – художній метод. В основі його – романтичний чи реалістичний вектор інтенційності творчої особистості. Найширше значення

понять романтизм і реалізм у вітчизняному літературознавстві – це типи художнього світосприйняття. Таке категоріальне визначення нам теж необхідне: ми повинні зафіксувати найзагальнішу позачасову спільність, вертикальну типологію романтизму і реалізму. Тип художнього світосприйняття об'єктивується у мистецьких формах конкретно-історичного часу. В певну епоху, в певній національній чи ряді національних культур він виявляє себе в художньому методі та стилі. Напрямок – це форма організації літературного процесу. Щоб виник напрям, треба, аби низка митців створила якусь кількість творів на певних естетичних засадах. Художній метод формує концепцію творчості й відповідний художній стиль. “Художній метод не з'являється автоматично, разом з даром, який іноді дає про себе знати у дуже ранньому, ще несвідомому віці. Художній метод митця формується внаслідок його свідомих зусиль і вибору, це завжди показник певного етапу творчості, зрілого етапу. ... художній метод є втіленим змістом особистості. Чим масштабніший художник, тим очевиднішими є дві головні складові його методу: він глибоко споріднений з епохою, виражає її найглибші рухи і тенденції, і в той же час він самобутній, неповторний, обумовлений власною психікою і світобаченням” [6, 174–175]. Художній метод – це в першу чергу психологія і світогляд, які визначають роль мистецтва і психологію творчості. За кожним художнім методом стоїть людина, яка ставить перед мистецтвом ту чи іншу мету. За романтизмом як методом стоїть людина-романтик, яка усвідомила свою зорієнтованість на внутрішній світ і цінності духу. За реалізмом як методом стоїть людина-реаліст, яка свідомо вмонтовує себе в соціум і його процвітанням міряє роль мистецтва.

Наприкінці XVIII століття романтизм усвідомив себе, ще через півстоліття той самий акт здійснив реалізм. Полюси оформилися і увиразнилися до повної ворожнечі. Тепер митець мусив робити виважений вибір між цими полюсами, причому йшлося не лише про мистецькі форми чи мотиви, а

про саму долю митця. Якщо і один, і другий полюс сприймався ним як крайнощі, якщо митець усвідомлював, що автор як суб'єкт творчості є водночас його естетичним об'єктом, відбувалося органічне з'єднання романтизму і реалізму, тобто утворення ще одного художнього методу – модернізму. Реалізм, романтизм, модернізм – типи художнього світосприйняття і водночас художні методи та стилі. Романтизм оформився через сходинки бароко / сентименталізм і універсалізувався у ХХ столітті як неоромантизм, реалізм пройшов через етапи класицизму і просвітницького реалізму, досяг апогею в натуралізмі. У ХХ столітті модифікувався у неореалізм та соціалістичний реалізм. Модернізм сформував чотири методи – символізм/ імпресіонізм (у літературі імпресіонізм – стильова течія символізму, у живописі – навпаки), експресіонізм, футуризм, сюрреалізм і виявив себе в розмаїтих стильових рухах, похідних від названих методів. Постмодернізм – модифікація модернізму в наступній епосі.

Історія літературних та мистецьких напрямів, методів і стилів не випадково починається від доби Бароко. Для того, щоб тип художнього світосприйняття в процесі його об'єктивації став художнім методом, зніціював напрям і стиль конкретного часу, потрібен якийсь рівень самоусвідомлення. Бо будь-яка еволюція, вважав П. Тейяр де Шарден, – це “зростання свідомості” [11, 193]. Художній метод і стиль передбачають певну міру об'єктивації суб'єктивного компонента. У народній творчості, цьому єдиному і невичерпному джерелі будь-яких мистецьких форм і засобів, не існує методів і стилів, бо в ній суб'єктивний компонент не актуалізується, недовтілюється, або ж, утілившись, у процесі побутування підлягає універсалізації. Коли творчість стає глибоко усвідомленим актом, коли актуалізується рефлексія в процесі творчості, митець отримує можливість об'єктивації найширшої палітри індивідуальних якостей. Романтизм і реалізм – важлива (архетипна) бінарна опозиція культури, найглибшим витокком якої є протистояння жіночого і чоловічого, інтрове-

ртних та екстравертних психологій. Формування художніх методів і стилів романтизму та реалізму – важливий етап самоусвідомлення європейської культури, відчутний рух до персоналізації. Найбільша частка суб'єктивного компонента – у модерністських методах і стилях. Сходинки європейської культури від бароко до модернізму – це поступове, але очевидне збільшення суб'єктивного компонента в мистецтві (культурі загалом) і водночас пошуки різноманітних форм його об'єктивації. До бароко у європейській культурі відбувалося природне коливання між романтичними і реалістичними типами художньої (чи естетичної) свідомості. Можна вести мову також про концепції творчості з романтичним чи реалістичним вектором інтенційності.

У численних історіях української літератури, дорадянських, позарадянських і післярадянських, багато разів задекларована і докладно описана схема позитивно маркованого руху літератури від романтизму до реалізму. Схема стосувалася і загальних тенденцій розвитку, і кожного конкретного автора. Важко собі уявити більш чи менш шанованого письменника (про класиків і мови нема), який би цілком охоплювався романтизмом. Здається, якщо й був в історії культури романтизм, то лише для того, щоб митцям було що переборювати на творчому шляху. Не можна стверджувати, що романтизм мав ідеологічне тавро в очах радянської науки: його рятувала належність до надто старих часів, але вочевидь на повну довіру не заслуговував. Єдиним мірилом художньої довершеності творів міг бути лише реалізм. Міф про торжество реалізму як методу всіх методів настільки глибоко вріс у свідоме і підсвідоме радянських людей, що й досі більшість школярів на прохання назвати реалістів ХІХ століття першим (а часто й останнім) називають Шевченка. Це, якщо вдуматись, неймовірний естетичний феномен: послідовного яскравого романтика сприймають як найпершого (навіть найчистішого) в літературі реаліста! Невже реалізм і романтизм так легко сплутати? Чи настільки

могутньою є влада стереотипів, які легко перетворюють біле на чорне і навпаки? Звісно, ідеологія тут попрацювала – нема сумніву. Але складається враження, що масова свідомість у цьому випадку не чинила найменшого спротиву. Шевченко – правдивий, як ніхто. Ним можна міряти не лише звичайну житейську правду, а й вищу істину. Романтики ж – це наче казкарі, що вигадують різні заплутані, химерні чи містичні історії, аби розважити читача. Високий трагізм романтизму залишився далеко за межами масового сприйняття літератури, і це, звісно, не випадково.

Для сприйняття Шевченка в реалістичному ключі є певні підстави. По-перше, його творчість припадає на середину XIX століття, коли реалістичні тенденції в літературі вже досить певно окреслились. Отже, можна говорити про зміну контексту і відповідні впливи на кожного митця цього періоду. В. Смілянська підкреслює реалістичну тенденцію у творчості Шевченка як певну “прозаїзацію” поезії, властиву ліриці середини XIX століття. До цього додаються інші риси: “Слід зазначити також подальшу конкретизацію ситуації та психологічну індивідуалізацію персонажів, широке залучення розмовної лексики, зменшення питомої ваги літературно-романтичних стильових засобів...” [10, 73]. Усе вказане не викликає сумніву. Поет – величина змінна. Часто еволюція творчості припадає на злам епох, простягається на дві цілком різні епохи, і все це відбивається на конкретних творах. У другій половині XIX століття, коли запанував реалізм у європейській літературі, існували і продовжували рухатись у певному напрямку такі видатні романтики, як Гоффманн, Гейне, Едгар По. Зрозуміло, що становлення реалізму змінювало їхню стилістику і навіть значною мірою позначалося на концепції творчості. Але вони не стали реалістами. Те ж саме можна говорити про реалістів, які входили в літературу в середині XIX століття (Стендаль, Бальзак, Флобер): вони починали з романтизму, але своє вагоме в мистецтві слово сказали як реалісти, подолавши

впливи романтизму. В українській літературі “долання” романтизму охоплює фактично весь період становлення реалізму. Вплив романтизму настільки потужний, що це якоюсь мірою завадило становленню реалізму.

Те, що романтизм Шевченка з часом змінювався, те, що на певному етапі стали відчутні впливи реалізму, не змінює векторів творчого руху: Шевченко від початку до кінця є послідовним і свідомим романтиком. Тут є абсолютно чіткі орієнтири, багаторазово задекларовані автором. Шевченко, на відміну від багатьох інших романтиків, не писав критичних статей і літературних маніфестів, але він активно, посилено рефлексує, і сліди цієї рефлексії знати мало не на кожному творі. Наскрізний мотив творчості, сформульований ще на початку – “Думи мої, думи мої, / Лихо мені з вами!”. Віддаючи безумовний пріоритет і у творі, і у творчому процесі, і в мистецтві загалом почуттю (серцю), Шевченко не забуває робити акцент на думках, які є не стільки думанням, скільки заглибленим спогляданням переживання, осягнення його суті. Дума – це стан глибокої зосередженості на власному внутрішньому світі. Цей стан характерний для Шевченка. Тому вже в ранніх творах Шевченко свідомо орієнтується на романтизм як розгорнуту естетичну програму, чітку концепцію творчості. Згадаємо початок поеми “Гайдамаки” (до речі, один з тих небагатьох творів, які часто наводять серед прикладів реалізму Шевченка):

Все йде, все минає – і краю немає.  
Куди ж воно ділось? відкіля взялось?  
І дурень, і мудрий нічого не знає.  
Живе... умирає... одно зацвіло,  
А друге зав'яло, навіки зав'яло...  
І листя пожовкле вітри рознесли.  
А сонечко встане, як перше вставало,  
І зорі червоні, як перше пили,  
Попливуть і потім, і ти, білолиций,  
По синьому небу вийдеш погулять,

Вийдеш подивитися в жолобок, криницю  
І в море безкрає і будеш сіять,  
Як над Вавилоном, над його садами  
І над тим, що буде з нашими синами.  
Ти вічний без краю!.. люблю розмовлять,  
Як з братом, з сестрою, розмовлять з тобою,  
Співать тобі думу, що ти ж нашептав [12, 65].

Тут досить добре видно чітку романтичну парадигму: життя тілесне тлінне і плинне, протиставлене вічним і невмирущим зорям і місяцю, які є справжніми натхненниками творчості. Виливати думу, яку нашептав місяць, – це і певне розуміння процесу творчості з романтичними параметрами натхнення, містичної зосередженості на чомусь вищому, і віднесення джерела натхнення за межі суб'єкта творчості (поезія – небесного походження). Далі у вступі поет змодельює суперечку про те, як треба описувати історію. Його опоненти, вчені та розумні, закидають поетові: “Дурень! дурень! / Били, а не вчили. / Од козацтва, од гетьманства / Високі могили – / Більш нічого не осталося, Та й ті розривають; А він хоче, щоб слухали, / Як старці співають” [12, 67]. Але ліричний герой поеми не зважає на кпини, продовжує гнути своє, легко згоджуючись на роль дурня: “Ви розумні люди – / А я дурень; один собі / У моїй хатині / Заспіваю, заридаю, / Як мала дитина” [12, 67–68]. Отже, вийшов вже досить довгий синонімічний ряд: усвідомлено пріоритет емоцій і почуттів над розумом, процес творчості як виливання найглибших переживань, суб'єктивність, неканонічність тощо. Згадаємо і передмову, іронічно віднесену в епілог поеми, де висловлено позицію щодо історичності власного твору: “Дід мій, нехай здоров буде, коли зачина розказувать що-небудь таке, що не сам бачив, а чув, то спершу скаже: “Коли старі люди брешуть, то й я з ними”. Правдивість, ця знакова настанова реаліста, тут іронічно вивернута і пародійована: “Бачимо, бачимо, що одурив, та ще хоче і одбрехатися!” [12, 132]. У сенсі, який вкладає в це слово реаліст, історичне полотно Шевченка –



брехня, але Шевченко не соромиться в мистецтві саме “брехати” – це цілком логічно для ролі дурня. Брехня полягає в тому, що козаки з історичного минулого постають із могили в буквальному сенсі слова (фантасмагорична картина!) і ведуть розмову з ліричним героєм, у тому, що серед історичних осіб діють вигадані, що в історичний сюжет вплітаються епізоди, про які неможливо знати напевно тощо. Брехнею реаліст називає вигадку, фантазію, уяву, намагаючись, отже, дати певну оцінку такій настанові, дурнем – людину, яка слухає серця всупереч тверезому глузду і життєвій вигоді. Шевченко це чітко усвідомлює, бачить протистояння збоку і без сумніву обирає романтизм. Якщо уважно перечитати твори Шевченка в хронологічному порядку, то не важко відчутти, що навіть ранній романтизм не був стихійний, що це результат свідомого вибору. Протягом життя цей вибір знову і знову переосмислюється, але не тому, що поет мав намір помінати цінності місцями, а задля поглибленого розуміння власної життєвої позиції і концепції творчості. Шевченко ніде ні в чому не зраджує романтизм, не відступає від нього ні на йоту. Стихійний романтик, який написав свої твори під впливом літературної моди, може еволюціонувати в бік реалізму, особливо якщо він реаліст за життєвою позицією. Свідомий романтик ніколи не перетвориться на реаліста: такий вибір можна зробити лише раз у житті, бо він не простий і не легко-важкий. Той, хто вибрав романтизм, із самого початку знав про ті стосунки зі світом, які неминучі для апологета духу. Але існує щось вище за цінності матеріального світу, і той, хто це зрозумів, уже не зможе поставити на перший план соціальні проблеми.

Утім саме соціальна проблематика творчості Шевченка стала головною оманною для читачів, підставою для зарахування його в реалісти. Але в Шевченка ніколи не було посправжньому соціальних уболівань. Він потерпає не за те, що люди у світі бідують і голодують, а за те, що вони “в раї пекло розвели”, що вони погодились на роль рабів. У

Шевченка ніде не знайдемо думки про те, що соціальний устрій винен у людських бідах. Люди винні самі, люди не доклали зусиль, щоб жити інакше. Звісно, Шевченко з усіх соціальних лих найбільше ненавидить тиранію, царів-панів, але найчастіше він звертається з гнівними філіпіками до люду, до загалу, до всіх без винятку, не визначаючи їх соціальної ролі. Головне ж – Шевченко ніде не виявив наміру відтворити реальну, об'єктивну картину соціального життя свого часу. Він знає, який світ насправді, але йому важливіше не описувати його, а нагадувати всім, про те, що світ не такий і яким він має бути.

У Шевченка – безліч ліричних шедеврів, які яскраво втілюють світовідчуття послідовного романтика. Ось один з них:

Чого мені тяжко, чого мені нудно,  
Чого серце плаче, ридає, кричить,  
Мов дитя голодне? Серце моє трудне,  
Чого ти бажаєш, що в тебе болить?  
Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?  
Засни, моє серце, навіки засни,  
Невкрите, розбите, а люд навісний  
Нехай скаженіє... Закрий, серце, очі.

Романтична опозиція індивідуальність / загал експресивно загострена. Романтичний герой з його пристрасним бажанням до вільного природного життя постійно наштовхується на пекельний світ, створений навісним, скаженим людом. Людей спалює жадоба, ненависть, заздрість, з'їдає рабська залежність. Поет зі своїм зболеним серцем – одинокий всесвіт у бездушному світі. Образ серця-дитини, яку заколихує мати, аби приспати навіки і так сховати від злого світу... скільки в ньому найглибшого трагізму, невимовного болю, самотності, зневіри...

У Шевченка мало типово романтичних сюжетів із вигаданими, химерними, містичними подіями (хоча містичні твори трапляються протягом усього творчого шляху – про один з них, вірш “Якось-то йдучи уночі” – писала О. Забужко

в дослідженні “Шевченків міф України”). Причина в тому, що в нього завжди вираження панує над зображенням. Подій і сюжетів мало, почуттів багато, над міру. Почуття тисне на сюжет, схематизує, спрощує його, перетворюючи на мозаїку яскравих експресивних картинок. У Шевченка нема пригод, мандрів, екзотичних країн та іншої типово романтичної атрибутики: це для нього надто легковажно. Він надто трагічний, надто перейнятий долею несправедного світу, аби розважати читача. Парадоксально, що при такому посиленому трагізмі Шевченка ніколи не полишає іронія і самоіронія, цей універсальний спосіб самопізнання. Іронія – супровід і результат рефлексії. Реаліст, аби переконати читача у правдивості зображеного світу, може бути скільки завгодно смішним, але не іронічним: іронія піддасть сумніву будь-яку достовірність, вона є проявом поліаспектного сприйняття світу.

Якщо вибрати найбільш невігаданий, найменш романтичний твір Шевченка (наприклад, із російськомовної прози) і спробувати читати його як реалізм, ми змушені будемо констатувати безліч недоліків. Якщо будь-який твір Шевченка назвати реалістичним, треба одразу погодитися на його низьку художню вартість. Справді-бо: жодного переконливого образу, типового для свого часу, наділеного яскравими індивідуальними рисами зовнішності і психології, ніякої соціальної детермінованості характерів, ні еволюції, ні деградації героїв. Усе існує між полюсами добрий / поганий, усе узагальнене настільки, що не тримається ні часу, ні історичного місця. Всі Оксани і Катерини – і в поемах, і в повістях – чорнобриві та кароокі красуні, всі чоловіки – негарні, але мужні, добрі серцем і простодушні козаки. Навколо них бездушний аморальний загал. Шевченко любить кожну окрему людину, співчуває їй, усім серцем захищає її, але ніколи не оспівує цінності загалу. Його національна ідея є типово романтичною боротьбою за звільнення, всі борці за незалежність – це яскраві романтичні герої.

## Література

1. Арістофан. Комедії / Арістофан. – К. : Дніпро, 1980. – 508 с.
2. Гадамер Г. Г. Про вклад поезії у пошук істини / Г. Г. Гадамер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття ; [за ред. М. Зубрицької] ; [пер. з нім.]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 216–222.
3. Гадамер Х. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х. Г. Гадамер : [пер. с нем.] – М. : , 1988. – 704 с.
4. Галич О. А. Загальне літературознавство / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв. – Рівне : Вид-во РГУ, 1997. – 542 с.
5. Літературознавчий словник-довідник ; [Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко]. – К. : Академвидав, 1997.
6. Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : монографія / М. В. Моклиця. – Луцьк : Вид-во ВДУ “Вежа”, 1998. – 295 с.
7. Мунье Э. Персонализм / Э. Мунье // Французская философия и эстетика ХХ в. ; [пер. с фр.]. – М. : Искусство, 1995. – С.105–214.
8. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори ; [пер. з ісп.]. – К. : Основи, 1994. – С. 238–272.
9. Пас О. Романтизм і сучасна поезія. 1986 / Октавіо Пас // Всесвіт. – 1992. – № 1-2. – С.110–115.
10. Смілянська В. Шевченкознавчі розмисли / В. Смілянська. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2005. – 491 с.
11. Шарден Пьер Тейяр де. Феномен человека ; [пер. с фр.]. – М. : Прогресс, 1987. – 204 с.
12. Шевченко Т. Г. Твори : в 3 т. / Тарас Шевченко. – Т. 1. Поетичні твори. – К. : Рад. л-ра, 1963. – 732 с.
13. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг ; [пер. с нем.]. – М. : Наука, 1966. – 416 с.
14. Юнг К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг ; [пер. с нем.]. – Минск. : ООО “Попурри”, 1998. – 656 с.

## РОЗДІЛ IV. НАУКА ПРО ЛІТЕРАТУРУ

### 4.1. Трохи історії науки

Літературознавство відокремилось від естетики, історії та інших суспільних наук лише у XIX столітті. Чому так пізно? Адже художня література існує давно, не одне тисячоліття. Невже ніхто не хотів її вивчати? Ні, літературу вивчали з давніх-давен, мабуть, стільки часу, скільки вона існує. Завжди знаходилися люди, яким було цікаво оволодіти таємницями віршованої мови, описати літературні форми, зрозуміти, чому і як людина пише тощо. За тисячоліття в кожній нації накопичилася велика кількість літературознавчих досліджень, які згодом склали історію науки. Але написати праці про специфіку художніх творів – ще не означає створити окрему науку.

На початку розвитку культури число наук було зовсім невелике, пізніше вони розгалужувались, наче багатолітнє дерево. Науки виникають і зараз, є молоді науки, наприклад, генетика, кібернетика, електроніка, є такі, що тільки-но заявляють про свої наміри відділитися, стати окремими, самостійними. Чи не нагадує вам цей процес щось інше? У нашій свідомості слова “відділення”, “самостійність” ще довгий час будуть асоціюватися з відділенням України від Радянського Союзу. Україна, як і багато інших республік колишньої імперії, – молода держава. Як і держава, наука відокремлюється, стає самостійною, коли має сили відділитися, коли здатна жити окремо. А стається це тоді, коли науковці усвідомлять, що саме є об’єктом їхнього дослідження. Хоча, здається, це так просто: є художня література, яку ми хочемо пізнати, є і об’єкт дослідження. Але тут дуже важливо в’яснити, чи є в тому об’єкті так багато матеріалу для дослідження, щоб його вистачило аж на окрему науку. Спочатку об’єкт дослідження відкривається (художню літературу як об’єкт дослідження виділили ще античні філософи), пізніше накопичується (збирається) різноманітна інформація про

нього. Коли інформації стає занадто багато, виникає потреба систематизувати здобуті знання, розкласти по полицях. Це потребує фахівців зі спеціальними знаннями, з поглибленою підготовкою. Коли ці фахівці починають узагальнювати здобуте, у них виникає потреба розбити певні підходи, критерії оцінювання, узгодити розуміння тих чи інших фактів. Чим довше вивчається об'єкт, тим більше накопичується знань про нього, тим складнішою, більш розгалуженою стає наука про нього. Зрештою, якісь частини знань стануть такими складними для опанування, що потребуватимуть окремих фахівців. Рано чи пізно ця частина знань мусить виділитись в окремий об'єкт і утворити нову науку, спочатку у складі старої, пізніше – цілком автономну.

Основи сучасного **європейського літературознавства** (ясна річ, і українського), як і більшості наук, були закладені **в античні часи**. Тому й досі більшість понять основного літературознавчого словника має або **давньогрецьке** або **латинське походження**. Вже тоді існували дисципліни і, відповідно, підручники, які навчали мистецтва слова. Ці підручники мали назву **“Поетика”**. Окремо навчали мистецтву красномовства (в **“Риториках”**). У Давній Греції було високо розвинене мистецтво віршування: ми й досі захоплюємося творами Гомера, Сапфо, Анакреонта. Досконалі зразки мала також давньогрецька драма. Ця майстерність на чомусь ґрунтувалась, це усвідомлений здобуток, свідчення професіоналізму. Отже, хтось навчав авторів, узагальнював їхній досвід, хвалив краще і критично оцінював гірше. Чудовий зразок давніх **“Поетик”** та **“Риторик”** залишив нащадкам Арістотель. Важко його не згадати, коли йдеться про наслідування в літературі (**мімесис, міметичне** – активно функціонуючі й досі терміни Арістотеля), про вплив творів мистецтва на людину (**катарсис** – очищення), про **поетичну мову, про літературні роди і жанри**. Часто Арістотель посилається на Платона, свого вчителя, але суттєво змінює його підходи. Якщо Платон – один із перших в історії європейської

культури філософів-ідеалістів, то Арістотель вочевидь тяжіє до матеріалізму. Поглинутий ученням про вічні ідеальні форми всіх речей, Платон не надто цінував мистецтво. А у своїй знаменитій праці “**Держава**” (вона започаткувала **жанр утопії**: описи ідеального державного устрою) мистецтву і літературі взагалі відвів дуже скромне місце. Оскільки все, що є на землі – тінь від вічних ідеальних форм, то **мистецтво**, яке наслідує предметний світ, **це лише “тінь тіні”**, вважав Платон. Натомість Арістотель високо цінує мистецтво, а особливо драматичне і театральне; серед драматичних творів **трагедію** вважає найбільш впливовим жанром, здатним змінювати людей. Теза Арістотеля (можливо, і не ним створена, але ним добре проілюстрована) про те, що “мистецтво – це наслідування життя” узагальнила важливий етап пізнання, створила міцний підмурівок для **реалістичного** мистецтва всіх наступних епох.

У період Середньовіччя, коли поступово розгорталось і набувало поширення християнство, наука про літературу зосередилася навколо найважливішого твору всіх часів і народів: Біблії, Старого і Нового Заповітів. Склалася наука **герменевтика**, яка накопичила безліч знань із різних галузей, у тому числі й літературознавства, оскільки Біблія, незважаючи на своє священне походження, є літературним твором, який зібрав до купи всі можливі літературні жанри. Біблію називають Книгою Книг – це ціла бібліотека різних за функцією і формою творів. **Дискурс більшості давніх жанрів європейської літератури починається саме в Біблії.** Отже, вивчення цієї книги, переважно теологічне, тобто релігієзнавче, давало важливі результати і для літературознавства. А видатні твори дослідників Біблії стали хрестоматійними не лише для теології, філософії чи історії, а й для літературознавства: праці Орігена, Тертуліана, Августина, П’єра Абеляра, Франциска Асизького, Томи Аквінського й інших мислителів. Після періоду Ренесансу вивчення Біблії розгорталось не лише в теологічному, а й у суто філологічному

напрямі. Всі ці напрацювання так чи інакше знайшли свій відбиток у літературознавчих працях XVII–XVIII століть.

У період Ренесансу, який відновив античну культуру і підніс її до рівня шанованої традиції, заново опановувались праці античних авторів і набували поширення античні “Поетики” та “Риторики”. У цей час засновується багато європейських університетів, студенти вивчають мистецтво слова (найперше віршованого) і красномовства. У добу Класицизму були узагальнені й викладені в ґрунтовних наукових розвідках всі знання про літературу, накопичені протягом тисячоліть. Створювалася струнка класифікація мистецтв. Література теж чітко розділена за функціями, рівнями. Головне ж – **класицисти оголосили античне мистецтво досконалим зразком для наслідування**, отже багато зусиль зосередили на описуванні цих зразків. Адже перш ніж наслідувати **досконалі твори майстрів, треба їх вивчити, описати, розкласти на елементи, зрозуміти техніку їх “виготовлення”**. Коли ж така робота здійснена, будь-хто, читач чи автор, може опанувати майстерність, вивчити правила і за правилами намагатись і свій твір зробити досконалим. Так Класицизм у певному сенсі став великою майстернею з виготовлення досконалих (принаймні добре зроблених) зразків мистецтва. Це була і школа, і лабораторія. Літературознавчі знання накопичувались, кристалізувались, але ще не вирости до статусу окремої науки. Хрестоматійні імена науки XVII–XVIII століть – класицист Н. Буало, просвітники Г. Лессінг, Д. Дідро.

Чесць автономізації гуманітарних наук (в тому числі літературознавства) належить романтикам. Особлива риса епохи Романтизму полягає в тому, що філософи і митці з однаковим зацікавленням вивчають мистецтво і літературу. Не лише долучаються до творчості, а й фокусують увагу на самому процесі, намагаються пізнати найглибші витoki, природу мистецтва. Вони, зазвичай, полемізують із класицистами, заперечують їхній раціоналізм, настанову на правила і зразки, піддають сумніву функціональність



мистецтва. Романтики створили струнку і розгорнуту **естетику та концепцію творчості**. Романтики настільки актуалізувала вивчення людини і всього, її стосовного, що настала епоха бурхливого розвитку гуманітарних наук. Кожна з них так стрімко накопичувала знання про свій аспект людської діяльності, що в межах однієї науки, філософії ці знання вже ніяк не могли вміститись. Відбулося розділення наук, набуття ними автономії. Науки розділилися і почали активно шукати власні методи наукового дослідження. **Ознакою розвиненої науки є виникнення наукових шкіл та наукових напрямів, які розробляють той чи інший науковий підхід, або науковий метод.** Чим старіша наука, тим багатший її інструментарій, тобто тим більше наукових методів опановано і запропоновано для користування дослідникам.

Українське літературознавство, незважаючи на те, що розвивалось у межах російської культури, вже у ХІХ столітті сформувало ті ж школи, напрями і методи, які поширювались у європейській науці про літературу, зробило чимало відкриттів, дало науці такі видатні імена, як М. Костомаров, О. Потебня, Д. Овсяннико-Куликовський, М. Драгоманов, М. Грушевський, А. Кримський та багато інших. Видатними літературознавцями були й митці: П. Куліш, І. Франко, Леся Українка. Цю естафету підхоплять науковці й митці 20-х років ХХ століття. Завдяки їхнім зусиллям українське літературознавство дореволюційного і пореволюційного часу набуло європейського рівня. Воно розгортало всі три крила літературознавства: історію літератури, теорію літератури та літературну критику. На жаль, за радянських часів нормальний розвиток науки припинився, талановиті дослідники Д. Чижевський, А. Кримський, С. Єфремов, В. Державін, Ю. Шевельов (Шерех), М. Зеров та інші були або репресовані, або змушені емігрувати. У діаспорі протягом десятиліть склалося власне літературознавство, яке поступово інтегрувалось у західне. У Радянському Союзі на всі гумані-

тарні науки були накладені ідеологічні пута, кращі вчені критикувались і переслідувались. Були відсутні наукові школи і напрями, недоступні для засвоєння відкриття західних учених. Кращі умови склалися для російської науки. В Україні репресії проти науковців були дуже жорстокі. Ситуація змінилася лише наприкінці 1980-х років, коли радянська система почала руйнуватись. У цей час були опубліковані книги забутих авторів, приїхали в Україну зарубіжні дослідники літератури. Активно став осмислюватись науковий доробок, який раніше був недоступний. Українське літературознавство 1990-х років – цікава і різноманітна сторінка науки. За півтора-два десятиліття наука регенерувала знищені паростки, сформувала нове покоління науковців, переглянула всі засади науки, утверджені за радянських часів. І історія літератури, і теорія, і критика постали в цей час заново, вже досить міцно та сміливо інтегровані у світовий контекст.

#### **4.2. Наукові школи, напрями і методи**

Літературознавство ХІХ століття створило кілька літературознавчих шкіл, які стали науковими напрямками (поширилися на всі національні науки), сформували дієві методи наукового дослідження: міфологічна, біографічна, культурно-історична, школа компаративістики.

Починається цей процес (в організаційному плані досить схожий і на літературний) із діяльності талановитого дослідника, який вносить у науку цікаву ідею, що пояснює доти невідомі чи не усвідомлені елементи об'єкта наукового пізнання (у цьому разі – літератури). Якщо ідея починає підтверджуватися при застосуванні, її переймають інші науковці, колеги першовідкривача. Так утворюється наукове об'єднання, або школа. Залежно від важливості зробленого відкриття подальша діяльність школи може мати вузький чи ширший діапазон реалізації, трансформуватись у наукову течію, або напрям. Потужний науковий напрям охоплює не одну національну науку, зрештою, поширюється настільки,

що стає репрезентацією сучасного підходу до вивчення літератури. Пройшовши апробацію в працях багатьох науковців, ідея врешті-решт обростає багатьма прийомами і засобами дослідження, стає науковим методом. Як і художній (літературний) напрям, напрям науковий обмежений у часі. Яким би прогресивним і потужним він не був, його час вичерпається, настане час нових підходів та ідей. Але розроблений в історії напряму науковий метод стане позачасовим надбанням науки. Хоча багато наукових шкіл, течій і напрямів відійшло в історії, однойменні наукові методи і досі ефективно працюють в науці, вони постійно оновлюються і надходять в арсенал тих прийомів, якими мусить оволодіти кожен молодий науковець. Починаючи з першої половини XIX століття історія літературознавства – це історія наукових напрямів, яка супроводжується вивченням і осмисленням відповідних наукових ідей та методів.

**Міфологічна школа**, завдяки дослідженням фольклору, відкрила величезне значення міфів для художньої творчості. Виявилось, що вся світова література вщерть наповнена різноманітними міфами: або національними, або античними, або міфами, які пов'язані з великими світовими релігіями: християнством, ісламом, буддизмом та іншими. Здалося, що вивчати літературу – це й означає вивчати міфи, які її наповнюють. Засновниками міфологічної школи вважають німецьких фольклористів братів Грімм, Вільгельма та Якоба, тих самих братів Грімм, чиїми збірниками казок досі зачитуються всі діти світу. Але вони були не казкарями, а найперше вченими, дослідниками фольклору (вони не склали казки, а записували їх із народних вуст). Вони відкрили в казках подвійне дно, показали, як прості, навіть дитячі образи відкривають вікно у світ архаїчний, давно минулий, у світ національної міфології. Відтоді міф перебуває в полі зору багатьох гуманітарних наук (про це поняття вже йшлося в першому розділі).

Вивчення міфів привело і до іншого відкриття: вияви-

лось, що трапляється багато міфів, схожих між собою, у культурах, які не могли контактувати (культурах різних континентів, наприклад). Стало цікаво порівнювати міфи різних народів, дошукуватись їх витоків, порівнювати не лише міфи, а й твори письменників різних народів: часто таке порівнювання давало несподівані, дуже цікаві результати. Так започаткувалася компаративістика, або ж порівняльне літературознавство. Дослідником, який висунув ідею порівнювання, був англійський учений Теодор Бенфей.

**Порівняльне літературознавство (компаративістика)** – напрям і метод у літературознавстві ХІХ століття, який у ХХ-му виокремився і став самостійною наукою. Ідея порівнювати літератури різних народів і шукати типологію тих чи інших явищ виникла завдяки фольклористам, які вивчали так звані міграційні сюжети в казках і міфах різних народів. Перш фольклористи вийшли на розуміння, що культури світу, навіть дуже віддалені, якимось чином пов'язані одна з одною. За ними і літературознавці почали шукати ті основи, які визначають перегуки, подібні явища і тенденції. Всі європейські літератури пройшли через однакові сходинки: Бароко, Класицизм, Просвітництво, Сентименталізм, Романтизм, Реалізм. У межах кожної сходинки можна порівнювати митців, не пов'язаних між собою і знаходити спільні риси: всі романтики всіх країн чимось подібні між собою, так само й реалісти та інші. Вишукуючи на літературній поверхні збіги і перегуки між митцями різних країн, науковці, отже, і виходили на важливі узагальнення. Завдяки порівняльному літературознавству сформувалося розуміння, що існує така єдність, як європейська культура, відбувається осягнення таких феноменів, як *Західна* і *Східна* культури. У російській і українській літературах цей напрям пов'язують з іменами О. Веселовського, М. Драгоманова. Активно вписували українську літературу в загальноєвропейський контекст Іван Франко і Леся Українка, у 20-ті роки – М. Зеров та інші неокласики. За радянських часів порівняльне

літературознавство було в занепаді, оскільки культивувалося протиставлення радянської і західної, або ж буржуазної, літератур. Компаративістика могла зруйнувати таке протиставлення. Останнім часом в Україні компаративістика активно розвивається.

**Біографічний метод** – літературознавчий метод, започаткований у ХІХ столітті Шарлем Сент-Бевом, автором книги “Літературні портрети”. Сент-Бев запропонував новий підхід до аналізу творчості письменника: треба пов’язувати кожен твір із біографічним фактом, оскільки біографія автора та його внутрішнє життя так чи інакше відбивається в його творчості, навіть якщо письменник фантазує, вигадує сюжети, не пов’язані з біографією автора. Встановити глибинний зв’язок творчості та біографії означає поглибити розуміння і самих творів, і процесу творчості, зазирнути у внутрішній світ митця, збагнути його мотивацію та простежити історію виникнення твору від самих його витоків. Сент-Бев – попередник психологічного аналізу творчості в зарубіжному літературознавстві ХХ століття. У радянському літературознавстві біографічний метод (часом у дещо спрощеному і соціологізованому варіанті) виявляється в такому популярному жанрі, як нарис життя і творчості письменника. Розуміння, що біографія і творчість митця тісно переплітаються, натепер стало аксіоматичним, а вивчення біографій письменників – потужною частиною національного і світового літературознавства.

**Культурно-історична школа** – літературознавча школа і метод у літературознавстві ХІХ століття, засновник – французький науковець Іпполіт Тен, автор книг “Філософія мистецтва” й “Історія англійської літератури”. В основі – філософія позитивізму, розуміння мистецтва як відтворення соціального життя суспільства. Тен намагався пов’язувати творчість митця із широким культурним контекстом, який завжди має національний характер і визначається своєрідністю національної історії. Незважаючи на близькість Тена до матеріалісти-

чного світогляду, радянські літературознавці критикували його за відсутність класових критеріїв, крім того, їм не дуже імпонувала актуалізація національної специфіки мистецтва. І все ж культурно-історичний підхід до вивчення літератури так чи інакше давав про себе знати під час вивчення історії світових літератур навіть у радянській науці. Зараз ніхто не заперечить, що для вивчення національної літератури важливим етапом стає створення її історії, від найдавніших початків до сьогодення. Це дуже складне завдання, воно віддзеркалює загальний рівень розвитку національного літературознавства. Француз Тен запропонував англійцям написану ним велику історію англійської літератури, тісно пов'язавши її з історією і культурою Англії. Так чинять і сучасні науковці: щоб охопити панораму багатовікового розвитку літератури, треба вписати її у більш загальне тло, побачити як органічну частку національної історії та культури.

В Україні написання великої історії літератури завжди було проблемою, саме тому, що існувало безліч упереджень і обмежень щодо трактування її історії та культури. Лише за часів незалежності стало можливим написати об'єктивну історію літератури, але виникла інша складність: необхідність переоцінити те, що за радянських часів вважалося класикою, ввести в історію багато імен репресованих та діаспорних митців.

На рубежі XIX–XX століть у філософії посів важливе місце напрям, який називався **інтуїтивізмом**. Найяскравіше ім'я цього напрямку – французький філософ Анрі Бергсон. Бергсон був противником матеріалізму, позитивізму і раціоналізму. Він доводив, що цивілізація, яка вибрала шлях технічного розвитку, поступово втрачає життєдайні зв'язки з природою, а це стає згубним для окремої людини і для людства загалом. Людина – не лише соціальна істота, а й природна, біологічна, вона підпорядковується законам природи так само, як усе живе на планеті. Будуючи технічну цивілізацію, величезні міста, людина поступово втрачає ті

риси і якості, які подаровані їй природою. Керуючися лише розумом, люди притуплюють свої інстинкти (зокрема, інстинкт самозбереження, дуже важливий, бо він охороняє людину), перестають бачити істинну сутність речей, знецінюють мораль та етику, підпорядковуючи їх вигоді. Інтуїцію, яка підказує людині в складній ситуації, як їй найкраще вчинити, Анрі Бергсон називав третім оком.

Інтуїтивізм мав великий вплив на літературу і літературознавство. Завдяки інтуїтивізму дослідники почали наголошувати на ролі інтуїції в процесі творчості, а також підкреслювали важливість інтуїтивного сприйняття твору реципієнтом (читачем, слухачем, глядачем). Справді, художню вартість твору часто дуже важко (а часом і неможливо) довести шляхом логічних міркувань. Саме інтуїція допомагає вловити найглибший підтекст твору, відчутти його естетичну цінність. Завдяки інтуїтивізму літературознавці почали схилитися до думки, яку в свій час висунули романтики, але потім заперечили позитивісти і реалісти, а саме: найглибші витoki процесу творчості – ірраціональні. Завжди залишається щось незбагненне, неосяжне в процесі творчості; ми ніколи до кінця не зрозуміємо, чому, коли, як виникає геніальний твір, яка людина, завдяки яким якостям здатна його створити. І це треба враховувати під час дослідження творчості.

**Фройдизм** – напрям у літературознавстві ХХ століття, в основі якого лежать ідеї психоаналізу Зігмунда Фрейда. Головна ідея фройдизму ґрунтується на фрейдівському розумінні процесу творчості, яку психоаналітик назвав сублимацією. Сублимація – це втілення у процесі творчості витіснених у підсвідомість бажань і потягів. Аналізувати творчість і твори в аспекті фройдизму означає знаходити приховані психологічні стимули у внутрішньому світі автора. Зазвичай, витoki цих стимулів – у дитинстві, у взаєминах із батьками. Різноманітні заборони, зроблені батьками в дитинстві, можуть сформувати комплекси і неврози, вимагають компенсації в дорослому віці через художню творчість.

**Психоаналіз у літературознавстві** – метод аналізу, який передбачає пошук психологічних витоків тих чи інших якостей твору чи творчості. Найбільш популярним у ХХ столітті був метод психоаналізу за методикою Зіґмунда Фройда: літературознавці шукали витoki кожного провідного мотиву чи образу творчості митця в дитячих психічних розладах, комплексах і неврозах. Більш поміркований варіант психоаналізу – це пошук відповіді на питання, звідки у творчості беруться постійні, усталені (часом настирливі) мотиви й образи. Зазвичай, за кожним таким образом – важлива сторінка особистого життя автора, часто якесь велике прикре враження дитинства, взаємини з батьками, рідними. При цьому дослідники повинні послуговуватись не лише літературознавчими поняттями, а й широко залучати психологію, зокрема психоаналіз особистості. Крім того, потрібно ґрунтуватися на біографічних матеріалах, спогадах, листах, щоденниках – на всьому тому, що може дати ключ до таємниць внутрішнього світу автора.

На початку 1910-х років кілька російських літературознавців, молодих і дієвих, здійснили переворот у традиційній науці про літературу. Це були Борис Ейхенбаум, Віктор Шкловський, Віктор Жирмунський, Борис Томашевський, Юрій Тинянов, Роман Якобсон, автори, чий дослідження російської і зарубіжної літератури й досі не втратили своєї актуальності. Це засновники **формальної школи і формалізму** як методу вивчення літератури. Вони першими усвідомили необхідність чітко окреслити об'єкт дослідження для літературознавства, помітили, що традиційне на той час літературознавство надто легко відходить від художнього твору до суспільно-політичних чи морально-етичних проблем. Власне, позитивний імідж письменника утверджувався в царині формулювання злободенних питань. Головне – підняти проблеми, поставити питання, закликати суспільство поліпшувати життя, щось змінювати. Що ж до таких поетів, як Афанасій Фет або Федір Тютчев, які уникали гострих зло-



боденних питань, писали про природу, кохання і вічне, то вони навіть не розглядались як серйозні письменники, а їхнє захоплення поезією легко окреслювалось поняттям “чисте мистецтво”, урівнювалось із приватними інтересами (як хобі). Ставлення до такої творчості почало змінюватись у європейській літературі тільки після символізму, що спровокував широке осмислення місії мистецтва, суть якої – бути в першу чергу мистецтвом. Ніякі найпередовіші ідеї не роблять написане твором мистецтва, тут діють інші закони, і їх можна вивчати.

Між читачем і змістом, який читач сприймає, пролягає царина форми. Ми цінуємо твір за зміст, за його здатність впливати на нас, хвилювати, розважати. Але при цьому не помічаємо, що доносить до нас зміст форма, і що саме форма – це те, що робить літературу мистецтвом. Формалісти усвідомили, що зміст і форма твору – це умовне розділення, насправді ми сприймаємо цілісність, насправді на нас діє спочатку форма, а потім уже виникає якесь розуміння її змісту. Форма – це матеріальна річ, її можна спостерігати, розбирати на елементи і знов складати. Що ж стосується змісту, то він існує в тій площині суб’єктивного, яка майже недосяжна для вивчення. Отже, аби тримати в полі зору твір як мистецьке явище, треба весь час пам’ятати про його штучність, зробленість, і весь час ставити питання: навіщо і як? Якщо ж ми починаємо обговорювати морально-етичні проблеми, риси характеру героя, ми одразу зміщуємо фокус: ми дивимось уже не на твір, а на той шмат життя, який мріє за ним. Формалісти, загострюючи проблему, навіть стверджували, що зміст – це форма.

Інше улюблене гасло формалістів: “Мистецтво – це прийом (засіб)”. Засіб перетворює життя на не-життя, робить якийсь його шматочок чимось іншим, таким, що має іншу цінність, зовсім не таку, яку він мав, коли був лише часткою життя.

Формалісти відкрили форму твору як головний об’єкт лі-

тературознавчого аналізу. І відразу змогли запропонувати зовсім нові прочитання всім відомих творів:

Після історичних подій, відомих під назвою Жовтнева революція, формалісти спочатку мушили перейменувати себе на групу ОПОЯЗ («Общество по изучению поэтического языка»), а згодом повністю відійти в галузь опозиційних, а потім і зловорожих щодо соціалізму явищ. Ще згодом багато хто з колишніх формалістів був репресований. Відстоюваний ними напрям наукового розвитку виявився небезпечним для нової влади. Слово “формаліст” невдовзі після революції стало лайкою і означало належність до так званого буржуазного мистецтва чи науки. На щастя, один із формалістів, Роман Якобсон, вчасно емігрував. У Празі він зміг захопити ідеями формальної школи багатьох філологів, унаслідок чого утворився знаменитий в історії філології Празький лінгвістичний гурток. Гнаний подіями Другої світової війни, Якобсон в 30-ті роки змушений був переїхати в Америку. Працюючи професором Нью-Йоркського університету, на початку 40-х років познайомився і заприятелював із колегою, відомим етнологом Клодом Леві-Стросом (його знаменита праця “Структурна антропологія” видана в Києві українською мовою лише 1997 року, тобто через сорок років після виходу на Заході). З їхньої наукової співпраці поступово сформувався ідеї, які в повоєнні часи лягли в основу **структуралізму**, спочатку як напряму в філології, а потім і методу, який можна використовувати під час вивчення будь-яких явищ культури.

Якобсон і Леві-Строс, представники надто різних наукових сфер, несподівано для себе відкрили закономірності, спільні для обох наук. Обґрунтовуючи свою етнологічну концепцію, Леві-Строс активно спирається на статті Якобсона, а Якобсон у знайомих реаліях художнього твору бачить те, що відкрив етнолог при вивченні психіки первісних людей. Це спільне мало назву “структура”. Дивним чином усе, що створює людина, які б віддалені сфери її діяльності ми не взяли, в основі своїй подібне, подібне за будовою. Леві-

Строс вивчав структуру психіки людей, які жили на етапі первісного суспільства, і, здавалось зовні, мають надто архаїчне світосприйняття, зовсім відмінне від цивілізованого. Насправді ж, під час глибшого вивчення, відмінності виявилися не такими суттєвими. Первісна людина, так само, як цивілізована, влаштовується у світі, проектуючи назовні свою внутрішню будову. Все, що робить людина, починаючи примітивними оселями первісного племені й завершуючи складними явищами в культурі сучасного світу, вона робить на один кшталт: відтворює себе. Тому міфосвіт первісної людини в принципі побудований так само, як роман сучасного елітарного письменника: у них одна і та ж структура, у них діють одні й ті ж закони. Їх можна назвати законами діалектики. Структуралісти найохочіше оперують одним із них: законом єдності й боротьби протилежностей. Щоправда, надають перевагу іншому терміну – **бінарні опозиції**. Варто в одному місці поставити “+”, а в протилежному “–”, як одразу між цими точками виникне рух, почнеться притягання, а потім змагання. Людина, і давня, і сучасна, маркує всі елементи зовнішнього світу знаками “+” і “–”, отже, формує для себе орієнтири, починаючи від орієнтації на місцевості (південь/північ, захід/схід) і завершуючи морально-етичними нормами (добро і зло, любов і ненависть тощо). Будь-що, створене людиною, можна розкласти на такі опозиційні пари (недарма в мові стільки антонімів), і, придивившись, помітити, що кожен із членів бінарної опозиції має емотивне забарвлення, пов’язується з нашим розумінням або доброго, або поганого. Людині також властиво шукати між полюсами так звану золоту середину. Але її не знайдеш із допомогою якогось вимірювального приладу. Відшукати середину можна одним способом: на горизонтальну лінію, яка з’єднує полюси, накласти лінію вертикальну: вона виникає внаслідок усвідомлення, що будь-які полюси не є статичними, що кожен бінарну опозицію можна вивернути, і тоді раніше погане раптом обертається добром.

Отже, виходить знайома геометрична фігура: перехрестя, вісь координат, хрестоліття. Умовну горизонталь і умовну вертикаль можна простежити в будь-якому явищі культури. У мовознавстві, для всієї мови, вживають поняття **синхронія і діакронія**, у літературознавстві – терміни **“синтагма” (горизонтальна лінія твору) і парадигма (вертикальна)**. Почалося ж усе з розуміння, яке спало на думку Романові Якобсону після ознайомлення з концепцією Леві-Строса: у кожному літературному творі обов’язково є конфлікт (а також колізії, перипетії), які теж є свого роду бінарною опозицією, і в кожному творі є ідея, яку можна назвати умовною вертикаллю. І ці умовні лінії також перетинаються, вони взаємозалежні, адже, як відкрили формалісти, кожен формальний елемент твору змістовий, а зміст уутілений у певну форму. Відкриваючи глибинну структуру твору, можна відкрити взаємозалежність форми і змісту. **Твір – це структура, де всі елементи розміщені певним чином, усе з усім пов’язане.** Якщо зі структури вийняти один елемент (подібно як в дитячому конструкторі, коли картинку складають зі шматочків), вся структура втратить цілісність або й зруйнується. Звісно, у літературному творі переплетення (склеювання) елементів відбувається за посередництвом мовних знаків, тому тут діють найперше закони мови. **Мова – зовнішня і внутрішня форма літературного твору.** Тому шлях до розуміння твору пролягає через вивчення його знакової системи, через тлумачення (переклад) знаків, які набувають певного значення у взаємозв’язках. Із власного досвіду ми знаємо, як змінює значення будь-якого слова контекст або інтонація. Так само у творі: тут слова мають не лише те саме значення, яке ми знайдемо в етимологічному словнику, а й інше, додаткове, воно виникає лише в площині певного твору і лише завдяки тому, що автор використовує слова спільного словника для іншої комунікативної мети: він хоче назвати те, що спільною мовою ще не названо (тобто унікальні реалії свого внутрішнього життя).

Сучасне літературознавство володіє великою кількістю наукових методів: це окрема розгалужена тема, частина теорії літератури, яка буде вивчатися на випускному курсі.

### **4.3. Вивчення твору: рецепція, критика, аналіз, інтерпретація**

Ні тоді, коли учні та студенти характеризують персонажів літературного твору, ні коли переказують сюжет, відшуковують пейзажні замальовки, навіть і коли знаходять у поезіях епітети та метафори, не можна стверджувати, що відбувається **аналіз твору**. Те, що в методиці викладання літератури називають **типами аналізу (за автором, пообразно, композиційний тощо)**, не є власне аналізом, а лише методичним вирішенням різновидів роботи з текстом на уроці. Зазвичай, художній твір сприймається як носій певного змісту: ідей, подій, проблем, пафосу, настрою. Цей зміст сприймається на читацькому рівні, а розмова про враження від сприйняття видається аналізом твору. Звісно, якщо враження від твору викладає філолог певної кваліфікації, у його оцінці неминучі елементи аналізу. Але в реальних ситуаціях це трапляється надто рідко і спонтанно. Характеризуючи на уроці персонажів, говорять про них так, мовби про реальних людей, даючи морально-етичну оцінку тим чи іншим вчинкам, а коли йдеться про подію, розглядають її подробиці так, як обговорюють ті чи інші реальні події свідки чи учасники; розмови про настрій, емоції твору – це опис того настрою і тих емоцій, які викликав твір тощо. Твір, незалежно від того, у якій формі він існує, розглядається на уроках як відображений фрагмент життя. Тому всі ці розмови, якими б цікавими і повчальними вони не були, не є способом аналізу твору. Аналіз мусить ґрунтуватися на аксіоматичному понятті: твір – це не життя, а мистецтво, штучно створена форма. Якщо ми його аналізуємо, це означає, що ми шукаємо відповідь на питання: “Як це зроблено, як твір улаштований всередині, з огляду на ту функцію, яку для нього передбачив

автор?”

Через велике бажання посилити науковість викладання літератури в школі (вже з середніх класів учні починають писати нібито наукові роботи і в них нібито щось аналізувати) вчителі витрачають героїчні зусилля на оволодіння термінами і посилення ефекту заглиблення в текстоліття. Але насправді наукова термінологія, теорія літератури загалом існує як обов'язковий, але нудний і зрештою непотрібний додаток до твору. Теорія сама по собі, твір сам по собі. Ми знаємо, що треба робити з одним і з другим: теорію заучувати (зазубрювати) на оцінку, а твір читати й отримувати від цього задоволення.

На уроці за казкою А. Т. Гоффманна “Крихітка Цахес” учителі всіма можливими і неможливими способами показують, який гидкий був той Цахес, а на завершення, актуалізуючи зміст, ще й запитують, чи не трапляються і в нашому житті такі собі “цахеси”, на що учні з задоволенням відповідають, що так, бувають, і знову обурюються аморальністю та потворністю героя. Все ніби добре і правильно, всі акценти розставлено, твір прочитано й осягнуто. Але насправді тут відбувається тотальна плутанина між життям і мистецтвом, не така вже й дрібна та безневинна серед учительських помилок, як це видається на перший погляд. Варто поставити питання певним чином, щоб ілюзія адекватного читання тексту зникла: “Чи бачили ви де-небудь, коли-небудь людину, яка хоч трохи потворністю наближалася до Цахеса?” Ні, ніхто не бачив і не міг бачити, бо в житті таких потвор не буває, а якщо й трапляються вроджені аномалії, то вони викликають не лише гидливість, а й жалість. Якщо напружити уяву і припустити, що така-от потворна людина проживає у вашому дворі. Чи легко такій людині бути доброю до інших? Уявіть себе на місці Цахеса. Що б ви віддали за те, аби люди перестали бачити вашу потворність? Чи не є потворність страшною карою, але карою без вини?” Пошук відповіді на ці питання мусить вивести на усвідомлення: Гоффманн

усе перебільшив, у житті так не буває. Це казка, і не лише там, де з'являється фея і дарує три чарівні волосинки, це казка одразу, як тільки з'являється Цахес. Це гротескний образ, не з життя взятий, а з фантазії. Навіщо? Якого ефекту домагається Гоффманн? Мабуть, роблячи героя максимально гидким, він якраз і хоче такої реакції: щоб читач відчув огиду. А в житті до таких потвор треба відчувати не огиду (це якраз аморально), а співчуття. Виходить, Гоффманн переслідує аморальну мету: вчить бути жорстокими до істот, які виглядають потворно. Та ще й закріплює нас у цьому відчутті, показуючи, що всередині Цахес не менш бридкий, ніж зовні, отож цілком заслуговує ганебної смерті. Тобто, йдучи слідом за автором, аналізуючи образ Цахеса, ми непомітно для себе озброюємось дуже дивними, щоб не сказати інакше, цінностями. Ми поговорили про те, що в цьому творі є елементи казки, але жанрові ознаки не стали для нас дороговказом під час вивчення твору. А тимчасом саме закони жанру дають змогу авторові перебільшувати потворність і нагнітати огиду до героя. Те, що в житті було б аморальним, стає прийомом, грою за певними правилами, ледве ми вступаємо в царину мистецтва.

Гра, запропонована Гоффманном (а для цього йому знадобився жанр казки), – це своєрідний морально-етичний експеримент. Давайте собі уявимо, що живе на світі гидка-прегидка потвора, ну така гидка, як, наприклад, Бабай із дитячих страшилок. У неї велетенська голова без шиї, тонесенькі ручки-ніжки... тощо. І от з'являється фея, якій стало шкода цю гидку потвору, і вона зробила її гарною. Що буде далі? Це цікавий експеримент, його легко обігрувати з різних боків. Хто в підлітковому віці задоволений своєю зовнішністю? Хто не мріяв стати красенем-красунею на зразок тих, що показують у кіно? Уявімо, що це бажання здійснилось. Ти став (стала) блискучим красенем (красунею). Що далі? Розгортаючи, слідом за Гоффманном, цей прийом умовної гри у здійснення бажань, ми швидко переконуємось:

це небезпечний експеримент. Якби не чарівні три волосинки, Цахес, можливо, у муках і стражданнях набув дешиццю людяності, отримавши ж дарунок долі, він утратив свій шанс остаточно. Гоффманн не має наміру вказувати нам на якихось віртуальних потвор і викривати їх. Він хоче, аби ми всерйоз замислилися над залежністю внутрішнього і зовнішнього, більш того, він хоче нас переконати, що внутрішнє – важливіше, навіть і в такому кардинальному, як із Цахесом, разі. Прийом-експеримент потрібен для того, щоб ми включилися в гру і винесли з неї певний урок, і урок цей скерований не назовні, не на життя, а в середину кожної окремої людини. Проектуючи ж його назовні, буквалізуючи сюжет, ми тим самим відштовхуємо героя як такого, що до нас особисто не має жодного стосунку. Тобто, інакше кажучи, **минаючи форму (казку і прийом), ми не прочитуємо твір, прочитуємо не те, що мав на увазі автор, а те, що він хотів сказати, пропускаємо мимо уваги.**

Гоффманн як митець полюбляє застосовувати прийом гротескного перебільшення, він загострює полюси життя, аби ми почали їх бачити: так чинить кожний романтик. Але Гоффманн вирізняється вмінням фантазії і казці надати відчутних рис реальності. Це теж прийом, і він теж має певну спрямованість.

**Аналізувати твір означає відшукувати прийоми, з допомогою яких автор перетворює життя на мистецтво.** Навіть якщо ці прийоми зовсім непомітні (в життєподібному реалістичному творі), вони все одно існують і важать найбільше. Без прийомів від літератури залишиться в кращому разі публіцистика, літопис, а то й просто безликий протокол. **Усі умовні форми – це прийоми, без прийомів не розгорнеш сюжет, не створиш образ героя, не розмістиш його у просторі й часі. На все треба прийоми.** Письменник користується ними, як музикант і композитор – нотною грамотою. Треба знати прийоми і треба вміти ними користуватися, бо це не виходить само собою, кожна справа потребує вміння і



майстерності.

**Віршознавчий аналіз**, який у школі фактично нехтується, а якщо й використовується, то лише як данина обов'язковій, але дуже нудній теорії, – це в першу чергу спроба вчителя між учнем і настроєм, який викликає вірш, розмістити, зробити видимою форму, яка є носієм цього настрою. Звучання вірша – матеріальне, його утворюють звуки. Ніхто не чинить спротиву, коли чарівну мелодію Моцарта ми розкладаємо на гами і ноти. Але рішуче не згодні це робити, коли йдеться про вірш. Чому? Тому що у вірші ті самі слова, що й у мові, ми знаємо їх значення, а це зіштовхує наше сприйняття з мистецького явища, тобто утвору штучного, на життя як природний процес. Переказ вірша – це завжди жалюгідне видовище, спотворення змісту і наруга над поезією, навіть якщо переказують діти, які володіють мовою і вміють формулювати свої думки. Показати магію звучання поезії варто при вивченні символістів, французьких, російських, українських, а також таких поетів, як Шевченко, Леся Українка, Іван Франко, тобто тих поетів, які користувалися класичним віршуванням, а тому їхні поезії вирізняються особливою мелодійністю. У ХХ столітті, коли з'являється некласичне віршування, простежити зв'язок між звукописом і змістом значно важче. Те, як елементи припасовуються один до одного, можна виявити з допомогою підрахунку кількості повторених елементів. Загалом будь-який повтор, виявлений у творі, не можна обмежити констатацією, треба обов'язково поставити питання: навіщо? Кожен повтор змістовний, це спосіб наголосити на чомусь, привернути увагу читача, аби він помалу здогадався про найважливіше, що хотів висловити автор. У високохудожньому творі змістовна навіть кількість голосних чи приголосних: згадаймо асонанси й алітерації або нагнітання голосного чи приголосного звука, які створюють певний ефект, впливають певним чином. Звуки стають носіями настрою (особливо яскраво цю здатність звуків впливати на настрої читачів продемонстрували поети-символісти).

Отже, аналіз віршованого твору варто почати зі слухання, як він звучить, і зі спроб дати почутій інтонації характеристику: повільна, монотонна, сумна, елегійна, мінорна тощо. Після цього намагаємося побачити вірш як суму і певний порядок розміщення тих чи інших звуків, тобто фіксуємо всі повтори. Потім пробуємо визначити: цей підбір звуків створює який саме звуковий ефект? Кожен елемент вірша створює якийсь звуковий ефект: ритм ямба звучить мінорно, ритм хорея – енергійно, динамічно, чоловіча рима утворює висхідну інтонацію, різкий обрив рядка, жіноча, дактилічна рима – м'яке, спадне завершення, рефрен посилює урочистість звучання, анафора – урочисту монотонність і так далі. Кожен елемент вірша, як інструмент в оркестрі, дає свій звук, а поет, наче диригент, формує з них мелодію. А вже тоді мелодія впливає на наші почуття, настрої.

Інший варіант аналізу поезії – це **аналіз образів на рівні мови**. Тут можна завжди простежити ту напругу, яку в епічному творі дає конфлікт між персонажами: рух бінарних опозицій є в кожному творі, навіть якщо це проста (безконфліктно-мінорна) замальовка природи. Чим виразніші, оригінальніші образи на рівні мови, тим інтенсивніша напруга у вірші. Цей рух бінарних опозицій фактично не знищується під час перекладу на іншу мову, тому можна аналізувати будь-який перекладний твір. Для прикладу візьмемо вірші Мацуо Басьо (переклад Г. Туркова): “Як заздрю я їй! / – на північ від марного світу / сакура в горах цвіте”. Зумисне беремо твір літератури, значно віддаленої від української традиції, поезії, яка втрачає дуже багато під час перекладу. І все ж образна основа твору зберігається. Марний світ – поет – сакура: так можна окреслити структуру тривірша. Поет перебуває між світом, який він називає марний, тобто менш вартісний, нікчемний, незначний, отож уживає слово емотивно марковане, з відчутним відтінком негативності. Сакура – протилежний образ. Він піднесений (у горах), він утілює красу, гармонію. Позитивність образу сакури особливо підкреслена

словом “заздрю”: поет перебуває оддалік, мабуть, посеред марного світу, тому сакура, хоч і вабить очі, але видається недосяжною. Протиставляючи світ і сакуру, поет водночас позначає власне місце в цій опозиції: він заздрить сакурі, милується нею, її обирає як вищу цінність, але змушений перебувати у світі, бути часткою марноти. І як би він не прагнув бути у світі краси і гармонії, досягти цього неможливо. Звідси – змирена печаль і сум вірша. Заздрість до сакури – той парадокс, порушення життєвої логіки (людина заздрить людині, а не рослині), який сигналізує про з’яву художнього образу. Заздрість до квітучої сакури, яка переважає весь світ, видає людину, для якої надто багато значить краса. Власне, світ, мабуть, тому і став антитезою сакурі, що в ньому мало краси. І це, мабуть, світ людей, а не світ природи. Можна було б сказати, що тут протиставлені світ людини і природи, як у європейських романтиків, але там діяли інші критерії. Для Басю протиставлені краса (квітуча сакура – її втілення) і відсутність краси (марний світ – світ наповнений буденними турботами). У **жанрі хоку** надто мало місця для розгортання бінарної опозиції, але тут вона чітко окреслюється. У довших текстах можна простежити, як від рядка до рядка напруга протиставлення зростає, поки не досягне кульмінації, а після цього відбувається усунення опозиційності, або вирішення протистояння.

Важче фокусувати погляд читачів на формі, коли ми маємо справу з епічним сюжетним твором та ще й із захопливими подіями. Тут варто звертати увагу на **образ оповідача**, який завжди розміщується між подією та читачем і непомітно визначає ракурс нашого сприйняття. Завжди можна простежити, як змінюється інтонація оповідача, коли йдеться про різних персонажів. Оповідач (кажучи мовою сучасного літературознавства, наратор) – загалом дуже цікавий об’єкт для аналізу. Його відношення до реального життєвого автора завжди показове. Оповідач – це перша умовність, після якої починається гра з читачем. Генетично він пов’язаний із казка-

рем, який запрошує слухачів розібрати ролі й розіграти захопливий вигаданий сюжет, а потім винести з веселої гри несподівано серйозне повчання. Казкар визначає характер кожної ролі, наділяє персонажів зовнішністю, вчинками, мовою. Він підводить нас до чітко визначеного місця, з якого ми можемо споглядати перебіг події. Завжди доречно поставити питання: чому саме так, адже можна було й інакше? Що змінилося б тоді в нашому сприйнятті?

Треба тримати в полі зору постать автора, але не хронологічні дати його життя, не біографічні факти (їх можна і не знати зовсім, але сприйняти твір адекватно), а його особистість у ролі автора саме цього тексту. Навіщо написано цей твір? Чому автор це показав саме так? Чому він починає так, а так – завершує? Чому відводить цьому персонажеві (пейзажу, антуражу) стільки-то місця, а іншому – вдвічі менше? І так далі.

Про автора варто згадувати тоді, коли ми намагаємося зачепити проблему **психологізму у творі**. А це фактично вся оповідна література, починаючи романтиками і завершуючи постмодернізмом. Під час вивчення творів із поглибленим психологізмом варто було б використати “ази” психоаналізу, взяти децицю тих знань, які приніс у літературу Зігмунд Фройд. Його вчення загалом надто складне і суперечливе, це окрема, дуже велика сторінка європейської культури, яку продовжують заповнювати науковці різних галузей знань і сьогодні. Але є в ній аксіоматика, яку не піддав сумніву жоден із критиків Фройда: це вчення про несвідоме, яке Фройд першим окреслив, зміст якого спробував розгледіти. “Все пережите, – писав Г. Г. Гадамер, – пережите особисто”. Почуття, емоції вигадати неможливо: у такому разі вони не хвилюватимуть читачів, він одразу розпізнає їхню штучність і умовність. Якщо ж автор укладає в героїв твору свої справжні почуття, герой починає оживати, а читач – вірити в нього. Тому завжди доречно ставити питання: які життєві реалії могли спонукати до написання такого твору? Завжди за

кадром розміщена реальність авторського світу. Це не обов'язково конкретні біографічні факти (хоча і таких прикладів є багато), але завжди – якийсь особистий життєвий досвід, переживання. Можна простежити і процес сублимації: найяскравіше його видно на прикладі творів про кохання: найбільш стимулювальною для віршів обставиною є нерозділене кохання (згадаємо хрестоматійні приклади: Данте, Петрарка). Світова лірика про кохання переважно сумна або трагічна. Це не означає, що серед поетів було мало щасливих коханців, скоріше, навпаки, але в такому разі (коли бажання задовольняються в житті, кохання завершується шлюбом або зв'язком) стимул для віршів зникає. Дружина, навіть і дуже кохана, не надто надихає на поезію.

Такі складні в психологічному плані твори, як “Мадам Боварі” Флобера, “Червоне і чорне” Стендаля, “Злочин і кара” Достоевського, “Мартін Іден” Джека Лондона, “У пошуках втраченого часу” Пруста і багато інших романів ХХ століття, містять у своїй основі **прихований біографізм**, сюжетно більш чи менш очевидний. А тому значення мають усі розбіжності між героєм і автором. Наприклад, очевидно, що Джек Лондон в образ Ідена вклав багато автобіографічного матеріалу. Але історія Мартіна Ідена, на відміну від автора, який у момент написання роману перебував у процесі життя, шлях героя відбувся цілком, від початку до завершення. Якщо автор створив своє друге “я”, навіщо він змодельював фінал із самогубством? Адже наше ставлення до героя цілком визначається фіналом: як би ми не симпатизували і не співчували герою, ми не хочемо згоджуватись, що самогубство – це реальний вихід. Власне, фінал роману і спонукав дослідників радянського вишколу писати у свій час про те, що Лондон створив героя, який хоч і має риси біографії автора, але є цілком іншою людиною. Насправді тут не дві біографії (реальну і романну) треба порівнювати, а думати над питанням: навіщо це написано? Про реально пережиті події писати можна по-різному. Чому такий прикрий фінал? Адже більшість позити-

вних героїв у творчості неоромантика Лондона – переможці, а самогубство – очевидне визнання поразки. Читач розгублений: згоджуватись із вчинком героя чи осуджувати його? Самогубство саме по собі ніби відштовхує, але викривати Ідена чомусь не хочеться. Психологічний аналіз підкаже шлях пошуку відповіді: очевидно, думки про самогубство хвилювали самого Лондона, і хвилювали саме в такому варіанті: як вихід, як завершення власного життєвого шляху. Доводячи автобіографічного героя, який викликає симпатію, до такого завершення життя, Джек Лондон тим самим наче приміряє на себе цей фінал, намагається вжитися в нього, побачити зсередини, здійснити самогубство, але лишитися живим. Психологічно Лондон пройшов весь шлях, а тому останні сторінки роману надзвичайно переконливі. Лондон ділиться пережитим, але поки що не пройденим як вчинок у реальному житті. Той письменник, який завершував життя позитивного героя самогубством, без сумніву, сам мав суїцидні наміри. Або автор не приймає, і тоді пише відсторонено, сюжетно, без будь-якого психологічного обґрунтування, або приймає, і тоді обґрунтування мусить узяти з власного внутрішнього досвіду. Написання “Мартіна Ідена” на деякий час продовжило життя Лондону: проживши самогубство у віртуальній реальності, він отримав змогу в житті посунути його в невизначене майбутнє. Але що б там не писали дослідники про смерть Джека Лондона (у відомій белетризованій біографії Стоуна “Моряк у сідлі” наведено низку аргументів на користь і проти самогубства), творчість є найбільш вагомих доказом того, що відбулося насправді. Змодельований фінал визначив фінал реальний. Після “Мартіна Ідена” Лондон не так жив, як ускладнював собі життя, а часом відверто шукав погібелі на свою голову. Джек Лондон узяв на себе надто велику вагу, потягнув цілий світ на плечах, маючи намір його облаштувати так, щоб усі в ньому жили щасливо. І хоч був він від природи справжнім гігантом, світ увігнав його в землю. Історія життя письменника – це історія змагання не з чим-небудь, не з ким-

небудь, а з усім світом, змагання не на життя, а на смерть. Переконавшись, що світ його здолає, він не відмовився від боротьби, він просто поставив крапку у змаганні, обірвав боротьбу до оголошення результатів.

Окресливши загальні проблеми аналізу, які існують на шкільному й інститутському рівнях вивчення літератури, спробуємо стисло викласти сутність наукових підходів до вивчення твору.

Кожен метод вивчення літератури, який відкривався в XIX–XX столітті, пропонував певний інструмент для аналізу і надходив в арсенал методів дослідження кожного літературознавця. Загалом пафос науки протягом двох століть відзначався пошуком таких інструментів, які б створили можливість точно оцінювати твір, отримувати абсолютно об'єктивний результат. Наука на те й наука, щоб перейматись об'єктивністю. Пафос об'єктивізму особливо характерний для **формалізму, структуралізму і семіотики**. Ці наукові напрями (семіотика стала окремою наукою) намагалися запозичити у свій арсенал засоби точних наук, у першу чергу – математики. Адже все підлягає рахунку, в тому числі й елементи твору. Можна порахувати не лише речення і слова, а й звуки та розділові знаки. Можна дати якесь числове вираження тексту. Чимало наукових праць структуралістів і постструктуралістів (часто літературознавці є одночасно мовознавцями: Р. Якобсон, Р. Барт, Ю. Лотман, У. Еко й інші) виглядають майже як дослідження математиків: суцільні цифри та формули. І все ж паралельно у XX столітті розгорталось інше розуміння: суб'єктивний (емоційний, настроєвий) компонент при дослідженні літератури не зайвий. Література сама є породженням суб'єктивності, а отже проникнути в її сутність, глибину, перебуваючи в цілком об'єктивованому стані відстороненого дослідника, навряд чи можливо. Вже на початку XX століття в межах критики, створеної символістами (**імпресіоністська критика**), прийшло розуміння: найглибше розуміють поетів...

самі поети. Їхні статті, де йшлося про цілком суб'єктивне враження від поезії колеги-поета, давали блискучі зразки не лише критики, а й справжнього глибокого аналізу.

У другій половині ХХ століття сформувався такий напрям в літературознавстві, як **рецептивна критика**. Наголошувалося саме на суб'єктивному відчутті дослідника. Осягнення твору починається з його рецепції, сприйняття. Якщо процес читання розгорнути, показати, що, як і чому відчув читач при сприйнятті твору, це буде заглибленням у твір, спробою його адекватного (отже – таки об'єктивного!) прочитання. **Деконструктивісти і постмодерністи** другої половини ХХ століття піддали сумніву багато усталених цінностей попередньої культури, у тому числі й наукові здобутки. Під критику потрапив і об'єктивізм структуралістів. Чи можна загалом проаналізувати художній твір, який за природою є неоднозначним, суперечливим, багатоаспектним, а один і той самий твір неоднаково сприймають різні аудиторії і представники різних епох? Усі прочитання (аналіз твору – це, фактично, спосіб його прочитання) мають право на існування. Кожен читач або дослідник не стільки аналізує, скільки інтерпретує твір, висуває власну версію (гіпотезу) його пояснення. Настав час конфлікту інтерпретацій, кажучи словами П. Рікера. Яка з інтерпретацій ближча до істинної? Виявилось, у розвої науки на це питання відповісти не так просто. Класиків вивчають століттями, а після сто-двохсотрічних прочитань і тлумачень раптом виявляється цілком новий, ніким не помічений, але вочевидь наявний аспект твору. Чи можливі суто наукові, абсолютно об'єктивні результати під час вивчення мистецтва? Цифри і формули ніби створюють враження об'єктивності, наукової бездоганності, але, на жаль, саме такі прочитання і не відрізнялися глибиною проникнення у твір. Надміру формалізуючи дослідження, розкладаючи твір на дрібні елементи та вкладаючи їх у ряди цифр і формул, дослідник оминав у творі головне, те, що існує між рядками і підрахунку



не підлягає.

Отже, між двома полюсами вивчення літературного твору, між рецепцією, коли дослідник є найперше читачем і керується суб'єктивним сприйняттям, і академічним вивченням твору, виваженим аналізом, який покликаний максимально об'єктивувати бачення твору, відшукати його важливі механізми, існують численні інтерпретації. Критика часто є войовниче суб'єктивною і не науковою, а іноді переростає в літературознавчий аналіз. Професійний дослідник літератури, авторитетний учений, теж схильний залишити подеколи академізм і вкласти своє бачення твору у вільну форму літературного есе, а не статті чи монографії. До речі, саме такі есе й отримують найбільшу читацьку аудиторію і найчастіше використовують інші дослідники як авторитетне джерело. Отже, наука, яка вивчає мистецький твір, приречена бути суб'єктивною. Але вона не перестає шукати істину, а отже часом таки її знаходить. Літературознавство – цікава, захоплива наука. За динамікою і складністю процесів її можна порівняти... хіба що з літературою, коханим і таким невловимим об'єктом!

#### Література до IV розділу

1. Аверинцев С. С. Софія – Логос : словник / Сергій Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 1999. – 464 с.
2. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно ; [пер. з нім.]. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
3. Арістотель. Поетика / Арістотель. – К. : Мистецтво, 1967. – 134 с.
4. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пітер Баррі ; [пер. з англ.]. – К. : Смолоскип, 2008. – 358 с.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 443 с.
7. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц,

- С. Головин ; [пер. с нем.]. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 512 с.
8. Блум Г. Західний канон : книги на тлі епох / Гарольд Блум ; [пер. з англ.]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
  9. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; [пер. з фр.] – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 230 с.
  10. Буало М. Мистецтво поетичне / М. Буало ; [пер. з фр. М. Рильського]. – К. : Мистецтво, 1965. – 136 с.
  11. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : ВД «Києво-Могилянська акад.», 2008. – 430 с.
  12. Брюховецький В. Специфіка і функції літературно-критичної діяльності / В'ячеслав Брюховецький. – К. : Наук. думка, 1986. – 176 с.
  13. Введение в литературоведение : уч. пособ. / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. ; [под ред. Л. В. Чернец] ; [2-е изд.]. – М. : Высш. шк., 2006. – 680 с.
  14. Веселовский А. Историческая поэтика / Александр Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 404 с.
  15. Волинський П. К. Основи теорії літератури / П. К. Волинський. – К. : Наук. думка, 1967. – 365 с.
  16. Вступ до літературознавства : хрестоматія : навч. посіб. для студентів. – К. : Либідь, 1995. – 256 с.
  17. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім.]. – К. : Юніверс, 2001. – 280 с.
  18. Галич О. А. Загальне літературознавство / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв. – Рівне : Вид-во РГУ, 1997. – 544 с.
  19. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття.) / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Підручники і посібники, 1999. – 1999. – 224 с.
  20. Гейзінга Й. Homo ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з англ.]. – К. : Основи, 1994. – 250 с.

21. Голомб Л. Основні проблеми вивчення української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття. : посібник / Л. Голомб. – Ужгород : Ліра, 2003. – 96 с.
22. Державин В. Література і літературознавство : вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / Володимир Державин. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – 492 с.
23. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Жак Дерида ; [пер. з фр.]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 602 с.
24. Дидро Д. Эстетика и литературная критика / Дени Дидро ; [пер. с фр.]. – М. : Худ. лит., 1980. – 659 с.
25. Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поетика / В. Домбровський : фотопередрук. – Мюнхен, 1993. – 446 с.
26. Женетт Ж. Фигуры : работы по поэтике. / Ж. Женетт : в 2-х. т. ; [пер. с фр.]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
27. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. тр. / Виктор Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 497 с.
28. Западное литературоведение ХХ века : Энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
29. Зборовська Н. Психолоаналіз і літературознавство : навч. посіб. / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
30. Зенкин С. Н. Введение в литературоведение. Теория литературы : уч. пособ. / С. Н. Зенкин. – М. : РГГУ, 2000. – 81 с.
31. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
32. История психоанализа в Украине ; [сост. И. И. Кутько, Л. И. Бондаренко, П. Т. Петрюк]. – Х. : Основа, 1996. – 360 с.

33. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ.]. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
34. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора ; [пер. з англ.] – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
35. Квіт С. Герменевтика : посібник / С. Квіт. – К. : ВЦ «Києво-Могилян. академія», 2005. – 42 с.
36. Квятковский А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
37. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика : монографія / Ю. Ковалів. – К. : Київ. ун-т, 2008. – 240 с.
38. Краснова Л. В. Словник юного гуманітарія Л. В. Краснова. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. – 266 с.
39. Крістева Ю. Як говорити до літератури / Ю. Крістева // Полілог : [пер. з фр.]. – К. : Юніверс, 2004. – С. 9–198.
40. Лановик З. Hermeneutica Sacra : монографія / Зоряна Лановик. – Т. : РВВ ТНПУ, 2006. – 587 с.
41. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу : літературознавчі проєкції : монографія / Мар’яна Лановик. – Т. : РВВ ТНПУ, 2006. – 470 с.
42. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / Магдалена Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 384 с.
43. Літературна компаративістика. – Вип. 1. – К. : ПЦ «Фоліант», 2005. – 362 с.
44. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. ; [авт.-укл. Ю. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
45. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс ; [пер. з фр.]. – К. : Основи, 2000. – 387 с.
46. Лексикон загального та порівняльного літературознавства ; [за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.

47. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець : вид. 3-тє. – К. : Рад. шк., 1971. – 486 с.
48. Лессінг Г. Е. Лаокоон / Г. Лессінг ; [пер. з нім.]. – К. : Мистецтво, 1968. – 290 с.
49. Літературознавчий словник-довідник ; [за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
50. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
51. Маслюк В. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII століття та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / В. Маслюк. – К. : Наук. думка, 1983. – 234 с.
52. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 406 с.
53. Мних Л. Вступ до літературознавства : навч.-метод. посіб. / Л. Мних. – Дрогобич : Вимір, 2003. – 180 с.
54. Наєнко М. К. Українське літературознавство : Школи, напрями, тенденції / М. К. Наєнко. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 320 с.
55. Моклиця М. Основи літературознавства : навч. посіб. / М. Моклиця – Т. : Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
55. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич ; [пер. з польськ.] – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
56. Новикова М. Міфи та місія / Марина Новикова. – К. : Дух і Літера, 2005. – 432 с.
57. Основы литературоведения ; [под ред. В. П. Мещерякова.] – М. : Моск. лицей, 2000. – 372 с.
58. Пахаренко В. Українська поетика / В. Пахаренко : 2-ге вид. – Черкаси : Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.
58. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп. – Л. : ЛГУ, 1986. – 262 с.

56. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник / О. Потебня ; [пер. з рос.]. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
59. Сивокінь Г. Давні українські поетики / Г. Сивокінь : 2-ге вид. – Х., 2001. – 164 с.
61. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. ; [за ред. М. Зубрицької] ; [пер.]. – Львів : Літопис, 1996. – 634 с.
57. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття. ; [упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця] ; [пер. з польськ.]. – К. : ВД “Києво-Могилян. академія”, 2008. – 531 с.
62. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підруч. для студентів / А. Ткаченко : вид. 2-ге. – К. : ВПЦ “Київ. у-т”, 2003. – 448 с.
63. Ткачук О. Наратологічний словник / О. Ткачук. – Т. : Астон, 2002. – 174 с.
64. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; [пер. з фр.] – К. : ВД “Києво-Могилян. академія”, 2006. – С. 5–21.
65. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні : метакритичне дослідження / Іван Фізер. – К. : Основи, 1993. – 193 с.
66. Фрай Н. Великий код : Біблія і література / Нортроп Фрай ; [пер. з англ.]. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.
67. Фройд З. Вступ до психоаналізу : Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / З. Фройд ; [пер. з англ.]. – К. : Основи, 1998. – 710 с.
68. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 398 с.
69. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки слав. культуры, 2003. – 312 с.
70. Шкловский В. Гамбургский счет / Виктор Шкловский. – СПб : Лимбус Пресс, 2000. – 464 с.

71. Юнг К.Г. Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойманн ; [пер. с англ.] – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 1996. – 304 с.
72. Юнг К. Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология : ее теория и практика / К. Г. Юнг ; [составл., предисл. и пер. с англ. В. Менжулина]. – К. : СИНТО, 1995. – 228 с.
73. Якобсон Р. Работы по поэтике / Роман Якобсон. – М. : Прогресс, 1987.
74. *Studia Hermeneutica*. Герменевтика тексту : між істиною і методом ; [за ред. М. Зимомрі, Я. Лопушинського, Р. Мниха, О. Радченка]. – Дрогобич : Коло, 2003. – 272 с.

## Факультатив

### Психоаналіз як метод сучасного літературознавства

Рівень науки визначається мірою володіння її предметом. Гуманітарні науки впродовж тисячоліть вивчали людину в комплексі й лише трохи більше двох століть назад почали стрімке розгалуження і сягнули тієї мережі численних спеціалізацій, які кожна з гуманітарних наук має сьогодні. Процес спеціалізації, до того ж, продовжує нарощувати темпи, оскільки епоха інформаційного суспільства лавоподібно накопичує знання з кожної сфери. Аби бути глибоким фахівцем справи, на вищому науковому рівні володіти своїм об'єктом, потрібно обирати все і більш і більш вузьку ділянку знань. Будь-який рух у ширину, по периметру об'єкта, а ним, очевидно, треба вважати не лише людину як таку, в біологічних чи психологічних або й соціальних параметрах, а культуру людства загалом, дуже швидко обернеться втратою будь-яких чітко маркованих орієнтирів. І тоді починається царина індивідуальної або ж корпоративної міфології, яка в сучасному світі як ніколи часто заступає науково об'єктивоване пізнання. Водночас стає все більш очевидною небезпека вузької спеціалізації, про яку ще на початку ХХ століття попереджав Х. Ортега-і-Гасет ("Спеціаліст прекрасно "знає" свій маленький закуток всесвіту, але він не має найменшого поняття про все інше": "Бунт мас" [7, 83]). Вузька спеціалізація у гуманітарній сфері особливо небезпечна, оскільки сегмент легко перебирає на себе повноваження цілого, стає самодостатнім. Науковець фактично не спроможний помітити межу, за якою він перестає будь-що вивчати, а лише обертається у сфері чергової міфології. Сьогодні жодна філософія не спроможна виконувати роль координатора наукового пізнання людини, як це вона робила за старих часів. Це легко помітити і по тенденціях філософського розвитку ХХ століття. Помітні



філософи, які запропонували людству важливі концепції, змушені були дуже глибоко заходити у суміжні сфери: психології, етнології, культурології, мистецтвознавства, релігієзнавства тощо. Крім того, цікаві філософські концепції часто надходили не із царини власне професійної філософії: згадаємо З. Фройда, К. Г. Юнга, К. Леві-Строса, Й. Гейзінгу, М. Бахтіна, М. Еліаде, Р. Барта, Ж. Дериду, багатьох інших авторів яскравих праць із самобутніми філософськими чи світоглядними концепціями в основі. І всі ці дослідження ілюструють один і той самий процес: кожен вузький спеціаліст гуманітарної сфери, який хоче володіти своїм об'єктом, шукає психологічні, етнологічні чи культурологічні праці, аби утримувати бачення об'єкта, не втрачати з поля зору його основні риси. Відчуваючи цю тенденцію розвитку гуманітарних наук, Клод Леві-Строс і дійшов необхідності окреслити межі науки, яка б сама була порубіжною і тому змогла б стати координатором вузькоспеціальних досліджень у кожній гуманітарній сфері. Досить переконливо виглядає ця пропозиція і назва такої науки – антропологія [5]. Звісно, це має бути нова наука, яка збере найбільш суттєві для об'єкта загалом знання з кожної сфери і зможе їх утримувати в межах певної цілісності. Показово, що в картині антропології К. Леві-Строса не знайшлося місця багатьом важливим гуманітарним наукам, у тому числі й літературознавству. Це ніби зрозуміло: антропологія не може бути складом усіх наук. І все ж існування в цій картині бодай одного фрагмента, дотичного до літературознавства, а саме фольклору, говорить про те, що в антропології, якщо це має бути координатор усіх гуманітарних досліджень, мусить знайти місце згущений витяг зі здобутку кожної гуманітарної науки.

Розвиток літературознавства протягом тих століть, коли воно стало автономною наукою, позначається віхами розгалужень на нові сфери. Вже очевидно, що фольклористика, віршознавство, компаративістика і наратологія стрімко набувають ознак самостійних галузей знань, уже стали чи невдовзі

стануть окремими науками. Водночас очевидно, що вони в жодному разі не повинні втрачати зв'язку з теорією літератури як наукою, координуючою літературознавство загалом.

У свою чергу, теорія літератури, аби лишатись дієвим координатором своїх наук, мусить стрімко накопичувати знання із суміжних гуманітарних наук, у першу чергу психології, але, звісно ж, і етнології, і історії релігій, зокрема герменевтики, і культурології, і семіотики, і соціології та інших наук. Така структура забезпечить рух у протилежних напрямках: з одного боку, до все більш вузьких знань про все більш вузькі фрагменти об'єкта, з іншого боку – до комплексного бачення цього об'єкта. На жаль, поки що рано говорити, принаймні на теренах української науки, про існування такої структури. Але стихійно рух розгортається саме так. У цьому зв'язку варто поговорити про основні складники головного об'єкта літературознавчої науки: про зміст і форму літератури. Протягом двох останніх століть можна зафіксувати коливання в процесі актуалізації змісту чи форми літератури. Очевидно, що змістовий рівень об'єкта безумовно переважав у дослідженнях ХІХ століття, і всі ті наукові школи, які воно сформувало, були спробою вихопити змістові чинники літератури. Міфологічна школа шукала онтологічні і світоглядні основи змісту, біографічна – індивідуально-життєві, культурно-історична – соціальні, суспільні тощо. На початку ХХ століття цю справу продовжив психоаналіз, а точніше, його літературознавчий варіант, фрейдизм. Народницька критика і психоаналіз, дві, здавалосьь, протилежні гілки дослідження змісту літератури, несподівано зійшлися у 20-ті роки (в різних країнах, звісно, по-різному), аби утворити замкнене коло. Для багатьох літераторів вже у двадцяті роки чітко окреслилось розуміння: вивчення змісту літератури не є науковим в повному сенсі цього слова. Найбільш чітко і переконливо довели цю тезу представники російської формальної школи, в особах Р. Якобсона, Б. Ейхенбаума, В. Шкловського, В. Жирмунського та інших. Далі магістральний рух літерату-

ознавства визначається пафосом науковості, яка б не поступалася достовірністю отриманих результатам усім іншим наукам, включно з точними і природничими. Це патетика не лише формалізму, а й структуралізму, наратології (само собою, віршознавства, його навіть у першу чергу), семіотики, інтертекстуального методу, загалом патетика постмодерних досліджень у царині літературознавства. Пошук достеменного, матеріально вираженого і науково зафіксованого об'єкта для науки, яка є гуманітарною, це свого роду процес долаття комплексу неповноцінності, пов'язаний із дорослішанням. Зверхнє ставлення до гуманітарних наук з боку представників точних, природничих, а особливо – прикладних наук, мало місце не лише в межах радянської системи (хоча, звісно, гуманітаристика саме тут була занехаяна, як ніде). Це зрештою неминучий етап, з огляду на специфіку об'єкта. Кожна гуманітарна наука мусить перейматись власною науковістю, це один зі способів не перейти межу між творенням і вивченням культури. Гуманітарна наука перестає бути наукою і тоді, коли захоплюється формою (формалізм у літературознавстві обертається схоластиком), і коли зосереджується на змісті (в літературознавстві це обертається міфологією). “Зміст тексту принципово невизначений, – зауважує Р. Нич, – оскільки він не даний об'єктивно: його неможливо встановити незалежно або в межах замкненої системи, він залежить від контексту – мінливого і відкритого за своєю природою” [6, 19]. Водночас надто важко балансувати посередині, рівно ділячи увагу між змістом і формою. І все ж методологія науки мусить рухатись в бік накопичення саме тих підходів, які дають змогу будь-яке формальне дослідження проектувати на змістове і навпаки.

Психоаналіз, який, на жаль, не лише за часів фройдизму, а й тепер, часто належить міфології, а не науці, тільки тоді почне ефективно працювати на літературознавство, коли повністю зануриться в специфіку цієї науки і перебере на себе її найважливіші пріоритети. Протягом ХХ століття психоаналіз

у літературознавстві рухався тими шляхами, які йому проклали психологи, переважно практикуючі психотерапевти. Вони першими зацікавилися персоналіями історії літератури, зробивши їх об'єктом психоаналізу. Користуючись переважно біографічними даними (найбільш вичерпні й досяжні знання про конкретну особу, необхідні для психоаналітика, зберегла саме історія літератури) вони шукали підтвердження тій клінічній картині, яку вони перед тим відкрили, вивчаючи пацієнтів. Отже літературознавчий психоаналіз сформувався як психоаналіз особистостей авторів-письменників, ніж метод, який працює у відмінній сфері – а саме в царині художньої літератури. Водночас, дивлячись із царини літературознавства, варто пам'ятати, що художня література – це вербальна форма об'єктивації людської психіки, тобто тієї сфери людської істоти, яка безпосередньо ніколи не постане як науковий об'єкт. Усе, з чим мають справу психологи, є тією чи іншою мірою опосередкований матеріал, і витягувати з нього об'єктивні дані про внутрішнє життя треба з урахуванням специфіки тієї сфери, де відбувається об'єктивація психіки. Скажімо, будь-який вчинок людини можна вважати проявом психічного життя, навіть значною мірою прямим проявом. Але простий життєвий досвід свідчить, що до одного і того ж вчинку може привести надто різна мотивація, і те, що для одного стане проявом вірності, для іншого – засвідчить зрадливість, що для одного є проявом любові, в іншого виявиться результатом ненависті і так далі. Щоб за вчинками побачити реальні психічні процеси, треба знайти методіку, що відшарує додатки, які неминуче виникають в процесі об'єктивації. Психіка людини розсіяна повсюдно і є елементом будь-якого елементу культури. Але вона скрізь і ніде. Завжди треба піддавати сумніву результат, адже на нього впливає надто багато чинників, незалежних від дослідника. Так само треба відшаровувати специфіку художнього тексту, аби за ним побачити реальну психіку автора. Але психологічна цінність літератури якраз і визначається

тим, що це вербальна форма. Ми пізнаємо і розуміємо світ настільки, наскільки спроможні вмістити його у словесну форму. Матеріал, сконцентрований у сфері художньої літератури є вже наполовину науковим результатом у психологічному сенсі, оскільки будь-який процес літературної творчості є процесом самопізнання. Психіка як безпосередньо відкритий об'єкт пізнання постає тільки для тієї людини, яка вивчає саму себе. Якщо ж людина при цьому ще й відшукує словесну форму для опису пережитого, вона об'єктивує в культурі у першу чергу психологічно цінний матеріал. Література містить найбільше знань про людську психіку, про внутрішню і зовнішню, тобто соціальну людину, про людину загалом. У певному сенсі художня література – це додатковий або допоміжний об'єкт фактично для кожної гуманітарної науки. Тому літературознавство, найперше теорія літератури, з опертям на естетику і психологію творчості, мусить пропонувати гуманітарним наукам методологію відшарування специфічної для сфери словесного мистецтва інформації, аби отримувати людинознавчі знання. Але для цього їй самій потрібно вийти на певний рівень пізнання змісту і форми літератури. Очевидно, що змістом літератури є життя її авторів (із них, зрозуміла річ, складається і життя загалом). Тому змістовий рівень літератури неможливо охопити без тих знань, які накопичились у філософії, психології, етнології і власне антропології. Царина мови об'єднує всі гуманітарні науки. Царина образної мови виводить їх на один спільний корінь. Сучасний філософ типу М. Гайдеггера, Г. Г. Гадамера чи М. Фуко, ламає голову над феноменами мови і зсередини мовних явищ витягує важливі філософські тези, сучасний психолог, як Ж. Піаже, сучасний етнолог, як К. Леві-Строс, сучасний історик релігій, як М. Еліаде, часто працюють як справжні професійні філологи, фахівці в царині мови, особливо – образної. Послухаємо такі, для прикладу, думки: “Вода символізує всесвітню сукупність віртуальностей: вона – *fons et origo* (джерело і витoki – М. М.), резервуар усіх

можливостей існування; вона передує будь-якій формі, підтримує будь-яке творіння” [4, 69]. “Незалежно від релігійного ансамблю, в якому вона зустрічається, вода незмінно виконує ту саму функцію: вона розкладає, знищує форми, “змиває гріхи”, будучи водночас очищувальною і відроджувальною” [4, 69–70]; “... сукупність символів надає змісту різним значенням ієрофаній. “Води смерті”, наприклад, виявляють своє глибоке значення лише настільки, наскільки пізнається структура водного символізму” [4, 70]. Це говорить історик релігій Мірча Еліаде. Сучасний філософ С. Аверинцев вводить поняття “вода” до свого філософсько-релігійного словника: “Вода як “волога” взагалі, як найпростіший вид рідини виступала еквівалентом всіх життєвих “соків” людини, – не лише тих, що мають відношення до сфери статі і материнства, але найперше крові – мотив, властивий міфологічним уявленням південно американських індіанців. З мотивом води як першооснови співвідноситься значення води для акту омовіння, який вертає людину до початкової сутоти. Ритуальне омовіння – ніби друге народження, новий вихід із материнської утроби (аспект міфологеми води, утриманий в християнській символіці хрещення” [1, 52]. Як засвідчують сучасні словники символів, “Символи води в простій стилізації, яка добре запам’ятовується, знаходять ще в наскальних малюнках індіанців гопі” [2, 94]. Доскіпливе вивчення міфологій дало підстави К. Г. Юнгові тлумачити образ води у сновидіннях пацієнтів і зробити висновок, що “Глибинними водами виражене несвідоме” [7, 120]. Літературознавець пригадає десятки творів світової літератури, фольклором починаючи, де вода є ключовим образом. Якщо він використає знання міфознавчої та психоаналітичної літератури, то дійде висновку, що образ води не з’явився у творчості кожного конкретного автора випадково і що далеко не особиста біографія чи індивідуальний творчий шлях є ґрунтом для такого образу. За кожним з них криється складний процес індивідуального психічного життя, але, у

свою чергу, як елемент образної мови автора, образ води з'являється, не полишаючи той шлейф символічних значень, яких вона набула в різних культурних шарах протягом тисячоліть існування. Загалом вона сама є у культурі цілим міфосвітом, не лише архетипом (хоча й архетипом також), а важливим фрагментом культури людства. Те ж саме можна сказати про інші стихії: сонце, світила, земля, вогонь, гора, небо тощо. Кожен предмет, який отримав назву (ім'я) в архаїчні часи, – це міф. І в цій якості він є конденсатором різноаспектних знань про людину.

Міфознавці ХХ століття довели, що сприйняття предметного світу сучасною людиною не можна вивести лише зі знань його матеріальної природи чи властивостей. Кожен предмет пов'язаний із системою якихось культурних кодів. Особливо це стосується предметів штучних, зроблених людиною в цивілізаційному процесі. Кожен предмет містить у собі частку замислу його творця. Отже, у кожному предметі певним чином скручено, згорнуто міф. Специфіка людського сприйняття предметного світу полягає в здатності бачити культурні шифри предметів.

Предметна мова – це, очевидно, найдавніша мова. Образність мови починається з конкретно-чуттєвого (відтак – міфічного) сприйняття предметів, спочатку атрибутів природи, згодом – предметів, зроблених (потім привласнених) людиною. І це саме та мова, якою послуговується кожен письменник, тобто та людина, яка повторює шлях людства не лише в процесі індивідуального фізіологічного формування, а й на психічному і ментальному рівні. Поет – мешканець Едему і водночас активний сприймач сучасного світу. Результати його творчості легко піддаються психоаналізу, якщо базувати його на знанні архаїчної образної мови, себто знати мову символів, алегорій, метафор, архетипів. Це коди і знаки універсальної мови. У ній – ключі до будь-яких знань про людину і людство. Мова культури – архаїчна мова, і такою вона залишається в царині індивідуальної психіки,

виявляючись через символіку сновидінь, і в словесній творчості, втілюючись в елементи образної мови автора. Долучаючися до вивчення образної мови, літературознавець має усі шанси вийти на її архаїчний рівень і побачити за художніми текстами не лише психіку конкретного автора, а й психіку людей загалом, у всіх її найглибших і найбільш специфічних проявах.

Етнологи ХХ століття переконливо довели, що архаїчні спільноти, які витворюють міфічні моделі світоустрою, розуміють і сприймають світ не надто відмінно від так званих цивілізованих суспільств. Завжди в основі моделі лежить поділ на своє / чуже у горизонтальному вимірі світу, навколо людини, а поділ на земне / небесне, який одразу маркується як “–” і “+”, тобто профанне, досяжне для опанування, і сакральне, могутнє і недосяжне, остаточно структурує будь-яке світосприйняття, перетворюючи на довершений, затишний світ, у центрі якого пульсує енергетика людського “я”. Ця універсальна модель лежить в основі будь-якої культури і здатна структурувати будь-яку творчість, перекидаючи містки від сучасності до давнини, від однієї людини до всього людства.

Захопившись діагностикою психічних аномалій в особах письменників, психоаналітики в царині літературознавства фактично лишили без уваги той факт, що психоаналіз як наука і філософія постав із проекції психічних процесів на давні міфології. Зовсім не випадково всі видатні психологи (так само, як і гуманітарії інших галузей: Н. Фрай, К. Леві-Строс, Дж. Кемпбелл, Й. Гейзінга, М. Еліаде й ін.) свої головні відкриття базували на уважному вивченні міфів і міфо-образів. Стає зрозуміло, що міфо-образи кодують дуже важливу інформацію про людину, особливо про її внутрішній світ. Вона зберігається, так би мовити, в заархівованому вигляді в мові, але спроможна ожити і виявити свої предковічні глибини, якщо потрапить у живу воду творчого процесу індивідуальної психіки.



Літературознавчий психоаналіз може стати тим науковим методом, який у царині літератури знаходить базові знання про людину, але за умови, якщо він буде рухатись до вивчення психіки автора від ключових образів його творчості, у першу чергу мовних образів. І такі знання стануть важливі й цікаві науковцям усієї гуманітарної сфери.

Термінологія будь-якої гуманітарної науки містить у собі як невід'ємну частку мовознавчу проблематику. Численність, чіткість і працездатність термінів наукової галузі забезпечують її ефективний розвиток. Але формування словника – процес тривалий і залежний від стану і розвитку конкретної національної мови. У глибшому дискурсі універсальність чи, так би мовити, міжнародність гуманітарного словника забезпечувало спільне для всіх народів європейської культури джерело – грецька і латинська мови. Упродовж останніх двох століть, коли гуманітарні науки автономізувались і почали розширювати власні словники, полеміка про терміни стала невід'ємною частиною розвитку кожної національної науки. Навіть той мінімальний словник літературознавця, який можна вважати міжнаціональним завдяки все тій же спільній основі, уточнювався і переосмислювався десятки і сотні разів: згадаємо полеміки про романтизм, реалізм, натуралізм, модернізм, авангардизм тощо, тощо. Ці полеміки, попри їх тяжіння до міжнаціонального наукового спілкування, укорінені в національний ґрунт і містять стільки дискурсів, скільки народів розвиває науку власними мовами. На якомусь етапі європейські гуманітарні науки потрапляли під вплив тієї чи іншої нації, яка розвивалась більш впевнено і випереджально щодо своїх сусідів, і тоді всі гуманітарні словники поповнювались кальками з німецької, французької чи англійської мов. Це теж, якимось мірою, забезпечує універсалізм словника основних понять. Але в другій половині ХХ століття ситуація кардинально змінилась у зв'язку зі стрімким термінологічним розширенням кожної галузі. І тут стало зрозуміло, що домінуючі мови Європи саме через словник здатні маргіналізу-

вати національні науки. Будь-яка національна наука, якщо вона розвивається через засвоєння словника іншої мови, тобто фактично калькує численні терміни, які виникають за кордоном, приречена на неповноцінність. Хоча часто здається навпаки: якщо нація не засвоїла словник потужних наукових шкіл світу, вона безнадійно відстала. У такому разі на перший план висувається володіння тою чи іншою іноземною мовою. При цьому випадає з поля зору така річ, як дієвість перенесеного на рідний ґрунт словника термінів іноземної науки. Кожен термін, аби стати працюючим у науці, мусить бути дискурсивним, він мусить бути укорінений у якийсь ґрунт, у першу чергу – ґрунт національної мови. При масовому і швидкому надходженні термінів прищеплення до національного кореня, звісно ж, не встигає відбутись. При цьому нові терміни виявляють агресивність і спроможні долати, витіснити і навіть знищувати ті національні дискурси, які, нарощуючись протягом століть, вимагають логічного завершення у вигляді чітко окресленого поняття.

Усі колишні радянські науки протягом двох останніх десятиліть мусили пройти через долання комплексу неповноцінності у зв'язку з тим, що потужні наукові методології ХХ століття не були у свій час опановані, не були засвоєні на рівні середньостатистичного дослідника конкретної галузі. Здається, у такій ситуації рада одна: швидко перечитати все, що було не прочитане у свій час, засвоїти збільшений словник і застосувати в національних дослідженнях. Але як різюче відрізняються ті самі процеси, для прикладу, в українській і російській гуманітаристиці. При всьому тому, що частина сучасного російського літературознавства вочевидь залежна від досягнень французької, а ще інша – німецької школи, видно, наскільки швидко наука загалом відновлює неперервність власних наукових дискурсів. Методологія не застосовувалась, але дискурс у свій спосіб продовжував існувати і це має свій чіткий слід на мовному полі. Не було структуралізму, але була формальна школа, і висловлені її представниками ідеї

неминуче привели б до чогось подібного, не було наратології, але був В. Пропп із його дослідженням універсальних оповідних структур, не було інтертекстуального методу, але була концепція діалогізму М. Бахтіна і так далі. Варто відновити власні дискурси, як стає зрозуміло, що не треба нікого доганяти, не треба комплексувати, треба далі робити своє.

Українська наука, залежна протягом двох століть бурхливого гуманітарного розвитку не лише від Європи і не стільки від Європи, скільки від Росії, здається, приречена безкінечно доганяти і поштиво засвоювати здобуте іншими: які у неї національні дискурси? Але насправді ці дискурси, хоч і спотворені і навіть на деякий час знищені, виникли і проросли у свій час суголосно з іншими національними науками і в несприятливих історичних обставинах продовжували жити власним життям і виживати, подібно до того, як виживала вся нація. І якщо взяти за вихідну точку першу половину ХІХ століття, коли, власне, і зародились основні гуманітарні дискурси у їх національних варіантах, то виявиться, що всі на сьогодні нібито російські дискурси насправді більшою мірою українські. Російські гуманітарні дискурси не можна окреслити, оминувши, скажімо, імена Ф. Прокоповича, Г. Сковороди чи О. Потебні. Щодо останнього імені, то воно загалом є базовим, першопочатковим для будь-якого методологічного дискурсу російської гуманітаристики. І немає для росіян жодного значення, що Потебня – харків'янин, і що свої основні наукові відкриття він базував на доскіпливому вивченні українського фольклору. На жаль, українські дискурси надто часто змушені були ставати російськомовними. Але вони не ставали при цьому ані російськими, ані космополітичними.

Все вище сказане в першу чергу стосується такого словника і методології, як психоаналіз. Здається, це те, що прийшло і екстравагантно постало в українській науці в останні півтора десятиліття. Воно приваблює новизною, хоча насправді є позавчорашнім днем науки, відтворенням

фройдизму 20-х років ХХ століття, причому, значно гіршим, менш науково вартісним, ніж це було тоді, і саме на українських теренах. У 10-20-ті роки, як переконливо показали автори збірника “Історія психоаналізу в Україні”, виданого в Харкові ще 1996 р., існувало чотири школи психоаналізу: львівська, київська, харківська й одеська. Далеко не все, звісна річ, писалось українською, але багато чого справді цінного для гуманітарної науки – саме українською, скажімо, ґрунтовна праця Степана Балея про творчість Шевченка, що вийшла друком 1916 року. Як зауважують автори збірника, те, що в 20-ті роки успішно друкувалось в Україні, не мало шансів вийти, скажімо у Москві. Епіцентром міцніючого тоталітаризму, який скручував голови вільнодумцям, була Москва. Десятки науковців переїздили з Москви до Харкова, Києва чи Одеси і мали змогу ще майже десятиліття продовжувати свої дослідження. Не забуваймо при цьому, що психоаналіз тих часів має відчутний єврейський характер, його започатковували фактично в кожній європейській країні початку ХХ століття представники саме цієї нації. Тому психоаналіз від початку постав як багатонаціональне явище. Засновниками психоаналітичних досліджень і в Україні, і в Росії теж були переважно євреї. І вони послуговувались російською чи українською мовою залежно від друкованого видання, у якому оприлюднювали свої праці. Вже тоді окреслились два важливі для літературознавства жанри психоаналізу: психографія і патографія письменників, використовувався біоґенетичний метод, вводились в обіг україномовні терміни. Існував психоаналітичний бум, мода, численні переклади праць європейських психоаналітиків, масове захоплене читання, був, нарешті, вплив, на художню літературу і авторефлексивна творчість, яскраво представлена в особах Валер’яна Підмогильного і В. Домонтовича. Тобто в Україні 20-х років відбувалось все те саме, що й у будь-якій іншій європейській країні: здобутки психоаналізу в галузі психології і медицини активно застосовувались в інших

галузях знань. Як і скрізь, об'єктом перших психоаналітичних досліджень ставали видатні представники національної культури, переважно – письменники. Персоналії письменників, досліджені в 10-20-ті роки минулого століття і заклали базу для літературознавчого психоаналізу. Це означає, що психоаналітичний дискурс було вчасно і ефективно укорінено в національний ґрунт. Звісно, далі настають ворожі до психоаналізу десятиліття. І все ж у 30-ті роки продовжує активно працювати харківська психологічна школа на чолі з Л. Виготським, який, хоч і змушений був відхреститись від психоаналізу, добре його засвоїв і продовжував цікаві дослідження саме в руслі психоаналізу, хоча і не власне фройдизму, скажімо, його дослідження психології творчості й на сьогодні залишаються хрестоматійними. Окрема, важлива для літературознавчого психоаналізу сторінка розвитку науки – дослідження процесу творчості Виготського спільно з Лесем Курбасом. У 30-ті роки продовжують друкуватись психоаналітичні праці у Львівських виданнях. Друга світова війна перериває багато процесів, але в повоєнні часи українське літературознавство, вже в його діаспорному варіанті, активно інтегрується в західне і нарощує свої методології суголосно з ним. На якомусь етапі воно, на жаль, стає англомовним чи франкомовним, інтеграція в таких обставинах неминуче завершується зрощенням. Але для національних наукових дискурсів це виявилось досить плідним. Публікація перекладених праць таких американських літературознавців, як Г. Грабович чи О. Ільницький, є свого роду поверненням на круги своя, можливість для захитаних національних дискурсів швидко і не комплексуючи припасуватись до світового наукового контексту. Праці науковців української діаспори демонструють використання психоаналітичної термінології, відмінне від тих праць, які з'явилися на материкових теренах. Відмінність полягає в тому, що, для прикладу, психоаналітична методологія у Г. Грабовича чи М. Ласло-Куцук працює

функціонально, у міру необхідності, її не можна назвати ані фройдизмом, ані юнгіанством, хоча ідеї і одної, і другої домінувальних концепцій психоаналізу присутні. Але загалом це психоаналіз саме літературознавчий, припасований до досліджень літератури, а не медичинський, патологічний, як це виглядало на початках становлення психоаналізу і виглядає в деяких сучасних дослідженнях, скажімо, у монографії Н. Зборовської “Код української літератури”.

Складається враження, що сучасне українське літературознавство, замість того, щоб відновити національні дискурси і рухатись далі, вертається до початкового етапу формування методології в її іноземному варіанті й гарячково нарощує відсутні у свій час дослідження. При цьому забувається те, що цінність будь-якої методології визначається не її присутністю у вигляді екстравагантного словника, а її дієвістю. Забувається, що використання будь-якої методології – це у першу чергу ще один інструмент для пізнання української літератури – на рівні процесів, персоналій і текстів. Сучасне літературознавче дослідження не може обійтись без психоаналізу. Якщо літературознавець не має знань у царині психології і психології творчості, навряд чи він спроможний запропонувати власній науці якусь свіжу, сучасну інтерпретацію. Але не варто перетворювати літературознавство на медичний психоаналіз, переносючи у царину цієї науки словник медичних термінів. Це якраз нічого не додасть до нашого розуміння ані письменника, ані його творів. Разом з тим треба вказати на інше: цілі материки літературного матеріалу, які потребують психоаналітичного дослідження, досі залишаються поза увагою літературознавців. Наприклад, численні художні описи процесу творчості, описи, які відкривають завісу над сферою індивідуального несвідомого автора.

Ось, для прикладу, вірш Євгена Маланюка “Година поезії” (1933):

Пергаментом папір розгортає листи,  
І майже без зусиль ляга під стрічку стрічка.

І тишина шумить рікою самоти,  
І ніч горить, немов велика чорна свічка,  
І чорнокнижником гортаю сторінки...

О, люта пам'ять, безсонна Аріядно,  
Ти сучиш нить свою, складаючи нещадно  
Кровоточиві літери в рядки.

Тут представлена вся палітра зовнішньої атрибутики романтичного процесу творчості: ніч, свічка, самота, рядок за рядком лягають у зошит вірші. Але відразу зауважуємо: не папір, а пергамент, не поет, а чорнокнижник, не пам'ять, а нить Аріядни, не просто рядки, а кровоточиві літери. Ми не знаємо, яка емоція схвилювала поета, точніше, не знаємо, чи передувала емоції якась відповідна подія. Найімовірніше, що ні, тут не мається на увазі щось конкретне. Поет пише вірш вночі, звична справа. Навіть поетичне прикрашування – перетворення паперу на пергамент, ще нічого не порушує. Насторожує низка образів, які змальовують дуже похмуру картину життя: вся друга строфа, вражальні образи тиші як ріки самоти і чорної свічки ночі. Після них слово *чорнокнижник* вже не сприймається як перебільшення чи поетична краса: зрозуміло, що це відчуття, що це реальний психічний стан поета. Він не просто пише вірші, а здійснює якийсь ритуал, робить ще щось, чинить, діє. Люта пам'ять сучить нить, щоб, наче Аріядна, вивести з лабіринту, але не виводить, а складає “кровоточиві літери в рядки”. Рядки стікають кров'ю, і так має бути завжди, у цьому вся суть творчості.

Можна продовжити розмову в річищі можливих застосувань літературознавчого психоаналізу. Але поки що актуальним є інший наголос: мусить спочатку увиразнитись українська версія літературознавчого психоаналізу, відмінного від психоаналізу медичного.

#### Література

1. Аверинцев С. С. Софія-Логос. Словник / Сергій Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 1999. – 460 с.
2. Бaley С. З психології творчості Шевченка / Степан

- Балей ; [репр. вид. 1916 р., Львів]. – Черкаси : Брама, 2001. – 80 с.
3. Бауер В. *Энциклопедия символов* / В. Бауер, И. Дюмотц, С. Головин ; [пер. с нем Г. И. Гаева]. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 512 с.
  4. Еліаде М. *Священне і мирське* / Мірча Еліаде // Мефістофель і андрогін ; [пер. з нім. Г. Кьорян]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 7–116.
  5. Леві-Строс К. *Структурна антропологія* / Клод Леві-Строс ; [пер. з фр. З. Борисюк]. – К. : Основи, 2000. – 388 с.
  6. Нич Р. *Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство* ; [пер. з польс. О. Галети]. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
  7. Ортега-і-Гасет Х. *Бунт мас* / Хосе Ортега-і-Гасет // *Вибрані твори* ; [пер. з ісп.]. – К. : Основи, 1994. – С.15–139.
  8. Юнг К. Г. *Тэвистокские лекции. Аналитическая психология : ее теория и практика* ; [пер. с англ. В. Менжулина]. – К. : СИНТО, 1995. – 228 с.



## С Л О В Н И К

**Абстракціонізм** (латин. *abstractio* – віддалення) – напрям у живописі початку ХХ століття. На зміну фактурному (життєподібному) зображенню приходять абстрактне: поєднання геометричних фігур, ліній, кольорів.

**Авангардизм** (фр. *avant-gardismee* – передовий загін) – від слова “авангард” – той, що попереду; напрями модерного мистецтва початку ХХ століття, які на перший план у своїх програмах висували руйнівні цілі, пропагували антитрадиційне мистецтво, актуалізували експеримент.

**Автор** (латин. *autor* – засновник) – той, хто створив твір; іноді автор присутній у творі як ліричний герой, іноді ніби грає роль автора, спілкується з читачем, часом створює образ наближеного до себе персонажа, свого другого “я” (альтер его автора). Але навіть коли автор не з’являється у творі, нічим не видає себе, ми відчуваємо його присутність – за мовою, за тим ставленням до героїв чи подій, яке виникає в читачів із волі автора.

**Авторська мова** – у класичній літературі ХІХ ст. авторська мова наближена до літературної, на відміну від мови персонажів, яка відображає соціальний і професійний статус героя, містить у собі марковану лексику. У літературі ХХ ст., зокрема, в модернізмі, авторська мова – це особлива мова, притаманна лише одному автору, вона має безліч фонетичних, лексичних, синтаксичних особливостей, часто ненормативних.

**Авторський відступ** – відступ від подієвої лінії оповіді, введення в оповідь авторського голосу (мови). Зазвичай, відступи мають оцінковий щодо перебігу подій характер. Найбільш поширений тип відступу – ліричний.

**Адресат, адресант** (фр. *adresser* – надсилати) – у наратології одержувач повідомлення від адресанта (автор твору, тобто адресант, надсилає читачеві, тобто адресатові, повідомлення).

**Акрівірш (акростих)** (грец. *akros* – зовнішній) – вірш, у якому перші літери кожного рядка утворюють якесь слово.

**Акт** (латин. *actus* – рух, дія) – дія у драмі, відносно завершена частина п'єси; у наратології – елемент наратива, у якому відбувається якась зміна.

**Актант, актор** (латин. *actor* – виконавець) – терміни наратології; виконавець ролі, персонаж оповіді, актант наділений важливою функцією оповіді, актор – ролевою маскою.

**Акцентний вірш** – від слова “акцент”, тобто наголос. Спосіб упорядкування віршованої мови, коли беруться до уваги лише наголоси, а ненаголошені склади, їх кількість і розміщення не мають суттєвого значення. Тонічна (тон – голос, наголос) система віршування в літературному варіанті (в усному варіанті тонічна система властива фольклору). Акцентний вірш виник у ХХ столітті як альтернативний силабо-тонічній системі віршування. Автор акцентного вірша в українській поезії – Павло Тичина, у російській – В. Маяковський. В акцентному вірші складніша ритмомелодика, ніж в інших системах віршування. Тут розміщення і кількість наголосів утворює багатотональну мелодію, а не монотонну, як у силабо-тонічній системі віршування. Графічний прояв акцентного вірша – розриви віршового рядка, різновеликі рядки, винесення в окремий рядок одного слова. Кількість акцентів регулюється системою міжрядкових пауз і цезур. “На майдані коло церкви / Революція іде./ Хай чабан! – усі гукнули, – / За отамана буде!” (П.Тичина).

**Алегорія** (грец. *allegoria* – інакше говорю) – різновид художнього образу, унаочнення в конкретному образі абстрактних понять, частіше морально-етичних категорій: лисиця – алегорія хитрості, віслюк – упертості тощо.

**Алегоричність** – у широкому значенні інакомовність (говориться одне, а мається на увазі інше), у вузькому – використання у творі наскрізної алегорії.

**Алітерація** (латин. – *ad* – до і *littera* – літера) – нагнітання приголосних для увиразнення віршової мови з

певною змістовною метою. Алітерація на *c*: “Сипле, стеле сад самотній / Сірий смуток, срібний сніг...” (В. Кобилянський).

**Алогізм** (грец. *a* – префікс, що має заперечне значення, і *logismos* – судження) – такий, що не має сенсу. Використовується як спеціальний засіб із певною метою, але в широкому значенні слова поетична мова вся будується на алогізмах: будь-який художній образ – це алогізм відносно буквального значення слова. Скажімо, метафора “вітер голосить” – алогізм, бо вітер – не людина, він не здатен голосити. Художній образ часто виказує свою присутність саме алогізмом: хоча все написано звичайними словами, але на перший погляд вони видаються беззмістовними.

**Ампліфікація** (латин. *amplificatio* – збільшення, розширення) – поширений риторичний засіб, нагнітання означень, синонімів, будь-яких лексичних форм.

**Амфіболія** (грец. *amphibolia* – двозначність, неясність) – риторична фігура, яка використовує мовну помилку (двозначність) для стилістичного підсилення.

**Амфібрахій** (грец. *amphibrachys* – короткий із двох боків) – трискладова стопа силабо-тонічної системи віршування, із наголосом на кожному другому складі.

**Анаколуф** (грец. *anacoluthos* – непослідовний, неузгоджений) – порушення звичних граматичних норм із певною художньою метою.

**Анакреонтична поезія** (від імені грецького поета Анакреонта) – жанр ліричної поезії, життєствердний, веселий, еротичного змісту, легкої форми; жанр сформувався в результаті наслідування поезії Анакреонта.

**Анакруза** (грец. *anakrusis* – хід назад) – ненаголошені склади до першого наголосу у віршованому рядку.

**Анахронізм (анахронія)** (грец. *ana* – префікс, що означає рух уперед, *chronos* – час) – порушення хронології подій у творі, початок із кінця чи середини подій, повернення назад (ретроспекція), забігання в майбутнє тощо. Коли подія не має

зв'язку з іншими подіями, взагалі позбавлена часових ознак, уживається термін **ахронія**.

**Аналіз** (грец. *analysis* – розкладання, розчленування) – загальнонауковий метод пізнання, виявлення будови і функції об'єкта; аналіз літературного твору – це пізнання його ідеї (авторської настанови) і способів її реалізації. Спосіб вивчення твору залежить від загальнотеоретичної концепції, наукового методу, від естетики художнього напрямку тощо. Для теоретиків класицизму аналіз твору – це перевірка його на відповідність нормі, правилам, які зафіксовані науковцями у книгах. Представники біографічного методу шукали в текстах натяків на події із реальної біографії автора; представники натуральної школи аналізували твір із точки зору його відповідності соціальним реаліям епохи; формалісти (російська школа початку ХХ століття) зосереджували увагу на пошуку технічних (формальних) прийомів і засобів зображення, якими користується автор; структуралісти намагалися розчленувати текст на якомога дрібніші частки (елементи) і встановити, який між ними існує зв'язок тощо. Залежно від того, на чому зосереджується увага під час вивчення твору, можна визначити рівні аналізу, яких у тексті існує багато. Аналіз мусить підпорядковуватися законам наукового дослідження, бути якомога об'єктивнішим, аргументованим, ґрунтуватися на фактичному матеріалі, натомість **інтерпретація** може бути більш довільною, ґрунтуватися на суб'єктивному враженні. Але будь-який аналіз й інтерпретація підпорядковуються важливій меті: осягнути твір, зрозуміти, що туди вклав автор і як (якими засобами) здійснив свій намір.

**Анафора** (грец. *anaphora* – піднесення) – однаковий початок частин твору (рядків, строф).

**Анапест** (грец. *anapaistos* – обернений, зворотний щодо дактиля) – трискладова стопа із наголосом на останньому складі.

**Анекдот** (грец. *anecdotos* – невиданий) – жанр епічного роду літератури, що функціонує здебільшого в усній формі; коротка смішна оповідка з дотепною кінцівкою.

**Анжанбеман** – (фр. *enjambement* – перенесення) стилістичний засіб, речення чи словосполучення не збігаються з віршовим рядком: “Плесо спить. В очерет // Тікають перелякані брижжі” (Майк Йогансен).

**Анімізм** (латин. *anima, animus* – душа, дух) – первісне вірування, властивість архаїчного світогляду: одухотворення всіх предметів і речей навколишнього світу.

**Анонім** (грец. *anonimos* – безіменний) – автор, що не оголошує свого імені з певних мотивів; у літературі завжди існує багато анонімних творів – тих, що втратили автора, або автор яких не відомий.

**Антитеза** (грец. *antithesis* – суперечність) – художній засіб, що посилює експресію твору; будується на контрастному зіставленні різних або протилежних понять: “Мовчать статуї і сміються діти” (С. Гординський, “Люксембургський парк”).

**Антиутопія, або Негативна утопія** – жанр у літературі ХХ ст., протилежний утопії, утопія навиворіт, зображення ідеального державного устрою із сатиричною метою.

**Античне віршування** – віршування в античній поезії, яке будується на впорядкованому чергуванні груп із довгих і коротких звуків. З античного віршування запозичені терміни: стопа, розмір, ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест, спондей, пірихій, але в силабо-тонічному віршуванні вони означають поєднання не довгих і коротких звуків, а наголошених і ненаголошених складів.

**Антологія** (грец. *anthologia* – квітник) – збірник творів різних авторів, одного жанру чи однієї тематики; існують також антології критичних чи наукових статей.

**Антоніми** (грец. *anti* – префікс, що означає протилежність, *opota* – ім’я) – слова, протилежні за значенням, у художній літературі вживаються як особливо експресивний стилістичний засіб.

**Антропоморфізм** (грец. – *anthropos* – людина і *morphē* – форма) – риса світогляду первісної людини, наділення предметів і явищ людиноподібними рисами.

**Аплікація** (латин. *applicatio* – приєднання) – використання в художньому творі крилатих висловів чи відомих цитат інших авторів.

**Апокрифи** (грец. *apokryphos* – таємний) – в античні часи твори, зрозумілі лише вузькому колу вибраних; не художні твори середньовічної літератури з біблійними сюжетами або з історії християнства.

**Апофеоз** (грец. *apopheosis* – обожнення) – в античності урочисте уславлення героїв, зачислення їх до богів, зараз – достойне увінчування, найвищий прояв почуттів, урочисте завершення величної події.

**Архаїзм** (грец. *archaios* – давній) – застаріле слово, яке автор використовує з певною художньою метою.

**Архетип** (грец. *arche* – початок, *typos* – відбиток, образ) – первісний образ. У літературознавство ХХ століття термін прийшов із психології (К. Г. Юнг), архаїчний образ фольклору чи міфу, який функціонує в культурі протягом тривалого часу і набуває здатності позначати глибинні (несвідомі) процеси колективної психіки: образи Героя, Рятівника, Дракона, Кита або Чудовиська, Батька, Матері, Красуні тощо.

**Архітектоніка** (грец. *architektonike* – архітектура, мистецтво керувати) – синонім до слова “композиція”; має елемент оцінки: гармонійна взаємопов’язаність частин твору.

**Асиндетон** (грец. *asyndeton* – безсполучниковість) – зумисне опущення сполучників у тексті: “Безнадійно. Є надія. Ось, на цьому бруку. / Переможці. Піонери. Тисну вашу руку. / Що? Сухоти? Ще хвилина. Дотліває день. / Переможці. Піонери. Казка. Близько. Йде...” (В.Чумак, “Офіра”). Цей прийом посилює динаміку й експресію вислову.

**Асонанс** (фр. *assonance*, від латин. *assono* – звук до ладу) – нагнітання голосних звуків для увиразнення мови; асонанс на *a*: “Блукає, лине Біла Панна – / Моя печаль неподоланна...”

(С. Черкасенко); інше значення – неповна рима, яка утворює співзвучність повтором наголошених звуків: сонці / горизонті (В. Сосюра, “Ластівки на сонці”).

**Асоціація** (латин. *associatio* – поєднання) – картина чи низка картин в уяві читача, яка виникає поряд з іншою – змалюваною чи названою. Кожен предмет чи явище має свій асоціативний ряд, який залежить від національної культури і суб’єктивного світосприйняття, але загалом репрезентує якийсь понятійне гніздо: скажімо, слово “зірка” має асоціативний ряд, пов’язаний з усіма поняттями, об’єднаними “небом” чи “космосом”. В асоціативні ряди потрапляють образи, створені митцями. Скажімо, при слові “хрущі” в кожного українця виникає асоціація з відомим віршем Т. Г. Шевченка. Завдання письменника – свідомо керувати асоціаціями читача. Текст не повинен викликати непередбачуваних асоціацій, які можуть суперечити задуму і псувати враження від твору.

**Аутентичний** (грец. *authentikos* – справжній) – непідроблений, першоджерельний твір, річ, явище.

**Афоризм** (грец. *aphorismos* – визначення, вислів) – думка, що запам’ятовується, бо викладена стисло і містко.

**Байка** – жанр епічного роду, частіше віршований, який будується на алегорії, коли дійові персонажі – звірі, предмети – уособлюють якості людей, а їхні вчинки містять мораль, яка формулюється наприкінці твору. Байка з’явилась в античній літературі, завдяки перекладам і переспівам давньогрецького байкаря Езопа набула поширення в багатьох європейських літературах.

**Балада** (іт. *ballare* – танцювати) – у Середні віки вірш до танцю, пізніше ліро-епічний жанр, особливо поширений у романтиків. Яскравий ліричний мотив поєднується з сюжетною оповіддю, насичений міфопоетичними елементами, запозиченими з фольклору.

**Бароко** (італ. *barocco* – дивний, химерний) – епоха в історії європейської культури, художній напрям і стиль. Людина бароко – це внутрішня людина, яка поєднує в собі боже-

ственне і демонічне начала, усвідомлює власну суперечливість, двоїстість. Усупереч цілісності й гармонійності, яку бачили в людині діячі Ренесансу, митці бароко акцентували конфліктність внутрішнього життя. Не знаючи витоків цієї складності, пояснювали її боротьбою зовнішніх світових сил. Бароко змагалось із раціоналістичним підходом до мистецтва, плекало все містичне, таємниче, химерне. Все ірраціональне співіснувало з реальним на рівних правах. Відповідний стиль – домінування умовних (уявних, гротескних, фантастичних тощо) форм, химерність і надмірність художніх засобів. Відчуття химерності виникає завдяки поєднанню непокєднаних елементів, відчуття надмірності – через широке і щедре використання прикрашальних засобів. Митці бароко особливо цінували метафору, яку вважали не просто вагомим елементом стилю, а осереддям поезії.

**Білий вірш** – вірш без рим.

**Бінарні опозиції** – буквально “протистояння двох членів”. Термін структуралізму. Використовується часто замість понять “конфлікт”, “антитеза”, “суперечність”, єдність і водночас боротьба тощо. Бінарні опозиції – джерело будь-якого руху. Це ті дві протилежності, між якими існує напруга, що рухає сюжет чи ліричну тему.

**Біографічний метод** – літературознавчий метод, започаткований у ХІХ столітті Ш. Сент-Бевом, автором книги “Літературні портрети”. Сент-Бев запропонував новий підхід до аналізу творчості письменника: треба пов’язувати кожен твір із біографічним фактом, оскільки біографія автора та його внутрішнє життя так чи інакше відбивається в його творчості. Біографічний метод у дещо спрощеному і соціологізованому варіанті виявляється в такому популярному жанрі, як нарис життя і творчості письменника. Вивчення біографії письменника – це велика частина кожного національного письменника, яка впливає на дослідження його творчості.

**Белетристика** (фр. *belles – lettres* – художня література) – синонім до понять “література”, “художня література”, з



оцінним елементом у значенні, вживається переважно на позначення прозових творів масової літератури.

**Бестселер** (англ. *best, sell* – кращий, продавати) – книга, що добре продається, має успіх у читачів, твір із масовою популярністю.

**Буриме** (фр. *bouts rimés* – римовані закінчення) – літературна гра, віршування на задані рими.

**Бурлеск** (італ. *burla* – жарт) – жанр, у якому пародіюється якийсь відомий твір: Котляревський створив “Енеїду” як пародію на відомий твір Вергілія.

**Буфонада** (італ. *buffonata* – блазнювання) – характерна риса народного театру, коли на площах мандрівні актори, блазні, скоморохи тощо розігрували сценки з підкреслено брутальними жартами. Елементи буфонади часто трапляються у творах драматургів (М. Гоголь, М. Куліш).

**Варваризм** (грец. *barbaros* – чужоземець) – іноземні слова, які широко вживаються у творі з певною художньою метою.

**Варіант** (латин. *variantis* – змінний) – одна із двох чи кількох редакцій твору.

**Верлібр** (фр. *vers libre* – вільний вірш) – неklasичний вірш, який поширився в ХХ столітті як альтернативний до класичного, тобто силабо-тонічного вірша. Із повторюваних елементів у верлібрі залишається лише віршовий рядок, решта повторів або відсутні, або випадкові, епізодичні.

**Відчуження (очуження)** – термін Б. Брехта, основоположний для його теорії епічного театру. Подібний термін використовував Лесь Курбас, запозичивши в російських формалістів слово “очуднення” (“остраннение”): знайоме, відоме показати як дивне, несподіване.

**Вінок сонетів** – цикл із 15 сонетів, коли кожен наступний вірш починається останнім рядком попереднього, а останній сонет складається з початкових рядків 14 сонетів циклу. Майстер сонета і автор вінків сонетів в українській поезії – Максим Рильський.

**Вірш** (латин. *verso* – вертаюсь) – 1) мова, що повторюється, впорядкована у звуковому плані мова; 2) віршовий рядок (стих); 3) найбільш поширений жанр сучасної лірики.

**Віршування** – 1) принцип впорядковування віршованої мови; 2) складання віршів.

**Версифікація** – синонім віршування, часто вживається як позначення особливостей віршування конкретного автора.

**Вульгаризм** – неправильне, грубе, просторічне слово, вживане в тексті з різними художніми цілями.

**Гармонія** (латин. *harmonia* – злагодженість) і **дисгармонія** (незлагодженість) вірша – гармонійне (таке, що тішить слух) поєднання елементів вірша, дисгармонійне (таке, що ріже слух) поєднання елементів вірша. Гармонія вірша – це вияв людського бажання знайти внутрішню і зовнішню гармонію, дисгармонія – прояв її відсутності в реальному житті людини. Гармонія більшою мірою властива класичному віршу, дисгармонійним часто буває некласичний вірш, тобто поезія ХХ століття.

**Геній** – ідеальна творча особистість романтизму і споріднених із ним течій і напрямів. “Генії не підкоряються правилам, вони їх створюють” (Е. Кант). Геній у процесі творчості керується даром, почуттями, інтуїцією і натхненням. Слово “геній” в першу чергу позначає таке розуміння психології творчості, коли на зміну раціоналізму (влада розуму) приходить повновладдя “серця”. Геній не знає, як, коли і звідки береться твір. Він відчуває подих натхнення і, використавши дар, інтуїтивно знаходить потрібне. Геній – антитеза Майстру (див. статтю).

**Гімн** (грец. *hymnos* – урочиста пісня) – жанр ліричної поезії, поширений в античній літературі, урочистий вірш на честь богів чи героїв.

**Гіпербола** (грец. *hyperbole* – перебільшення) – різновид тропа. Засіб, що посилює експресію: “А сльоз? а крові? напоїть / Всіх імператорів би стало / З дітьми і внуками, втопить / В сльозах удов’їх” (Т. Шевченко, “Кавказ”). Гіпербола пору-

шує пропорції явища чи предмета, збільшуючи одне і лишаяючи без зміни інше. Гіперболою часто користуються сатирики для того, щоб привернути увагу загалу до якогось суспільного явища.

**Глоса** (грец. *glossa* – мова, діалект) – 1) в античній поезії архаїзми, діалектизми, іншомовні слова чи слова не зрозумілі за змістом, звідси – **глосарій**, коментар, пояснення слів; 2) стала строфічна форма, започаткована в іспанській поезії XIV ст., складається з чотирьох децим, які розгортають сенс початкового мотто – катрена, який є цитатою з відомого твору.

**Гра і споглядання** – гра – дія за правилами, споглядання – бездієвість, антонімічні поняття, які позначили розуміння процесу творчості як поєднання двох різнорідних витоків – активного і пасивного. У європейській культурі частіше акцентували елемент гри. “Мистецтво – це гра”, тобто мистецтво створюється в процесі гри і поза грою неможливе. Вже у формулі Арістотеля “Мистецтво – це наслідування життя” наголошується важливість гри в процесі творчості. Автор завжди “прикидається” кимсь – персонажем, предметом чи явищем, зодягає маску ліричного героя. Процес творчості – це гра автора і читача, дія за певними правилами. Східні естетики (наприклад, дзен-буддизм), навпаки, актуалізували споглядання в процесі творчості, яке є станом зовнішньої пасивності та внутрішньої напруги, зосередженого проникнення в сутність предмета з допомогою почуттів та інтуїції, у результаті якого відбувається осяяння і виникає художній образ. У XX столітті гру і споглядання розглядають як два органічні етапи творчого процесу. Причому споглядання визначає процес творчості до реалізації твору, а гра – у процесі реалізації.

**Градація** (латин. *gradatio* – поступове підвищення) – посилення чи зменшення емоційної напруги у творі (висхідна і спадна градація): “А сльоз? а крові? напоїть / Всіх імператорів би стало / З дітьми і внуками, втопить / В сльозах удов’їх. А

дівочих, / Пролитих тайно серед ночі! / А матерніх гарячих сльоз! / А батькових, старих, кровавих, / Не ріки – море розлилось, / Огненне море!” (Т. Шевченко, “Кавказ”). Поєднання гіперболи і висхідної градації посилює експресію до трагічного плачу-ридання над долею людства.

**Гротеск** (італ. *grotta* – печера) – невідповідність частин предмета чи явища, яка робить предмет неправдоподібним чи фантастичним. Наприклад, збільшення однієї частини людського тіла: голови, рук, ніг, живота – робить зображення людини гротескним. Прийом зображення, який використовують карикатуристи, сатирики. Власне, гротеск і є карикатурою на людину, предмет чи явище, але вона може бути й не смішною, а, наприклад, страшною або страшною і смішною водночас.

**Гумор** (латин. *humor* – волога) – вид комічного, смішне у літературі (смішне через слово, завдяки слову), позитивний сміх, який, на відміну від сатири, не заперечує, не викриває, а лише вказує на недосконалість людської природи.

**Дадаїзм** (фр. *dadaisme*, від *dada* – коник, метафорично – дитяче лепетання) – модерністська (авангардна) течія, що виникла після Першої світової війни у Європі. У Франції це група журналу “Dada” (Т. Тцара, Л. Арагон, П. Елюар та ін.). Згодом її представники ввійшли до складу групи сюрреалістів. Орієнтація на свідоме спрощення, примітивізацію зображення. Споріднений із примітивізмом у живописі. Етап у розвитку модернізму, покликаний повернути мову мистецтва до витоків, першоджерел, наївного, дитячого світосприйняття.

**Дактиль** (грец. *daktylos* – палець, міра довжини) – трискладова стопа силабо-тонічної системи віршування з наголосом на першому складі.

**Декадентство** – (фр. *dekadance* – занепад) – стан суспільної атмосфери у Європі другої половини XIX століття, коли відбулося масове розчарування в соціальних ідеалах, що спричинило соціальну пасивність і пошук інших цінностей.

Батьком декаденства вважали філософа А. Шопенгауера, який відстоював цінності християнства і вважав, що соціальна активність та оптимізм – це прояв сліпої волі до життя. Людина мусить шукати вічні цінності у власній душі. У надрах декадентства зародився модернізм.

**Детектив** (латин. *detego* – розкриваю) – жанр епічної літератури, сюжет якого ґрунтується на розслідуванні злочину.

**Децима** (латин. *decem* – десята) – стала строфа; поширені різновиди десятирядкової строфи: **децима** (римування за схемою АВАВАВАВАВ) і **одична строфа** (АВАВССДЕЕД).

**Дискурс** (латин. *discursus* – міркування, аргумент) – те, що передує, є витоком, причиною, попереднім розвитком події, термін, суголосний поняттям діахронний, історичний, генетичний тощо. Вживається у структуралізмі та наратології на позначення різниці між історією і способом її подачі.

**Дисонанс** (фр. *dissonance*, латин. *dissonans* – різноголосий) – те, що ріже слух, бо звучить всупереч сподіванню, розбіжність звуків у вірші там, де вони повинні гармонійно поєднуватись.

**Дифірамб** (грец. *dithyrambos* – урочиста пісня) – те ж саме, що й гімн.

**Діалектизм** (грец. *dialektos* – говірка) – діалектні слова, що вживаються у творі з певною художньою метою.

**Діалог** (грец. *dialogos* – бесіда) – 1) розмова двох; 2) спілкування; 3) тип організації художньої мови (разом із віршем і прозою).

**Діалогізм** – термін М. Бахтіна, розширення поняття “діалог”. Будь-який художній текст – своєрідний діалог у культурі, діалог автора і читача. Будь-якому творові, незалежно від його жанру, властивий діалогізм. Спрямованість художньої мови на співрозмовника має безліч проявів і користується великою кількістю засобів.

**Дольник** (від доля, частка) – форма віршування, перехідна між класичним та некласичним віршем; силабо-тонічна система із суттєвими порушеннями порядку розміщення і

кількості стоп; на схемі виглядає як поєднання дво- і трискладових стоп. “Ніч... а човен – як срібний птах!..” (Є. Плужник). Схеми: –1–2–1– (цифрами позначається кількість складів між наголосами): чотириіктний дольник.

**Домінанта** (латин. *dominor* – паную, володію) – головне, те, що визначає. Термін структуралізму. У творі обов’язкова домінанта, яка підпорядковує собі всі елементи твору і робить його цілісним. Домінантою може бути ідея, пафос, настрій, будь-який образ.

**Драма** (грец. *drama* – дія) – 1) літературний рід, специфіку якого визначає постановка на сцені; 2) літературний вид, який ґрунтується на діалогах та монологів, виключаючи слово автора; 3) літературний жанр, який визначається середнім положенням між трагедією і комедією. Драма як жанр оформилась порівняно пізно, у ХІХ столітті, завдяки усвідомленню того, що смішне і трагічне часто в житті поєднуються (від величнього до смішного один крок).

**Драматичність** – родова риса творів драматичних жанрів. Це особлива напруженість, конфліктність, динамізм, відверті зіткнення. Драматичність властива не лише творам драматичного роду, але для драматичного роду вона стає домінантою, яка очолює ієрархію засобів.

**Дума** – ліро-епічний жанр українського фольклору, виконується речитативом у супроводі бандури чи кобзи.

**Думка** – жанр української народної лірики (сумна пісня) та писемної поезії романтиків.

**Евфемізм** (грец. *euphēmos* – добре говорю) – заміна одного слова іншим для пом’якшення вислову. Особливо багато евфемізмів уживається для позначення фізіологічних актів людини. Дехто з науковців пов’язує походження евфемізмів, як і загалом тропів, із первісними табу: якщо якесь слово заборонено для вжитку, шукають для нього заміників, предмет називають інакше (замість слова “чорт” кажуть нечистий). У літературі евфемізм використовується також як художній засіб, троп, що за своєю будовою є або перифразом

(заміна імені: Дочка Прометея замість Леся Українка), або метонімією (ідуть чоботи).

**Евфонія** (грец. *euphonia* – милозвучність) – звукова організація мови у художньому тексті, синонім звукопису, ритмомелодики.

**Езопова мова** – від імені Езоп, античний байкар; інакомовність, приховування в тексті того, чого не можна сказати відверто (в першу чергу через політичні чи ідеологічні обставини).

**Екзистенціалізм** (латин. *existentia* – існування) – напрям у філософії ХХ століття. Представники – К. Ясперс, М. Гайдеггер, Ж. П. Сартр, А. Камю, Х. Ортега-і-Гасет та інші. Виник між класичним матеріалізмом та ідеалізмом як своєрідна спроба їх урівноважити. Людину не можна розділити на дух і тіло, вона є матеріально-духовний феномен, і її треба розглядати в першу чергу в життєвих проявах, у проблемах її існування. Екзистенціалісти намагалися скерувати людину на активне самопізнання. Тільки самосвідомість здатна вивести людину з п'яниці її складного, прикрого життя. Екзистенціалісти могли бути віруючими чи атеїстами, але всі сходились на бажанні допомогти людині у вирішенні її життєвих проблем. Покладання сподівань на Бога чи на будь-яку суспільну міфологію допомагає людині тимчасово, а зрештою може лише посилити її страждання. Людина повинна звільнитися від всіх залежностей і жити так, щоб усвідомити: ніхто, окрім неї, не повинен нести відповідальності за її життя. Екзистенціалізм зробив великий вплив на літературу ХХ століття: мотиви самотності, тотальної свободи і залежності людини, абсурду життя, філософського самогубства тощо.

**Екзотизми** (грец. *exōticos* – чужий) – уживання в тексті рідкісних або іншомовних слів для посилення екзотичності зображення.

**Еклога** (грец. *eklogē* – вибірка, витяги) – ліричний жанр античної поезії про життя пастухів, близький до ідилії і пасторалі.

**Експозиція** (латин. *expositio* – виклад, опис) – елемент сюжету, та частина твору, що передує подіям.

**Експресіонізм** (фр. *expression* – вираження) – напрям, метод і стиль модернізму. Експресіонізм як художній метод ґрунтується на романтичному типі художнього світосприйняття в найбільш активному його прояві. Експресіоніст – це людина з конфліктними стосунками зі світом, в основі яких – максимальна незгода зі світоустроєм і напрямками розвитку людства. Експресіоніст – це людина, яка шукає природні основи буття і послідовно змагається не лише з раціоналізмом, як романтик, а й з технічною цивілізацією і містом як її уособленням. Експресіонізм – це крик із приводу вселюдських негараздів. Експресіоністський стиль ґрунтується на домінанті вираження над зображенням, на різноманітних контрастах, гіперболах, згущеннях, активно використовує алегорію для об'єктивації максимальних почуттів, схематизацію образів-персонажів, калейдоскопізм та інші засоби для посилення експресії і максимального узагальнення.

**Елегія** (грец. *elegos* – журлива пісня) – жанр давньої античної лірики; за часів пізньої античності вірш із сумним філософським настроєм.

**Еліпсис (еліпс)** (грец. *elleipsis* – пропуск, випадання) – навмисний пропуск якогось члена речення (часто дієслова): “Одчиняйте двері – / Голуба блакить!” (П.Тичина). Засіб надає мові більшого динамізму та експресії.

**Епіграма** (грец. *epigramma* – напис) – початково напис на могильному камені, пізніше жанр лірики, сатиричне віршоване послання до якоїсь персони.

**Епіграф** (грец. *epigraphē* – напис) – початково те ж, що й епіграма – напис на могильному камені; пізніше вислови, розміщені після назви, перед текстом твору.



**Епігон** (грец. *epigonos* – нащадок) – другорядний письменник, той, хто наслідує когось так дбайливо, що не здатен виявити особисту оригінальність.

**Епілог** (грец. *epilogos* – післямова) – елемент сюжету, який підсумовує; те, що відбулося після розв'язки.

**Епістолярій** (грец. *epistolē* – послання, лист) – листування письменника.

**Епістолярна література** – літературні форми, що виникли на основі листування.

**Епітафія** (грец. *epitaphios* – над могилою) – вірш із приводу чиєїсь смерті.

**Епітет** (грец. *epitheton* – додаток) – вид тропа, який утворюється шляхом перенесення ознаки одного предмета на інший, тому епітет – це означення, але – художнє означення. Художнім звичайне означення робить перенос. Епітет “золоті руки” називає ту рису, яка рукам загалом не властива, але, використавши ознаку іншого предмета, можна виділити особливу рису чиїхось конкретних рук, висловити своє ставлення до людини, яка має золоті руки. Інший спосіб узагальнення використовується в постійних епітетах, які поширені в народній творчості (*синє море, зелена діброва, ясне сонце* тощо). У народній пісні чи думі море завжди синє, це наче головна (родова) ознака моря. Із усіх можливих кольорів і відтінків, які може мати морська вода, відібрано саме той, який виражає саму сутність моря (воно таке синє, як небо).

**Епіфора** (грец. *epiphora* – повторення) – засіб поетичного синтаксису, однакове завершення частин твору.

**Епос** (грец. *epos* – слово) – 1) літературний рід, оснований на домінанті об'єктивованого зображення; літературні жанри епосу – роман, повість, оповідання, новела, нарис, казка, байка тощо; 2) жанр епічного роду літератури: частіше називається поняттям “героїчний епос”.

**Епічність** – родова ознака творів епічних жанрів. Настає на об'єктивність і об'єктивованість, часо-просторову панорамність, історичність.

**Епопея** – 1) утілена епічність; 2) жанр епічного роду (частіше – роман-епопея), у якому подано широку панораму історичного буття народу чи народів.

**Естетика** (грец. *aisthēsis* – чуттєво сприйнятий) – філософія мистецтва, наука про прекрасне.

**Естетична функція літератури** – домінувальна роль будь-якого мистецтва, у тому числі мистецтва слова, оскільки естетичний компонент невіддільний від художнього. Естетична функція – це здатність викликати естетичні почуття, відчуття насолоди прекрасним. Насолода самим процесом читання, сприйняття твору як прекрасного, довершеного витвору мистецтва означає, що читач отримує естетичне задоволення, а література виконує естетичну функцію.

**Естетство** – концепція творчості, поширена наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття; надання літературі естетичної функції як найважливішої. Оскільки таким чином тіснилась виховна, ідеологічна чи політична роль літератури, естетство часто розвінчували як буржуазне, реакційне тощо.

**Жанр** (фр. *genre* – рід, вид) – основна форма існування твору, поза жанрами творів не існує. Існує певна кількість епічних, ліричних та драматичних жанрів, які мають спільну рису – родову ознаку. Із жанру починається виокремлення життєвого матеріалу як естетичного об'єкта. Жанр поєднує усталені риси (жанрові константи), які відсилають твір до традиції (жанрової пам'яті, за термінологією М. Бахтіна), і жанрові модифікатори, ті якості, які перетворюють жанр на різновид або на авторську модифікацію жанрів.

**Жаргонізм, арготизм** (фр. *jargon*, від діалектного базікати) – використання в літературному творі слів певного жаргону – штучної мови, створеної для утаємничення якоїсь спільноти.

**Зав'язка** – елемент сюжету, від якого починається розвиток дії. Зав'язуються конфліктні стосунки, взаємини, які мусять протягом твору вирішитись (“розв'язатись”).

**Загадка** – жанр фольклору, інакомовне або метафоричне називання предмета, що формулюється у вигляді запитання, відповідь на яке – назва прихованого предмета.

**Заголовок** – назва, рамковий елемент твору, з якого починається дія авторської настанови. Поетика заголовків художніх творів тісно інтегрована в поетику твору.

**Задум** – етап творчого процесу, з якого починається рух до реалізації твору. Задум має особливе значення для авторів великих епічних творів, найбільш характерний для творчої особистості типу “Майстер”. Майстер довго виношує задум, доки він не “визріє”, тобто не вималюється в уяві найбільш важливими сторонами.

**Замовляння** – жанр усної народної творчості, стислий твір із таємничим змістом і ритуальним призначенням (словесна дія на вищі сили, щоб привернути їх на свій бік, отримати від них допомогу).

**Заум** (рос. *заумь* – зарозуміла мова) – термін російських футуристів, який також широко використовувався українськими митцями. Характерна риса футуристського стилю, які охоче вигадували нові слова (неологізми). Велика кількість неологізмів у тексті робить його незрозумілим для середнього читача (заумним). Приклад зауму – вірш О. Кручоних “Дир бул щил / убещур”.

**Звукова організація мови (Звукопис)** – синонім ритмо-мелодики, евфонії. Всі звуки віршованого твору взаємопов’язані й взаємодіють так, щоб викликати певне враження. В основі звукопису – повтор подібних елементів (гармонійне поєднання) або різнорідних (дисгармонійне).

**Звуконаслідування** – звуконаслідувальний ефект лежить в основі утворення значної кількості слів будь-якої мови (“кар-кар”: каркає ворона), але письменники можуть використовувати цей ефект як художній засіб для посилення виразності мови.

**Зміст** – суть і функція об’єктів, того, що має форму. Змістом мистецтва загалом є життя у всіх його проявах. Змістом

творчості конкретного митця є його особистість. У внутрішньому світі людини є думки, настрої, стани, емоції, життєві узагальнення тощо, які просяться назовні, хочуть оприлюднитись у тій чи іншій формі (залежно від здібностей, якими володіє автор), щоб розкрити внутрішній світ людини для інших.

**Змістові чинники твору** – кожен твір має зміст і форму. Цей поділ умовний, здійснюється в процесі аналізу для глибшого розуміння природи твору. До змістових чинників твору варто віднести все те, що існує у внутрішньому світі автора до реалізації твору: тема (у вигляді якогось життєвого досвіду чи фантазії), ідея (як оцінка життєвих явищ), фабула (як подія чи події, що викликали зацікавлення), конфлікт (життєва суперечність, протистояння, у якому бере участь автор чи спостерігає в житті), ліричний герой (сам автор у процесі переживання чогось), персонаж (який має прототип), пафос (бажання щось утвердити чи викрити), настрої тощо.

**Зміст і форма** – основні складові частини твору; діалектична єдність або ж головна бінарна опозиція твору. Зміст і форма завжди змагаються за домінування, але цілісний твір – це нерозривна єдність змісту і форми. Кожен зміст мусить знайти свою єдину, ніким не створену доти форму. Оскільки в мистецтві завжди існує безліч готових, уже створених форм, автор не може не скористатись ними. Але запозичена форма завжди переінакшить зміст на свій лад і знищить все особливе у змісті. Коли зміст, не знайшовши своєї форми, підпорядковує собі іншу, вийде тенденційний, моралізаторський, дидактичний твір. Коли ж форма підпорядкувала собі зміст, виправивши його на свій лад, виникає так званий формалістський твір, зовні наче бездоганний, але внутрішньо порожній. Коли зміст знаходить свою форму, утворюється високохудожній твір, де кожен елемент форми – змістовний (формозмістовна єдність).

**Ідеал естетичний** – критерій прекрасного; уявлення про те, яким має бути життя в ідеалі, втілюється в мистецтві ху-

дожніми засобами, але в кожную епоху по-своєму. Уявлення про прекрасне залежить від ієрархії цінностей. Якщо на першому місці – цінності матеріального світу, соціуму, то еталоном краси природи буде урожайна нива, а еталоном красивої людини – людина здорова, фізично сильна, правильно “складена”: саме такими ми бачимо природу і людину у творах митців Античності, доби Відродження, реалістів, соціалістичних реалістів. Якщо ж на першому місці духовні цінності, тоді втіленням прекрасної природи буде картина грози, а вродлива дівчина змальовуватиметься прекрасною внутрішньо: так малювали красу природи і людини митці Бароко, романтики, символісти.

**Ідея** (грец. *idea* – поняття) – головна настанова, мета, думка твору, відповідь на питання “Навіщо це написано?”.

**Ідилія** (грец. *eidyllion* – зображення, малюнок, маленький вірш) – початково в античній літературі короткий ліричний твір, пізніше – зображення ідеального життя на лоні природи.

**Ієрархія** (грец. *hieros* – святий, божественний, священний та *arche* – влада) – підпорядкування елементів у якійсь системі, зокрема, у суспільстві ієрархічною є влада; у художньому творі це підпорядкування засобів зображення чомусь головному (домінувальному).

**Ікт** (латин. *ictus* – наголос), міжіктовий (інтервал) – наголос, одиниця вимірювання віршового рядка в дольнику, де міжіктовий інтервал (кількість ненаголошених складів) позначається цифрами.

**Імпресіонізм** (фр. *impression* – враження) – стильова течія модернізму, поширена в літературі на початку ХХ століття. У живописі – художній метод і стиль другої половини ХІХ століття. Емоційно забарвлене, суб’єктивне зображення. У літературі цей стиль вирізняється яскравим, емоційно забарвленим звукописом, настроєвим зображенням пейзажу чи портрета, тонким нюансуванням відчуттів. Головні засоби імпресіонізму в літературі – звукопис і метафоризований епітет.

**Інверсія** (латин. *inversio* – перевертання, переставляння) – порушення загальноприйнятого порядку розміщення слів у реченні з певною художньою метою.

**Іносказання** – 1) інакомовлення, багатозначність; художня література є інакомовною за визначенням, унаслідок багатозначності образної тканини твору; 2) засіб замовчування, приховування в підтексті того, що неможливо сказати прямо.

**Інсценізація** – обробка літературних творів епічного чи ліро-епічного роду для постановки на сцені.

**Інтерпретація** (латин. *interpretatio* – пояснення, трактування) – спосіб пізнання художнього твору, відкритого для сприймання в різних ракурсах, тлумачення підтекстового і надтекстового поля значень.

**Інтоніяція** (латин. *intono* – голосно вимовляю) – характер звучання твору, зміст ритмомелодики, ті почуття, настрої, емоції, які втілились у відповідне звучання.

**Інтрига** (латин. *intrico* – заплутую) – форма конфлікту, зумисна динамізація, заплутування та ускладнення конфліктних стосунків.

**Іронія** (грец. *eironeia* – лукавство, удавання) – засіб гумору, троп; незлобиве висміювання предмета зображення; підкреслена невідповідність дійсного та бажаного, змісту і форми тощо.

**Казка** – епічний жанр фольклору, побудований на вигаданому сюжеті, йому притаманна усталеність наративних прийомів.

**Казка літературна** – епічний жанр літератури, виник у XVIII–XIX столітті внаслідок публікацій збірок народних казок (Ш. Перро, брати Грімм та ін.) і поширився дуже швидко. Літературна казка, на відміну від народної, є авторською, тому в стильовому плані надзвичайно різноманітна, має багато жанрових різновидів.

**Калька** (фр. *calque* – попіл) – буквальний переклад слів чи їх частин на іншу мову.

**Канон, канонічність** (грец. *kanōn* – правило) – норма, правило, те, на що орієнтується більшість, правило, яке унормувалось; у мистецтві це твір чи художні засоби, які слугують узірцем для митців. Коли орієнтація на шановані зразки стає основоположною концепцією, канонічність виявляється як естетика і стилістика.

**Катрен** (фр. *quatrain* – чотири) – строфа із чотирьох рядків із певним типом римування; чотирирядковий вірш (жанр лірики).

**Квалітативне віршування** (латин. *qualitas* – якість) – система віршування, яка прийшла на зміну античному квантитативному віршуванню; ґрунтується на чергуванні наголошених і ненаголошених складів (силабічне, тонічне і силабо-тонічне віршування є квалітативними).

**Квантитативне віршування** (латин. *quantis* – кількість) – давньогрецьке віршування, в основі якого – поділ на довгі й короткі склади (довгота складу вимірювалась морами). Стопа (повторювана група складів) містила від 3 до 7 мор. Назви стоп (ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест, спондей) перейшли згодом у квалітативне (силабо-тонічне) віршування.

**Класицизм** (латин. *classicus* – взірцевий) – епоха в історії європейської культури (XVII–XVIII ст.), літературний напрям, художній метод і стиль. Як художній метод класицизм є об'єктивацією Арістотелевої настанови (мистецтво – це наслідування життя) у відповідну епоху. Класицист – це людина, яка підпорядковує себе і своє мистецтво не загальному життю, як античні митці, а життю суспільства, яке найчастіше втілюється в образі держави і влади. Оскільки мистецтво підпорядковується життю, вищим інтересам держави, мистецтво – це в першу чергу майстерність, ремесло. Щоб бути майстром своєї справи, треба знати секрети майстерності, вміти дотримуватися правил. Класицизм – нормативне мистецтво, яке регламентує кожен елемент твору. Класицистський стиль – це строга підпорядкованість форми

змісту, продумана ощадливість зображувальних засобів, вожість до умовних форм.

**Клаузула** (латин. *clausula* – кінцівка, закінчення) – закінчення віршового рядка після останнього наголосу.

**Код** (латин. *codex* – звід законів) – система знаків для передачі (збереження) інформації; у постструктуралізмі та семіотиці термін для позначення знакової природи культури, будь-якого мистецького твору; те, що підлягає розшифруванню.

**Кода** (італ. *coda* – хвіст) – додатковий віршовий рядок у канонічній строфі.

**Колізія** (латин. *colidio* – стикаюсь) – зіткнення у творі, оформлення (прояв) конфлікту у вигляді персоніфікованих (очевидних) сутичок.

**Коломийка** – малий ліричний жанр фольклору, поширений у Західній Україні. Також строфа з двох рядків по чотирнадцять складів із цезурою і жіночою римою. Шевченко записує коломийку чотиривіршем: “Чорнобрива Катерина / Найшла, що шукала. / Дунув вітер понад ставом – / І сліду не стало” (“Катерина”).

**Колядка** – обрядова новорічна пісня.

**Комедія** (грец. *komodia, komos, ode* – весела процесія, пісня) – жанр драматичного роду літератури, веселий чи смішний твір з оптимістичним фіналом.

**Комічне** (грец. *komikos* – смішний) – естетична категорія; невідповідність форми і змісту, яка стає об’єктом висміювання.

**Коментар** (латин. *commentarium* – пояснення) – супровідні при виданні твору пояснення, додаткова інформація, яка стосується першодруку твору, його варіантів, творчої історії, адресації, можливих прототипів, пояснює незрозумілі місця, розшифровує дати чи знаки, вказує на можливі аспекти тлумачення. Академічне видання творів надає в коментарі всю наявну інформацію, яка стосується творів і творчості цього автора.



**Компаративістика** (див. порівняльне літературознавство).

**Композиція** (латин. *compositio* – складання) – будова твору, яка визначається жанром, стилем, особистістю письменника. Основні різновиди композиції – сюжет (епічні твори), сценічна дія (драматичні твори), вірш (ліричні твори).

**Консонанс** (латин. *consonantia* – співзвучність) – неповна рима, коли збігаються лише приголосні.

**Константа** (латин. *constantis* – постійний) – 1) постійна ознака форми чи змісту, той елемент, видозміна якого веде за собою зміну всієї форми чи твору загалом; 2) у віршознавстві постійний наголос у кінці віршового рядка.

**Конструктивізм** (латин. *constructio* – побудова) – авангардна течія модернізму, яка сформувалась на доведених до логічного кінця гаслах футуризму. Від слова “конструкція”: у назві підкреслено раціональний підхід до написання творів. Зміст послідовно керує формою, але форма актуалізує експеримент, головний принцип творчості – пошук нових комбінацій.

**Контамінація** (латин. *contaminatio* – забруднення, змішування) – суміш різнорідних елементів, із яких утворюється якась нова цілісність (твори постмодерністів часто будуються на контамінації творів світової літератури).

**Компіляція** (латин. *compilatio* – грабіж, крадіжка) – запозичення без посилань на джерело.

**Контекст** (латин. *contextus* – тісний зв’язок, з’єднання) – оточення, що прояснює фрагмент. Будь-що є частиною чогось. Слово і фраза тексту вповні зрозумілі в контексті абзацу чи всього твору. Контекстом твору є творчість автора, контекстом творчості – літературний процес його часу тощо.

**Конфлікт** (латин. *conflictus* – зіткнення) – суперечність, протистояння, схований двигун сюжету (зміст, виток, причина колізій). У сюжеті зав’язується і розв’язується конфлікт.

**Критерій художності** – критерії для визначення художнього рівня твору. Критерії художності змінні, залежать від епохи, культури, країни, суб'єктивного сприйняття творів. Те, що для одних є ознакою високої художності, з точки зору інших – недолік (реаліст цінує достовірність і будь-який твір звіряє з дійсністю, водночас химерність, умовність, надмірність засобів для нього є недоліком; для романтика все навпаки). Тому твір оцінюють, виходячи з авторської настанови й естетики.

**Критика літературна** – частина літературознавства, вивчення сучасної літератури. На відміну від літературознавчого дослідження, критика більшою мірою суб'єктивна, оцінкова, ґрунтується на першому враженні від прочитаного.

**Критичний реалізм** – різновид реалізму, найбільш поширений у ХІХ столітті. Йому властивий принцип зображення життя у формах самого життя, але з критичним засудженням соціальних умов. Конфлікт людини і суспільства виявляє себе у пригніченні особистості (маленької людини, зайвої людини) соціальними структурами. Пафос критичного реалізму – протест проти гноблення, несправедливості, соціальної нерівності.

**Кульмінація** (латин. *culminis* – вершина) – елемент сюжету, вища точка напруги, вирішальне змагання супротивників, злам, після якого починається рух до розв'язки.

**Культурно-історична школа** – літературознавча школа і метод в літературознавстві ХІХ століття, засновник – французький науковець І.Тен, автор книг “Філософія мистецтва” й “Історія англійської літератури”. В основі – філософія позитивізму, розуміння мистецтва як відтворення соціального життя суспільства. Тен намагався пов'язувати творчість митця із широким культурним контекстом, який завжди має національний характер і визначається своєрідністю національної історії.

**Легенда** (латин. *legenda* – те, що має бути прочитане) – прозовий жанр фольклору, оповідь від імені очевидця про таємничі події, у яких реальне переплітається з фантастичним.

**Лейтмотив** (нім. *Leitmotiv* – основна тема) – те, що звучить найвиразніше протягом усього твору. Лейтмотивом може бути образ, думка, настрій тощо, але вони мусять мати інтонаційне втілення.

**Лірика** (грец. *lyra* – струнний інструмент) – рід літератури, оснований на домінанті суб'єктивного самовиразу автора.

**Ліричність (ліризм)** – родова ознака ліричних жанрів, настанова автора на особливу довірливість, відвертість, емоційність.

**Ліричний герой** – автор у процесі самовираження, об'єктивований першою особою ліричної оповіді. Поняття *ліричний герой* з'явилося внаслідок усвідомлення, що автор ніколи повністю не втілюється у своїх творах, навіть коли щиро промовляє від власного імені, зізнається в особисто пережитих почуттях.

**Ліро-епос** – жанри, утворені на межі епосу і лірики, головний ліро-епічний жанр – поема, яка взяла від епосу сюжетну оповідь, а від лірики – віршовану форму і ліричного героя.

**Література** (латин. *literatura* – написане, рукопис) – 1. Сукупність написаних і надрукованих творів певного народу, культури, епохи тощо (антична література, література доби Ренесансу). 2. Художня література, вид словесного мистецтва. 3. Наукові твори, використані в процесі дослідження.

**Літературний процес** – розвиток чи рух літератури в національній культурі, який утворюється діяльністю письменників, критиків, літературних об'єднань, часописів тощо. Рух літератури визначається соціальним розвитком суспільства і природними законами, у першу чергу єдністю і боротьбою протилежностей: змісту і форми, традицій і новаторства, реалізму і романтизму, песимізму й оптимізму тощо.

**Літературознавство** – наука про художню літературу. Поділяється на історію літератури (історію рухів, об'єднань, творчості окремих митців), теорію літератури (формування понятійного апарату, дослідження закономірностей розвитку літератури, специфіки літературної творчості та твору), літературну критику (оцінка й аналіз творів і явищ сучасної літератури).

**Літота** (грец. *litotes* – простота) – художній образ, применшення, антонім до гіперболи (хлопчик-мізинчик).

**Мадригал** (італ. *madrigale* – пісня рідною мовою) – в античній літературі те саме, що й гімн; у добу Відродження – пісня еротичного змісту (імітація пісень пастухів).

**Майстер** – ідеальна творча особистість для доби Відродження, Класицизму, Реалізму і для неокласицизму ХХ століття. Якщо мистецтво – наслідування життя, то творчість – це майстерність, ремесло, таке ж уміння, як і будь-яке інше. Майстер завжди орієнтується на результат творчості – твір має бути довершений, бездоганний. Тому для Майстра важливими є канони (зразки, за якими треба вчитись), довершені твори минулого (в першу чергу античної культури) і секрети майстерності (тонкі вміння, якими важко оволодіти, тому вони стають індивідуальним надбанням Майстра).

**Макаронізм** (італ. *maccheroni* – макарони) – запозичене іншомовне слово зі збереженням граматичної форми оригіналу, використовується письменником із пародійною і сатиричною метою. Багато макаронізмів у поемі Котляревського “Енеїда” (макаронічний стиль – пародійне змішування слів із різних мов)..

**Маніфест літературний** (латин. *manifestus* – явний, очевидний) – художній або публіцистичний твір про роль митця і мистецтва в суспільстві, який містить критику традицій і окреслює шляхи оновлення літератури. Із маніфесту починається історія будь-якого літературного об'єднання.

**Маркер** (фр. *marqueur* – робити мітку) – позначка, виділення із загального тла. Письменник використовує різноманітні маркери для привертання уваги читача до того чи іншого слова чи образу (за допомогою розділових знаків, графічних виділень, риторичних фігур тощо) для надання йому певного забарвлення.

**Маркування емотивне** – забарвлення авторської мови відповідно до його ставленням до тих чи інших героїв, явищ, подій.

**Марш** (фр. *marche* – ходьба) – ліричний твір урочистого характеру з чітким ритмом, який скандується під час марширування.

**Маска** (фр. *masque*, з італ. *mashera*, від араб. *масхара* – насмішка) – те, що ховає. Маски використовують не лише на маскарадах чи у театральних виставах, а й у літературних творах, коли, наприклад, поет пише ліричний вірш від імені якогось історичного героя чи іншого поета, він ніби вдягає маску іншого; є маски в ліричного героя: він розігрує багато ролей і виступає перед читачем у різних масках.

**Медитативна лірика** (від “медитація”, латин. *meditatio* – роздум) – ліричний жанр з актуалізацією рефлексії (самозаглиблення) чи філософського споглядання.

**Мелодика** – (грец. *melodikos* – співучий) – музичний термін, чергування високих і низьких тонів у вірші.

**Мелодрама** (грец. *melos, drama* – пісня, дія) – в античній літературі драматичний твір із музичним супроводом. Тепер драматичний твір з трагічними колізіями, моралізаторством і щасливим кінем.

**Мемуари** (фр. *mémoires* – спогади) – документальний жанр на межі публіцистики і белетристики. Мемуари присвячуються визначним людям або історичним подіям, які автор намагається передати з максимальною об’єктивністю.

**Метафора** (грец. *metaphora* – перенесення) – троп, який утворюється способом підміни предметів. Один предмет діє як інший: “Реве та стогне Дніпр широкий” (Дніпро діє так, як

йому не властиво, як хтось інший, він наче грає роль когось іншого).

**Метод у літературознавстві** – історично обумовлений підхід до вивчення літератури, який акцентує аспект вивчення і формує систему прийомів та засобів аналізу.

**Метод художній** – спосіб художнього пізнання світу, історично обумовлений тип художнього світосприйняття в процесі його реалізації. Типи художнього світосприйняття – реалістичний (наслідувальний, життєподібний, об'єктивований) і романтичний (уявний, вигаданий, суб'єктивований). У кожен конкретну епоху той чи інший тип художнього світосприйняття домінує і формує художній метод. Романтичний тип світосприйняття в добу Бароко втілювався в художньому методі бароко, у добу Романтизму – в методі романтизму. Романтичні методи – це також сентименталізм, неоромантизм, небароко. Вони мають багато спільного. Відрізняє ж їх те, що вони оформились у різні часи і тому ввібрали в себе різне розуміння світу та мистецтва. Реалістичні методи – це реалізм античний, доби Відродження, класицизм, просвітницький реалізм, критичний реалізм, соціалістичний реалізм. Методи модерністські, які містять у собі органічну єдність романтизму і реалізму (символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм).

**Метонімія** (грец. *metonymia* – перейменування) – троп, різновид метафори, коли перенос значення здійснюється за суміжністю предметів чи явищ, або ж підміна назви. Знаряддя праці означає людину певної професії (перо пише, молот кує). “Серце рвалося, сміялось, / Виливало мову” (Т. Шевченко, “Думи мої...”): серце замість людини.

**Метр** (грец. *metron* – міра) – основа віршового розміру (основа ямбу – наголошеність кожного другого складу, основа дактиля – наголошеність першого складу в трискладовій стопі тощо).

**Метрика** (грец. *metron* – міра) – наука про вірш, способи віршування; особливості віршування конкретного автора.

**Містерія** (грец. *mysterion* – таїнства, релігійний обряд) – драматичний твір на біблійну тему в часи Середньовіччя.

**Містифікація** (грец. – *mystēs* – робити таємницю) – приховування авторства, видавання чужого твору за свій чи навпаки – приписування свого твору комусь іншому. Іноді приховування авторства було зумовлене ідеологічними чи політичними обставинами життя, але у ХХ столітті містифікація стала формою літературної гри.

**Міф** (грец. *mithos* – слово, переказ) – сукупність ознак первісного (архаїчного) світосприйняття; універсальна модель світу (міфосвіт), яка ґрунтується на віруваннях. Ознаки міфосвіту: поділ на сакральну (священну, божественну, небесну) і профанну (звичайну, низьку, земну) частини; наявність центру світу (священна гора, дерево, храм); окреслені межі (видима по лінії горизонту земна площина; час існування – позаісторичний (вічний круговорот народження і смерті). Поступово міфосвіт населяється персонажами й отримує історію, низку подій за участю богів, істот, героїв, людей. Коли пізнання світу входить у суперечність із віруваннями, міфосвіт руйнується, але згодом повертається як спогад про золоті давні часи, стає важливою часткою історії культури, у якій продовжує жити як міфологія. Художня література не лише оперує різними міфами, створеними людством, вона вся виростає з образного, тобто первісного, а отже якоюсь мірою міфічного світосприйняття. Митець сприймає світ, як дикун або дитина. Світосприйняття митця, дикуна, дитини є в чомусь міфічним.

**Міфологія** – сукупність міфоісторій, створених конкретною спільнотою (грецька міфологія, римська, християнська, слов'янська тощо).

**Міфізація** – 1) фактично обожнення, надання конкретній людині міфічного ореолу, міфізуються найчастіше кумири; 2) засіб художнього зображення, своєрідне художнє узагальнення, яке полягає в універсалізації повсякденного буття.

**Модернізм** (фр. *moderne* – сучасний, новий) – 1) епоха в історії європейської культури кінця ХІХ – початку ХХ століття; 2) художній метод епохи модернізму, який розгалузився на кілька методів і напрямів. Модернізм як художній метод формується тоді, коли естетичним об'єктом мистця стає сам митець. Головна естетична настанова – оригінальність самовираження.

**Монолог** (грец. *monos, logos* – один, слово) – головна форма ліричного самовиразу. У драмі монолог – це звертання героя до глядачів, тут монолог поєднується з діалогом.

**Мотив** (латин. *moveo* – рухаю) – найменший елемент сюжету, побічна тема. У сюжеті на історичну тему (“Гайдамаки” Т. Шевченка) звучать мотиви кохання і вірності, призначення поета, мотив ліричного переживання історії України тощо.

**Напрямок літературний** – головний елемент літературного процесу (як і мистецтва загалом), історично і національно зумовлений сюжет літературного життя. Споріднені напрями кількох мистецтв визначають характер культурного життя країни певного періоду і дають назву епохи. Свого роду текст у культурі певного місця і часу, напрям має певну завершеність і цілість, має свою історію (початок, або зав'язку, розвиток подій, кульмінацію, завершення).

**Наратор** – оповідач, нарація – оповідь, наратологія – наука про оповідні тексти; термін західного літературознавства другої половини ХХ ст., вживається в дослідженнях типів оповіді та специфіки оповідних манер.

**Нарис** – жанр епічного роду з перевагою публіцистики, тобто прямої мови автора, над художніми елементами твору.

**Народна драма** – драматичний жанр фольклору, бере свій початок від обрядових дійств, які з часом відділилися від обряду. Народна драма має різні форми: лялькові, вертепні, фарсові. Для неї характерна максимальна умовність, гротесковість, фарсовість.



**Народність** – основоположне поняття радянського літературознавства, запозичене з революційно-демократичної та народницької літератури ХІХ століття; відображення у творчості інтересів народу. Від імені народу залюбки промовляла радянська влада і принцип народності використовувала як соціальне замовлення та спосіб тиску на митців. Народність – поняття, яке початково містило в собі значення “належності до певного народу”, себто нації, згодом набуло лише класового забарвлення, народом стали вважати лише представників трудового класу. Натомість національний елемент мистецтва за радянських часів пригнічувався. Сьогодні поняття “народна” варто замінити поняттям “національна”, оскільки творчість будь-якого письменника, у першу чергу за посередництвом мови, тісно пов’язана з національною культурою.

**Натуралізм** – течія в мистецтві другої половини ХІХ століття, апогей розвитку реалізму, коли принцип “відображення життя в формах самого життя” набув буквальності та крайнього прояву: копіювання життя в його найбільш прозаїчних, непривабливих (“непоетичних”) буденних проявах. Світоглядна основа – позитивізм. Важливою засадою був науковий підхід: досконально вивчити реальний фрагмент життя, а потім його описувати. Мав фактично одного фундактора й апологета – Е. Золя, але поширився як стиль на все мистецтво ХХ століття. Натуралістична стилістика – оголена брутальність показу життєвих процесів, шокувальний міметизм – зберігається не лише в реалізмі, а й переходить до модернізму, а пізніше стає ознакою постмодерністської естетики.

**Наукова фантастика** – літературний жанр, утілення науково-технічних ідей у белетристичну форму.

**Неологізм** (грец. *neos*, *logos* – новий, слово) – слово, утворене митцем за аналогією до способів словотворення: з допомогою складання різних основ (сонцекров, сміхострумки – М. Семенко), суфіксів, префіксів тощо. Це художній образ, що виявляє первісну образність слова. У мові неологізми

з'являються внаслідок називання нових явищ і предметів, у процесі широкого застосування вони швидко втрачають маркер новизни.

**Неореалізм** (новий реалізм) – стильова течія в літературі й мистецтві середини ХХ століття. Реалізм у нових історичних умовах. Реалізм як сформований метод і стиль існує від моменту його теоретичного осмислення (друга половина ХІХ століття), але змінюється уявлення про життя і мистецтво, про їх відносини, а тому реалізм ХІХ століття у наступні періоди виглядає анахронізмом. Оновлення світогляду та стилістики надає реалізмові сучасного вигляду й дозволяє бути неперервною естетичною традицією, сумірною з неоромантичною.

**Неоромантизм** – стильова течія у європейській літературі й мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття, суголосна модернізмові антитезою щодо реалізму і натуралізму; відновлення романтичних засад творчості, теоретично осмислених у першій половині ХІХ століття, у нових історичних умовах, та тлі естетичних змін іншої епохи. Неоромантичними називають всі романтичні твори ХХ століття, якщо вони не містять яскраво виражених ознак реалістичної, модерністської чи постмодерністської стилістики. Неоромантизм, так само, як неореалізм, необароко, неокласицизм, позначають традицію, яка продовжується й оновлюється після завершення відповідної епохи.

**Неточна (неповна) рима** – рима, яка будується не на повторі клаузул, як точна, а на загальній співзвучності слів: свят / простять, винний / спинить, серцям / ям, віт / тисячоліть (М. Семенко, “Тов. Сонце”).

**Новаторство** (див. “Традиції і новаторство”).

**Новела** (італ. *novella* – новина) – малий прозовий жанр епічного роду літератури, який сформувався в часи Відродження. “Новина”, чудна звістка, анекдотична історія про особисті взаємини людей, що передавалась із уст в уста, а потім записувалась. Новела має усталені формальні ознаки:

напружений розвиток події, її парадоксальність і несподіваний фінал.

**Нон-фініто** (латин. *non* – не, *finita* – кінець, завершення) – термін мистецтвознавства, незавершений твір; поширюється в літературознавстві на означення явища, характерного для літератури ХХ ст. (особливо модерністської), пов'язаного з руйнуванням класичної естетики закритого твору (формальна довершеність твору втілюється у фіналі, який підводить ризику під подіями: так завершуються комедії і трагедії); нон-фініто – незакінченість, незавершеність, відкритість (або відсутність) кінця у творі, актуалізація читацького сприйняття, запрошення до діалогу і співтворчості.

**Образ** – у філософії відбиток зовнішнього світу у внутрішньому світі людини; головний елемент художнього світосприйняття і його об'єктивації. На відміну від поняття, яке завжди безособове, образ утілює суб'єктивне і водночас універсальне світосприйняття.

**Образність** – природа художнього твору. Все образне – художнє, все художнє – образне. Художнє – отже просякнуте духом, думкою, почуттями конкретної людини. Тільки образ, з усім його розмаїттям, здатен відтворювати неповторність внутрішнього світу людини.

**Обряд** – дія з магічним значенням.

**Обрядова поезія** – поезія, що є органічною часткою обряду; найважливіша риса обрядової поезії – синкретизм, поєднання різних мистецтв в одному творі; до сьогодні збереглася весільна та календарна обрядова поезія.

**Ода** (грец. *ode* – пісня) – жанр античної лірики, мета якого – оспівування визначної персони чи події; у сучасній поезії часто використовується як пародійний жанр (саркастичне оспівування).

**Оксиморон** (грец. *oxys*, *moros* – гострий, колючий і безглуздий) – художній засіб, вид тропа (часто це епітет), утворений поєднанням взаємовиключних понять: *біла сажка*,

чорна кров тощо. Оксиморонність властива для авторської образності, особливо в поезії ХХ ст.

**Оповідач** – той, хто веде оповідь. Оповідь від першої особи (розказує автор, який був свідком чи учасником подій, персонаж чи вигаданий оповідач) ліризує твір; оповідь від третьої особи (оповідач усюдисущий, він не розказує, а ніби показує, подія розгортається ніби сама собою на наших очах) – епізує, надає опису особливої об'єктивності й безсторонності. Рідше використовується оповідь від другої особи (ліризм опосередковується). Оповідач (наратор) виявляє себе в мові й визначає читацьке ставлення до описаних (розказаних) подій.

**Оповідання** – малий епічний прозовий жанр, оповідь про один чи кілька епізодів з історії одного чи двох героїв.

**Оптимізм і песимізм** – форми світосприйняття, які визначають пафос літератури.

**Паліндром** (грец. *palindromeō* – біжу назад) – перевертень, вірш, або рядок вірша, який читається однаково зліва направо і справа наліво.

**Памфлет** (грец. *pamphlet: pan, phlego* – усе, палю) – сатиричний твір викривального характеру, спрямований проти влади чи її представників, проти явищ і тенденцій суспільного розвитку. Жанр на межі белетристики і публіцистики, поширюється в періоди активної політизації літератури.

**Панегірик** (грец. *logos panegyricos* – слово урочисте) – в античній літературі святкова величальна промова, згодом – жанр для вихваляння можновладців; у новочасну епоху використовувався іронічно, як пародія на вихваляння.

**Парадигма** (грец. *paradigma* – приклад, узірець) – термін структуралістської поетики, означає вертикаль, вісь, те, що пронизує наскрізь і об'єднує текст у щось цілісне.

**Парадокс** (грец. *paradoxos* – несподіваний, дивний) – те, чого не повинно бути, що суперечить тверезому глузду; парадоксальність – органічна риса художнього твору, альтернативний (алогічний) пошук істини. У творі парадокс виявляє себе на різних рівнях: парадоксальні афористичні вислови в мові

персонажів, парадоксальна образність (порівнювання надто віддалених понять), парадоксальні ситуації (на парадоксальних ситуаціях будуються драми М. Куліша, світова драма абсурду) тощо.

**Паралелізм** (грец. *parallēlismos* – той, хто йде поруч) – художній засіб, особливо поширений у фольклорі; паралельні (тобто такі, що стоять поряд і подібні) синтаксичні конструкції, які дають одночасне зображення картини природи і людського життя: “Сидить ворон на могилі / Та з голоду криче... / Згада козак гетьманщину, / Згада та й заплаче!” (Т. Шевченко, “Тарасова ніч”). Паралелізм передує порівнянню: тут образи ворона і козака не порівнюються, а просто стоять поруч і наче резонують, посилюють експресію картини, увиразнюють її.

**Парафраза** (грец. *paraphrasis* – опис, зворот) – спосіб запозичення, переказ чужого твору чи його частини своїми словами, який використовують письменники для поглиблення свого твору, підкреслити його традицію чи джерело. Дуже часто таким чином посиляються на Біблію, відомий міфологічний сюжет, популярний класичний твір.

**Пародія** (грец. *parōdia* – переробна на смішний лад) – жанр, в основі якого лежить імітація; він слугує своєрідним кривим дзеркалом для творів чи творчості. Загострення деяких рис, прийомів, засобів роблять наслідуваний твір чи творчість смішними. Пародія буває дружньою і гостро сатиричною. Через пародіювання відбувається боротьба з віджилими формами в літературі, з мертвими канонами та кумирами.

**Парономазія** (грец. *para, onomazō* – біля, називаю) – стилістична фігура, яка обігрує слова подібні за звучанням, але різні за значенням: “Стрижі на кручею стрижуть” (Ліна Костенко, “Тут обелісків ціла рота”).

**Пастиш** – термін образотворчих мистецтв, різновид стилізації, наслідування способом колажу характерних фрагментів зразка, який наслідується.

**Пастораль** (латин. *pastoralis* – пастуший) – в античній літературі твір про життя пастухів (“Дафніс і Хлоя” Лонга). Пізніше твір, який утверджує простоту і поетичність життя серед природи, протиставленого життю села чи міста.

**Пауза** (грец. *pausis* – зупинка) – зупинка в говорінні; важливе поняття віршування, оскільки система пауз є органічним складником ритмомелодики. Розрізняють, окрім смислових (згідно з пунктуацією), також міжрядкові та середрядкові паузи (цезури), міжстрофічні паузи, подовжені та додатково навантажені паузи тощо. Паузником називають таку форму вірша, як дольник.

**Пафос** (грец. *pathos* – почуття, пристрасть) – ставлення автора до зображуваного, вміщене поміж ствердженням і запереченням зображеного. Пафос буває оптимістичний і песимістичний, сатиричний, мінорний і мажорний тощо. Родова належність твору теж відбивається на його пафосі: є пафос ліричний, драматичний, епічний.

**Пейзаж** (фр.  *paysage, pays* – країна, місцевість) – картина природи в літературному творі, художній засіб, функції якого залежать від жанру і художнього методу. Кожна доба, яка сформувала свій художній метод, визначила також і зразкові описи природи.

**Передмова** – критично-публіцистичне пояснення, що передує тексту книги.

**Переносне значення** – протилежне прямому, додаткове до прямого значення слова, яке виникає внаслідок розвитку мови. Всі художні образи мовного рівня є словами, вжитими у переносному значенні.

**Переспів** – різновид перекладу художнього твору, який допускає зміну оригінального тексту за бажанням перекладача.

**Перипетія** (грец. *peripeteia* – несподіваний поворот) – специфічний перебіг конфліктності твору, коли якась подія створює ефект, протилежний попередньому або призводить до непередбачених результатів. У драмі М. Куліша “Мина

Мазайло” з’ява кожного наступного персонажа вносить у події додаткові (несподівані) перипетії.

**Перифраз** (грец. *peri, phrasō* – навколо, пояснюю) – різновид тропа, заміна назви предмета вказівкою на його ознаку: зелене море замість ліс. “Золотоокий рибак надо мною / Закидає сіть огневу” (В. Свідзинський, “Під голубою водою”): золотоокий рибак – сонце.

**Персонаж** (латин. *persona* – маска актора, особа) – дійова особа твору.

**Персоніфікація** – уособлення, надання предметам чи явищам якостей “персони”, найчастіше людини. Це художній засіб, який формується на антропоморфізмі (див. статтю). Персоніфікація – це антропоморфізм без віри в перетворення.

**Підтекст** – те, що під текстом приховане; у широкому значенні підтекст мають всі художні твори, оскільки образне зображення завжди багатопланове. Кожен образ формує підтекстове значення по-своєму. Наприклад, текстове значення образу-символу – буквальне значення предмета чи явища природи, скажімо, дерева, а підтекстове – його узагальнювальний, абстрактний сенс (усе, що росте, все, що має корені і крону, все, що поєднує землю і небо тощо). Інакомовність, підтекст, символізм, алегоризм, імпліцитність – певною мірою синонімічні поняття, бо вказують на природу художнього тексту, його багатоплановість, неоднозначність.

**Пізнавальна роль літератури** – художня література несе в собі певну інформацію про світ, завдяки їй ми пізнаємо життя, щоправда, за посередництвом письменника, через його досвід, знання, бачення світу. Пізнавальне значення художнього тексту може бути різної інтенсивності. Є твори, які межують із науково-популярною літературою – настільки вони насичені різноманітними знаннями, існують жанри, за природою своєю посилено інформативні: історичні, науково-фантастичні романи. Головна пізнавальна функція літератури в тому, що вона надає читачеві можливість розширити свій життєвий досвід.

**Пірихій** (грец. *pyrrhichē* – стрибок) – у силабо-тонічному віршуванні стопа з двох ненаголошених складів.

**Пісня** – 1) ліричний жанр фольклору, поетично-музичний твір, який існує в усній формі; 2) ліричний жанр літератури, твір, який призначений для співу, або такий, що має підкреслений ліризм, мелодійність, інтонаційно близький до співу.

**Плагиат** (латин. *plagium* – краду) – видавання чужого твору або його частини за свій власний.

**Плеоназм** (грец. *pleonasmus* – бути надмірним) – надмірність, засіб, який ґрунтується на настирливому повторі слів чи зворотів, зазвичай, для посилення експресії: “Нехай злидні живуть три дні – / Я їх **заховаю**, / **Заховаю** змію люту / Коло свого серця” (Т. Шевченко, “Думи мої, думи мої”).

**Повість** – середній епічний прозовий жанр. Від роману відрізняється обсягом, односюжетністю, меншою інтенсивністю епічності (нема широкого соціального тла й історичного контексту).

**Поезія** (грец. *poiēsis* – творчість) – мистецтво слова, віршовані твори високої художньої вартості.

**Поема** (грец. *poiēō* – творю) – ліро-епічний жанр, великий твір з історією та сюжетом віршової форми.

**Поетизми** – слова, характерні лише для поетичних творів, у сучасній поетові мові зовсім або мало вживані. Поетизми надають мові емоційного забарвлення, ліризму і романтичної піднесеності. Поетизмами можуть стати архаїчні слова (чоло, уста), діалектні слова (ватра, плай), неологізми (авторські новотвори), крилаті вислови, вирази і засоби народної творчості.

**Поетика** (грец. *poiētikē*) – мистецтво поетичне, починаючи від античності поетикою називали науку про мистецтво слова; тепер найуживаніше значення слова – сукупність особливостей художньої манери письменника чи твору.



**Поетика історична** – аналіз жанру, прийому чи засобу в аспекті його історичного формування і функціонування. Поняття ввів О. Веселовський (XIX ст.).

**Позитивний і негативний герой** – герой, який утілює естетичний ідеал або настанову автора на ідеальну особистість – позитивний, герой, в образі якого щось викривається, заперечується – негативний. Автор так чи інакше виявляє своє ставлення до героїв і їхніх вчинків, унаслідок чого одних героїв читач осуджує, іншим – симпатизує, співчуває. Поняття “позитивний герой” історично обумовлене і має різний сенс у різних художніх системах. Поділ на чітко окреслених позитивних та негативних героїв властивий літературі і класицистській, і просвітницькій, і, особливо, романтичній, але критерії поділу різні. У XIX столітті, у реалізмі, це протиставлення почало руйнуватися. Людину сприймають як складну і неоднозначну, таку, що містить у собі різні орієнтації. Але поділ на позитивних і негативних героїв лишається актуальним. Щоправда, у ставленні читача акцентується не сам герой, а характер його розвитку: еволюція чи деградація. Критерій оцінки героя – його положення в соціальному устрої. Позитивні всі, хто страждає від системи, негативні всі, хто підтримує систему. Остаточно поділ героїв на “чорних” і “білих” руйнується в літературі модернізму. Герой може чинити погано, але автор його не осуджує (наприклад, Степан Радченко в романі В. Підмогильного “Місто”), як і навпаки. Критерій поділу героїв – психологічний (наближений чи не наближений до автора, чи втілює ним пережите). З іншого боку, в літературі соціалістичного реалізму повернулися до однозначного поділу героїв, але тепер критерієм оцінки стали використовувати не мораль і етику, а приналежність до певного класу чи ставлення до революції. У такому разі твір набуває рис романтичної схематизації дійсності.

**Полісиндетон** (грец. *polysýndetos* – багатосполучниковість) – риторичний засіб, протилежний асиндетону, накопи-

чення сполучників для увиразнення чи уповільнення мови, надання їй більш урочистої інтонації.

**Поліфонія** – багатозвучність, термін, запозичений із музики, одночасне звучання кількох тем. М. Бахтін назвав поліфонічними романи Ф. Достоєвського. Мається на увазі не тільки сюжетна багатоаспектність, а й ідейна. Кожен герой веде свою тему (має свою віру чи правду), які часом є взаємовиключними, але автор не надає переваги жодній (“правда” Раскольникова відрізняється від “правди” Соні чи Мармеладова, але автор жодній із них не надає переваги), вони звучать одночасно і резонують, поглиблюють одна одну.

**Портрет** (фр. *portrait* – зображення) – опис зовнішності героя. Воно різне у творах різних художніх методів, оскільки відрізняються образи-персонажі за своєю структурою. Романтичний герой наближений до ідеалу чи протиставлений йому, тому значною мірою схематизований, умовний. Його портрет – це посилена вродливість чи потворність. В описах зовнішності автор зосереджується не на деталізації портрета, а на враженні від зовнішності. Герої романтика подібні між собою: наприклад, всі героїні Т. Шевченка чорнобриві, кароокі, білолиці, стрункі. Інакше ставиться до портрета реаліст: він шукає якісь особливі риси, які пов’язані з внутрішньою неповторністю, з характером героя. Зовнішність має психологічну обумовленість. Наприклад, залізні зуби баби Палажки І. Нечуя-Левицького є відповідниками її заздрості, войовничості, сварливості, а округлість, повнота баби Параски гармонують з її улесливістю, брехливістю. У модернізмі функція портрета знову змінилась: герої, наближені до автора, мають або узагальнений портрет (великий, вайлуватий Анарх із “Санаторійної зони” М. Хвильового, масивний, респектабельний Ростислав Михайлович із роману В. Домонтовича “Без ґрунту”), або зовсім позбавлені портрета, а другорядні герої, не наділені розгорнутою психологією, мають детально описану, таку, що запам’ятовується, зовнішність (Стрижиус, Півень, Гуля в романі “Без ґрунту”).

**Порівняльне літературознавство (компаративістика)** – напрям і метод в літературознавстві ХІХ століття, який у ХХ-му виокремився і став самостійною наукою. Ідея порівнювати літератури різних народів і шукати типологію тих чи інших явищ виникла завдяки фольклористам, які вивчали так звані міграційні сюжети в казках і міфах різних народів. Засновником порівняльного методу в літературознавстві вважають німецького вченого ХІХ ст. Теодора Бенфея. В українській і російській літературах цей напрям пов'язують з іменами О. Веселовського, М. Драгоманова. Активно вмонтовували українську літературу в загальноєвропейський контекст Іван Франко і Леся Українка, у 20-ті роки – М. Зеров та інші неокласики.

**Постмодерн, постмодернізм** – сучасний період в історії європейської культури, явище, яке самою лише назвою засвідчує свою внутрішню залежність від попередньої епохи – від модернізму. Кожна значна епоха мала своє продовження, відлуння, своєрідний епілог за межами свого часу. Скажімо, посткласицизмом можна вважати проствітницький реалізм ХVІІІ століття. Після романтизму, в самому розпалі реалізму продовжували з'являтися романтичні твори, які, однак, вже суттєво відрізнялись від тих, що були написані в межах епохи. Постмодернізм – це спосіб опосередкування модернізму, спосіб брати з нього все, водночас лишаючись за його межами, не розчиняючись у його потоці. Постмодернізм більшою мірою ігрове мистецтво, більш літературне, ніж модернізм. Автор часто ховає себе за абсурдною гротескною маскою або ж намагається зовсім зникнути з тексту, хоча при цьому демонструє перед нами не історично-об'єктивний світ, як це роблять реалісти, а наскрізь умовний, абсурдний чи фантастично-натуралістичний. Постмодернізм – мистецтво цитат, парафраз, літературних алюзій, стилізацій, пародіювань тощо, гра в літературу.

**“Потік свідомості”** – прийом зображення внутрішнього світу героя; стильовий напрям у модерністській літературі

початку ХХ століття. Формально потік свідомості є внутрішнім монологом в поєднанні з калейдоскопічним зображенням (людина одночасно думає про різні речі, перескакує з одного на інше, її внутрішній світ – це не окремі психологічні стани, а потік, який ніколи не зупиняється). Класичний твір із використанням потоку свідомості – роман Д. Джойса “Улісс”. У сучасній українській літературі цей прийом використовується досить широко (Ю. Андрухович, О. Забужко, В. Медвідь та ін.).

**Прекрасне** – провідна категорія естетики, історично та соціально зумовлені уявлення про довершене, гармонійне, ідеальне; те, що спричиняє естетичні переживання, приносить естетичне задоволення. Поняття про прекрасне пов’язане з естетичним ідеалом (див. статтю): природа чи людина, яка втілює наближення до естетичного ідеалу, прекрасна.

**Пригодницька література** – епічний прозовий жанр, який ґрунтується на зображенні пригод (виключних подій), відрізняється напруженою, ускладненою сюжетністю, посиленням розважальної функції, щасливим фіналом, романтичною прямолінійністю.

**Прийом (засіб)** – первинний елемент форми, техніка зображення, побудови, підкреслення чи вияву чогось у змісті.

**Примітивізм** (від. примітив – наївне мистецтво художників-самоуків) – течія в живописі початку ХХ століття, яка вникла із захоплення примітивами – творами народних майстрів. Зумисне спрощене зображення: таке, як на дитячому малюнку (площинне, окреслене грубими лініями, наповнене різнорідними деталями тощо). Примітивізм – це спроба відтворити наївне (не зіпсоване освітою, містом, цивілізацією) світосприйняття, яке є глибоко поетичним, свіжим, уміє звичне зробити незвичним.

**Прислів’я** – короткий віршований жанр фольклору, образне судження з емоційною оцінкою.

**Притча (парабола)** – оповідь із мораллю в інакомовній формі, широко використовується в Біблії, загалом релігійних

текстах, у проповідях, повчаннях, ідеологічних і політичних промовах тощо. У ХХ столітті, зокрема в літературі модернізму, притча набула широкого розповсюдження в художніх творах. Коли проста побутова історія універсалізується, за нею проступає глибокий філософський сенс. Коли твір слугує свого роду ілюстрацією для філософської ідеї, ведуть мову про його притчевість: твори Ф. Кафки, Б. Брехта, А. Камю, А. Платонова, В. Барки. Притчі використовував у своїх педагогічних оповіданнях В. Сухомлинський.

**Проза** (латин. *prosus* – прямий) – різновид художнього мовлення, поруч із віршем, проста мова, на відміну від віршованої, яка є не простою, а штучною, навмисне створеною. Проза наближена до повсякденного мовлення, пов'язана з епічністю, описовістю, акцентує увагу на події, історії, на тому, про що йдеться (вірш привертає увагу до мистецької форми, до того, як написано).

**Прозаїзм** – поняття, яке ґрунтується на протиставленні прози (як мови звичайної) і поезії (як мови особливої, піднесеної); якщо якесь слово чи засіб упадає в око як надто звичайне чи буденне на тлі загальної поетичності тексту, його можна назвати прозаїзмом. Антонім до прозаїзму – поетизм. Прозаїми і поетизми, які виникають унаслідок змішування різнорідних стильових шарів, слугують засобом додаткового увиразнення мови твору.

**Пролог** (грец. *prologos* – переднє слово) – вступ до оповіді, те, що передувало подіям, але безпосередньо з ними не пов'язане (на відміну від експозиції).

**Просвітництво** – період в історії європейської культури, якому передувало класицизм. Видатні просвітники Європи – Вольтер, Дідро, Лессінг. Виділяють у межах цієї доби літературний напрям просвітницького реалізму. Просвітництво акцентувало виховну роль літератури, сперечалося з класицистами, відстоюючи більшу свободу творчості, але загалом просвітники були продовжувачами засад класицизму, класицистської концепції творчості. Просвітництво з його

баченням людини в соціальному контексті передувало досягненням реалізму ХІХ століття, є дискурсом народництва.

**Прототип** (грец. *prototypon* – прообраз) – реальна людина, яка стала героєм художнього твору. Герої реалістичної літератури часто мають прототипів. Це не завжди “списування” з життя. Часом реальна людина є лише поштовхом для певного узагальнення чи, навпаки, стає уособленням раніше проведеної типізації. У ширшому значенні прототип – це першооснова, джерело художнього образу.

**Процес творчості** – те, що відбувається у внутрішньому світі митця, коли замислюється, виношується і втілюється твір. Мета творчого процесу – художній твір. Залежно від типу творчої особистості (Геній чи Майстер) актуалізуються різні елементи творчого процесу: процес чи результат. Для Генія (романтика, ідеаліста) важливий процес, який стає самодостатнім, оскільки це надзвичайний стан, коли всі сили особистості концентруються на досягненні чогось, коли переживаються особливі емоції. Для Майстра (реаліста, позитивіста) творчий процес суворо підпорядкований меті, кінцевому результату, тому важливішим стає не натхнення, а праця, виношування і відповідне оформлення задуму.

**Псалом** (грец. пісня) – жанр поезії, походить від біблійних пісень Соломона, вірші релігійно-філософського змісту.

**Псевдонім** (грец. *pseudos* – неправда, фальш) – ім'я, яке використовують автори замість власного імені, підписуючи свої твори. Часом псевдоніми бувають вимушеними (коли з тих чи інших причин авторові треба приховати себе), часом вони обираються з творчою метою.

**Психологія творчості** – 1) галузь психології, яка вивчає психологію творчої особистості; 2) психологія творчого процесу; у ХХ столітті декілька видатних психологів запропонували своє тлумачення процесу творчості, що, у свою чергу, впливало на літературу і літературознавство. Загалом пошук відповіді на питання, чому і як людина щось створює, є важливою частиною багатьох гуманітарних наук. Найбільш

поширені концепції психології творчості – інтуїтивізм (Анрі Бергсон), фрейдизм (З. Фройд), концепція К. Г. Юнга.

**Психологізм у літературі** – характер зображення внутрішнього світу людини, який у різні періоди, у різних літературних напрямках суттєво відрізняється. Варто знати і враховувати три типи психологізму, сформовані в історії європейської літератури: романтичний, реалістичний і модерністський. Романтичний тип психологізму – це безпосереднє відтворення автором власних емоцій, переживань, станів. Реалістичний тип психологізму найбільш опосередкований: автор конструює, моделює психологію, тобто внутрішній світ кожного героя. Психологія реалістичного персонажа змальовується як показ внутрішніх витоків тих чи інших вчинків, морально-етичного вибору, еволюції чи деградації героя. У модернізмі психологізм рівною мірою суб'єктивний і опосередкований – автор створює образ чи образи, у яких втілює самого себе, свої глибокі інтимні переживання і проблеми.

**Психоаналіз у літературознавстві** – метод аналізу твору і творчості, який передбачає пошук психологічних витоків тих чи інших рис. Найбільш популярним у ХХ століття був метод психоаналізу за методикою З. Фрейда: літературознавці шукали витoki кожного мотиву й образу творчості митця в дитячих психічних розладах, комплексах і неврозах. Більш поміркований варіант психоаналізу – це пошук відповіді на питання, звідки у творчості беруться постійні, усталені (часом настирливі) мотиви й образи. Зазвичай, за кожним таким образом – важлива сторінка особистого життя автора, часто якесь велике прикре враження дитинства, взаємини з батьками, рідними. При цьому дослідження ґрунтуються на спеціальній літературі з галузі психології, на біографічних матеріалах, спогадах, листах, щоденниках – на всьому, що може дати ключ до таємниць внутрішнього світу автора.

**Публіцистика** (латин. *publicus* – суспільний) – епічні жанри періодики, література, якій властиве пряме авторське

мовлення, злободенна, суспільно-політична тематика; антонім белетристики (художньої літератури).

**Реалізм** (латин. *realis* – суттєвий) – 1) тип художнього світосприйняття, який визначається домінантою об'єкта над суб'єктом. Коли зовнішній світ домінує над внутрішнім світом людини, її розуміння мистецтва неодмінно буде визначатись наслідуванням життя. Реалізуючись у різні епохи, реалізм як тип художнього світосприйняття оформлювався різними художніми методами; 2) художній метод; у найширшому значенні – наслідування життя у формах самого життя. У точнішому варіанті реалізм містить у визначенні поняття, яке прив'язує його до епохи, у яку він оформився: просвітницький реалізм, критичний реалізм, натуралізм, соціалістичний реалізм, неореалізм; 3) художній стиль; орієнтація на функціональну підпорядкованість засобів меті вірогідного зображення життя, синонім міметизму.

**Реалізм соціалістичний** – варіант реалізму, який сформувався в умовах тоталітарного радянського режиму. Уперше теорія соц. реалізму була оголошена на першому з'їзді письменників СРСР 1934 року. Це була жорстка орієнтація на певні канони і правила. Письменники мусили відображати не все життя і не так, як схочеться, а так, як потрібно з огляду на роль літератури в побудові нового соціалістичного суспільства. Регламентація стосувалась усіх аспектів творчості: теми (писати тільки про позитивне в житті), ідеї (утверджувати ідеали соціалізму), пафосу (тільки оптимістичний пафос), конфлікту (класова боротьба), героїв (жорсткий поділ на позитивних, тих, що служать революції, і негативних, ворожих революції і соціалізму). В галузі форми чітка орієнтація на правдоподібність, ворожість до умовних форм. Але оскільки життя можна було зображати тільки вибірково, правдоподібність творів соц. реалізму часто була вдаваною або й фальшивою. Кращі твори соц. реалізму написані в 20-ті роки, коли новий метод ще не ідеологізувався. Неідеологізований соц. реалізм – це твори, у яких письменники на-



магались поєднати реалізм і романтизм в органічне ціле. При настанові на відтворення реальної дійсності – утверджувати віру в майбутнє, позитивного героя, ідеалізм. Таким є, наприклад, роман А. Головка “Бур’ян”. Зазвичай, ці твори стояли на шляху до модернізму. Але ідеологія того часу змушувала митця дивитись не в середину себе, а назовні. Тому, зрештою, мусив відбутися вибір – або модернізм, або соц. реалізм. Ті, хто обрав шлях у середину себе і до модернізму, були репресовані.

**Ремарка** (фр. *remarque* – зауваження в тексті) – пояснювальні слова автора у драматичному творі, які бере до уваги режисер, але на сцені, зазвичай, не озвучуються. У ХХ столітті драматурги посилили роль ремарок, відчутно збільшивши їх обсяг. У такому разі ремарки призначені читачеві й розширюють художньо-філософський сенс твору.

**Ремінісценція** (латин. *reminiscentia* – спогад) – разом зі стилізацією та алюзією спосіб залучення у твір і творчість культури попередніх епох. Автори часто використовують образи, композиційні прийоми, сюжетні елементи відомих творів національної і світової літератури. На суцільних ремінісценціях будується сучасна література, особливо твори постмодернізму, сучасний автор постійно пам’ятає, тримає в голові літературу попередніх епох, відштовхується від одних і орієнтується на інших письменників. Але кожне запозичення ніби привласнюється автором, переосмислюється, набуває нового значення: “Антонич був хрущем і жив колись на вишнях, / на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко”: ремінісценція із Шевченка у вірші Б.-І. Антонича.

**Ренесанс** (фр. *renaissance* – відродження) – епоха в історії європейської культури, яка прийшла на зміну Середньовіччю. Відродилась Античність після довгого забуття, у першу чергу – античний світогляд. Людина Ренесансу – це людина, що поставила себе в центр всесвіту, реабілітувала, після середньовічного занепаду, життя плоті й матеріального світу. Тому Ренесанс – це відродження соціального життя,

активний рух до створення матеріальної, а згодом і технічної цивілізації. У мистецтві Ренесанс продовжував тезу Арістотеля (“Мистецтво – це наслідування життя”). У наслідуванні життя майстри Ренесансу досягли великих успіхів, особливо в скульптурі й живописі. Видатні майстри Ренесансу Леонардо да Вінчі, Мікельанджело, Рафаель та інші вміли створювати не лише геніальні твори, а й точні, побудовані на чітких правилах, копії предметів навколишнього світу.

**Репліка** (латин. *replico* – заперечую) – фраза учасника діалогу, коментар стороннього спостерігача події.

**Ретардація** (латин. *retardatio* – уповільнюю, затримую) – прийом композиції, навмисна затримка подій різноманітними відволіканнями від сюжету: описами, спогадами, алюзіями.

**Рефрен** (фр. *refrain* – повторення) – слово, образ, вислів, який повторюється протягом твору і містить в собі художнє навантаження, пов’язане з ідеєю, пафосом, домінуючим настроєм твору.

**Рецепція** (латин. *receptio* – сприйняття) – суб’єктивно зумовлене читацьке або критичне прочитання художнього твору, його переосмислення в інших координатах.

**Реципієнт** – той, хто сприймає художній твір (читач, слухач, глядач тощо).

**Рима** (грец. *rhythmos* – розміреність, такт) – співзвучність клаузул (клаузула – закінчення рядка після останнього наголосу).

**Ритм** (грец. *rhythmos*) – 1) у широкому значення слова – все, що повторюється; 2) спосіб організації віршованої мови, повтор елементів вірша: строф, рядків, стоп, складів, наголосів, закінчень тощо.

**Ритміка** – звукова основа інтонації твору.

**Ритмічна проза** – елементи ритмомелодики віршованого твору у прозі (наявність ритму, поетичний синтаксис тощо).

**Риторика** (грец. *rhētorikē* – ораторське мистецтво) – в античності та середньовіччі наука про мистецтво красномовства.

**Риторичні фігури** (від риторика) – фігури поетичного мовлення, риторичні звертання, питання, ствердження тощо в художньому тексті, які використовуються з метою посилення експресії чи пафосу.

**Роди і види літератури** – традиційний спосіб класифікації літературних творів, з античності до нашого часу поділ на роди (епос, лірика і драма) та види (проза, вірш, діалог) кладеться в основу поняття “література”. Залежно від критеріїв поділу, тлумачення цих понять могло бути різним. Але загалом три літературні роди втілюють три сфери життєвих проявів: лірика покликана відображати внутрішнє життя людини (суб’єктивне), епос – зовнішнє (об’єктивне), драма – їх органічне поєднання.

**Розв’язка** – елемент сюжету, вирішення (розв’язання) конфліктних стосунків у творі, зазвичай, наприкінці розвитку подій.

**Розмір віршовий** – у силабо-тонічній системі віршування кількість дво- і трискладових стоп у рядку (чотиристопний ямб).

**Рококо** (фр. *rococo* – дрібні камінці, черепашки) – стиль у мистецтві Франції і Європи XVIII ст., характеризується пристрасстю до оздоблювальних елементів, вишуканим естетизмом.

**Роман** (фр. *roman* – романський) – жанр епічного роду літератури, великий за обсягом. Оповіді про життя звичайної людини існували в літературі ще з античних часів, за часів пізнього Середньовіччя це були твори, написані романськими мовами, на відміну від латиномовних. Жанр роману оформився разом з усвідомленням його особливих жанрових ознак: демократичний характер, простота, доступність, захоплива сюжетність і розважальність. Починаючи з XVI століття, європейський роман з кожним новим етапом розвитку літератури набуває все більшої популярності, а в XIX, XX століттях є безумовним лідером серед усіх літературних жанрів. Роман – мобільний жанр, який легко пристосовується до будь-яких

умов, усмоктує художні засоби інших жанрів і родів, тому різновидів роману існує дуже багато. Окрема проблема – класифікація романів. Найбільш поширені класифікації – це синхронна (або тематична: соціально-побутовий, кримінальний, пригодницький роман тощо) і діахронна (або історична: античний роман, лицарський роман, просвітницький, модерністський, постмодерністський).

**Роман у віршах** – жанровий різновид роману. Віршова форма в поєднанні з епічною оповідною настановою дає ліро-епічну форму. Загалом це досить рідкісний жанр. Класика жанру – роман О. С. Пушкіна “Євгеній Онегін”. В українській літературі відомий роман “Маруся Чурай” Ліни Костенко. Зазвичай, романи у віршах пишуть поети, коли усвідомлюють потяг до історичної чи соціальної тематики. Роман у віршах виростає з великої поеми.

**Романс** (фр. *romance* – романською [мовою]) – жанр лірики, лірична пісня про кохання; походження терміна спільне зі словом “роман”. У цьому випадку мається на увазі іспанська мова, оскільки саме Іспанію вважають батьківщиною романсу.

**Романтизм** (фр. *romantisme*) – епоха, напрям у літературі й мистецтві УІІІ – початку ХІХ століть, творчий метод, стиль. Романтизм як творчий метод ґрунтується на романтичному типі світосприйняття. В епоху романтизму було усвідомлено романтичний світогляд, розбудовано відповідну концепцію творчості. Саме романтики змогли створити переконливу опозицію щодо ренесансно-класицистського мистецтва, хоча полеміку з класицизмом розпочали просвітники, якоюсь мірою продовжували сентименталісти. Опозиція розпочинається на найбільш загальному рівні концепції творчості. Арістотелеву настанову на мистецтво як наслідування життя відкинули романтики. Натомість вони відстоювали автономність, самодостатність мистецтва порівняно з життям. Цінність мистецтва полягає в його художності, у тому, що воно мистецтво, а не в тому, щоб відображати життя чи вихо-

увати людину. Хоча ці функції теж йому притаманні, але головною мусить бути естетична функція. Замість орієнтації на зразок і норму романтики актуалізували свободу творчості, пріоритет натхнення, уяви, фантазії. Раціоналізму класицистів романтики протиставили ірраціональність (таємничість, неосязність) процесу творчості. Як логічний результат – широке використання умовних форм. Важливою засадою романтичного мистецтва є його індивідуалізм, який суттєво відрізнявся від індивідуалізму доби Ренесансу. Романтики відстоювали цінність будь-якої людської особистості, незалежно від її соціального статусу чи ролі. Романтики – прихильники всього природного, починаючи від процесу творчості й завершуючи життям серед дикої природи. Саме вони започаткували зацікавлення всім особливим, неповторним, причому поширили це зацікавлення також на національну належність. Романтичний стиль – це особливий стиль, який користується іншою мовою, протиставленою звичайній, повсякденній мові. Це піднесений, поетичний, прикрашений стиль, насичений різноманітними художніми засобами.

**Рондель** (фр. *rondelle* – щось кругле) – канонічна віршова форма з 13 рядків на дві рими, три строфи (два чотиривірші, один п'ятивірш), з повторами першого і другого рядків.

**Рондо** (фр. *rondo* – коло) – канонічна віршова форма з 15 рядків (три строфи), на дві рими, з рефренним рядком, що не римується.

**Рубаї** – поширений від IX–X ст. н. е. жанр поезії Близького і Середнього Сходу, чотиривірш лірико-філософського змісту.

**Сага** (давньоскандинавське *saga* – розповідати) – оповідь про героїчні події, жанр, поширений у Середні віки в Ірландії та Ісландії. У XX столітті жанр саги переосмислено і використано для підкреслення особливої епічної настанови (“Сага про Форсайтів” Дж. Голсуорсі – це роман-епопея, спроба охопити історичне життя народу протягом кількох поколінь).

**Сарказм** (грец. *sarkasmos* – розриваю) – вбивча іронія, головний засіб сатиричного зображення. Від іронії сарказм відрізняється відвертістю, намаганням дошкулити адресата. Багато саркастичних висловів у творах Т. Г. Шевченка (“Німець скаже: “Ви моголи!”. / “Моголи! моголи” / Золотого Тамерлана / Онучата голі. / Німець скаже: “Ви слав’яне”. / “Слав’яне! слав’яне!” / Славних прадідів великих / Правнуки погані” – поема “І мертвим, і живим, і ненародженим”).

**Сатира** (латин. *satira* – суміш, усяка всячина) – зображення дійсності, спонукане негативним ставленням до неї. Сатира – принципове, тотальне заперечення того, що існує, незгода із соціальним устроєм, морально-етичними нормами суспільства тощо. Сатира користується розгалуженою системою прийомів і засобів. Існують сатиричні жанри й елементи сатири в окремих творах. Природа сатиричного зображення залежить від типу художнього світосприйняття, який, у свою чергу, визначає ієрархію художніх цінностей. Якщо головне – це ідеали, духовні цінності (романтик), то неприйняття дійсності буде стосуватись у першу чергу морально-етичних засад, якщо головне – матеріальні цінності (реаліст), то сатиричне ставлення зосереджується на соціальному устрої, який є головною причиною бідності, приниженості, рабства.

**Сентименталізм** (фр. *sentiment* – почуття) – літературний напрям у Європі УІІІ століття. Використавши деякі настанови Просвітництва (зокрема, його захист людини із соціальних низів як повноправного естетичного об’єкта), сентименталісти зосередились на тій сфері життя, яка раніше вважалася несуттєвою, не вартою уваги митців: на сфері побуту, дрібниць, повсякденних почуттів. Сентименталізм як стиль – це посилена емоційність (іноді її називали сльозливістю), яка утворюється завдяки широкому використанню прикрашальних засобів, поетизмів, риторичних фігур тощо. Сентименталізм ґрунтується на романтичному типі світосприйняття, тому він був своєрідним прологом до епохи Романтизму.

**Силабічне віршування** (грец. *syllabe* – склад) – система віршування, яка ґрунтується на рівноскладовості рядків.

**Силабо-тонічне віршування** (грец. *syllabe, tonos* – склад, наголос) – система віршування, яка ґрунтується на повторі стоп (стопа – група наголошеного і ненаголошених складів).

**Символ** (грец. *symbolon* – знак, натяк) – образ, який утворюється шляхом розширення у значенні (абстрагування) конкретних понять. Якщо під словами “гроза”, “вітер”, “море” ми маємо на увазі не явища чи атрибути природи, а суспільні події: повстання, соціальні зміни, велику кількість чогось, це означає, що ми використали конкретне поняття як символ абстрактного. У конкретному міститься натяк на щось більше і глибше. Символами наповнена мова, оскільки мові загалом властива символічність (слово багатозначне).

**Символізм** (від символ) – напрям, стиль, художній метод. Напрямок символізму сформувався наприкінці ХІХ століття у французькій літературі, на рубежі століть поширився на європейські літератури, а до 20-х років ХХ століття більшість літератур світу пройшла через етап опановування символістською естетикою і поетикою. Зміст символізму як художнього методу визначає філософія двох світів, яка сформувалася в християнському Середньовіччі й була властива також багатьом романтикам. Згідно з цією філософією, світ видимий, матеріальний – не єдиний світ, що існує. Існує інший світ, небесний, духовний, ідеальний, цей світ вищий, ніж матеріальний. Усе земне – тлінне і скороминуще, все небесне – вічне і нетлінне. Релігійні люди під вищим світом мали на увазі божественний світ, рай, а поети поняття “вищий світ” розширили, помістивши туди будь-які прояви духовного життя, у першу чергу мистецтво. Звідси – естетика символізму, яка ставить мистецтво вище, ніж реальне життя. Головне покликання поета – прагнення до вищого світу, відчуття й осягнення його. У своїх творах поет мусить розказувати іншим про вищий світ мовою символів.

Символістський стиль формується тоді, коли символ стає головним серед усіх зображувальних засобів. Усі конкретні поняття стають багатозначними, тобто символами. Символи завжди використовувалися поетами, але символісти зробили їх основою філософії й естетики. У символістському тексті все наскрізь символічне.

**Симплока** (грец. *symplokē* – сплетіння) – поєднання у вірші анафори й епіфори.

**Синекдоха** (грец. *synekdochē* – співвіднесення) – різновид метафори; перенос значення відбувається між предметами, які мають кількісну взаємозалежність: однина вжита замість множини (ворог наступає), частина замість цілого (головою ризикував).

**Синкретизм** (грец. *synkrētismos* – з'єднання) – визначальна риса первісного, або обрядового, мистецтва, яка досі зберігаються в народній творчості: види мистецтва, в яких елементи різних мистецтв (музики, співу, танцю, словесного мистецтва) є нероздільним цілим. Синкретизм у ширшому значенні – первісна єдність елементів, які згодом відокремились.

**Синтагма** (грец. *syntagma* – щось поєднане) – 1) ритміко-інтонаційні, семантико-синтаксичні частини висловлювання; 2) термін структуралістів, який використовується при членуванні горизонтальної площини твору (взаємозалежність суміжних компонентів).

**Синтаксичні (або стилістичні) фігури** – синтаксичні засоби увиразнення художньої мови, до них належать всі численні повтори на рівні слова і речення (у тому числі анафора, епіфора, градація, параномазія), протиставлення (антитеза, оксиморон), риторичні фігури (риторичні питання, оклики), порушення синтаксичних норм для посилення експресії (інверсія, анаколүф, еліпсис, асиндетон), синтаксичний паралелізм.

**Слово образне** – слово з актуалізованою багатозначністю; головне джерело літературних художніх образів – мова;



будь-яке слово може функціонувати як назва, поняття і водночас, у певному контексті, набувати образності. Образне слово допомагає щось узагальнити на інтуїтивно-чуттєвому рівні, воно завжди відтворює неповторність суб'єктивного світовідчуття.

**Сонет** (італ. *sonette* – пісенька) – канонічна віршова форма, жанр лірики, вірш, який складається з двох катренів і двох терцин.

**Спондей** (грец. *spondeios*) – стопа з двома наголосами у двоскладових розмірах силабо-тонічного віршування.

**Стилізація** – підробка стилю; буває підробка пародійна, заради висміювання чийогось стилю, епігонська (несвідоме наслідування когось несамобутнім автором), зумисна, здійснена з певною художньою метою (стилізація під фольклор в окремих творах чи частині твору).

**Стиль** (грец. *stilus* – паличка для письма) – 1) у широкому значенні – вияв (об'єктивація, втілення) людської неповторності, яка має безліч форм; 2) літературний стиль: а) сукупність художніх засобів, які вирізняють групу митців на тлі загального літературного процесу; б) сукупність художніх засобів, які вирізняють художню мову одного митця.

**Стопа** – ритмічна одиниця силабо-тонічного віршування, група з наголошеного і ненаголошених складів.

**Строфа** (грец. *strophe* – повертання) – один, два або кілька рядків у вірші, які мають відносну самостійність у межах цілого і позначаються графічно, відступом і/або способом римування.

**Строфіка** – 1) строфічна будова вірша; 2) вивчення строфічної будови вірша.

**Структуралізм** (фр. *strukturalisme* – структура) – напрям у літературознавстві середини ХХ століття. Ідея структуралізму виникла на перетині етнології (К. Леві-Строс) та лінгвістики (Р. Якобсон, представник формальної школи російського літературознавства, у 20-ті роки емігрував в

Прагу, член празького лінгвістичного гуртка). Леві-Строс відкрив універсальні закони функціонування первісного суспільства, суть яких полягає у структурованості будь-якого соціального організму. Р. Якобсон, який тривалий час працював на перетині літературознавства і лінгвістики, тлумачив твір як сукупність формальних елементів. Ідеї Леві-Строса допомогли йому зрозуміти закони поєднання формальних елементів у цілість. Головна ідея структуралізму в літературознавстві звучить так: “Художній твір – це текст і структура”. Текст – сукупність знаків, які мають значення і можуть бути розшифровані (перекладені на звичну мову). Структура – взаємозалежність елементів, функціонування яких підпорядковується законам, спільним для всіх структур, від атома до соціального устрою. Структура – це цілість, яка визначається існуванням домінанти та ієрархії (підпорядкуванням по вертикалі). В основі структури – перетин парадигми (вертикалі) та синтагми (горизонталі). Парадигматика і синтагматика твору утворюється рухом бінарних опозицій.

**Суб’єкт і об’єкт** – поняття філософії (теорії пізнання); суб’єкт – людина, яка пізнає, об’єкт – виділений фрагмент, що пізнається; у літературознавстві поширені поняття *суб’єктивний* (належний внутрішньому світові конкретної людини) й *об’єктивний* (опосередкований від індивіда), вони активно використовуються в дослідженні типів художнього світосприйняття, родів і жанрів, типів оповіді тощо.

**Сугестивна поезія** (латин. *suggestio* – навіювання) – вид лірики, поезія, що виникає внаслідок спонтанного вияву емоцій.

**Сюжет** (фр. *sujet* – предмет, від латин. *subjectum* – підкладене) – впорядкування (система) подій у творі, рух конфлікту від зав’язки через розвиток подій і кульмінацію до розв’язки (обов’язкові елементи). Експозиція, пролог, епілог, післямова – не обов’язкові елементи сюжету.

**Сюрреалізм** (фр. *surréalisme* – надреалізм) – напрям, художній метод, стиль у літературі модернізму. Сюрреалізм як

художній метод ґрунтується на реалістичному типі художнього світосприйняття внаслідок його максимальної суб'єктивності. Сюрреалізм як напрям і стиль виник у 20-ті роки ХХ століття, але і раніше в літературі з'являлися твори з яскравими елементами сюрреалізму. Сюрреалізм як напрям виник із зацікавлення пластами несвідомого у внутрішньому житті людини, на той час загостреного відкриттями психології. З одного боку, у сюрреалізмі, як і в реалізмі, залишається актуальною настанова на об'єктивність, причому вона іноді посилюється завдяки актуалізації раціонального, інтелектуального витоку творчості. З іншого боку, зосередженість на ірреальному (несвідоме у внутрішньому світі людини – завжди ірреальне) породжує особливий світ, реальний та ірреальний водночас. Поетика сюрреалізму генетично пов'язана з поетикою бароко: і тут, і там ключовим поняттям є слово “хімерний”. Ця поетика в сюрреалізмі сформувалася завдяки спостереженню над сновидіннями. Сюрреалістичний текст будується за законом сновидного зображення: достовірність деталей і фантастичність загальної картини. Сюрреалістичний стиль визначає домінанта метафори, оскільки метафоричне зображення (розширена і реалізована метафора) – це химерне, подвоєне (віддзеркалене) зображення одночасно у двох вимірах. Віршорядок Б.-І. Антонича: “Коріння тиші, врослі в глину ночі...” передає образ тиші, але, крім неї, у нашій уяві (навіть на передньому плані) постають коріння і глина, які мають переносне значення, обидва образи існують ніби паралельно, тому реальна картина стає ірреальною, навіть фантастичною. Так метафора породжує сюрреалістичне зображення. Сюрреалізм – це надання ірреальному рівних прав із реальним.

**Тавтологія** (грец. *tautos, logos* – те саме, слово) – стилістична фігура, що будується на зумисному використанні повтору однокореневих слів. Тавтологія з точки зору граматики – це порушення норми, у літературній мові треба уникати тавтологій (створений твір, масло масляне). Але художня

мова тим і вирізняється, що може мати сенс з будь-якого порушення. Наприклад, тавтологія *диво дивнеє*, що трапляється у фольклорі, є дуже поетичною.

**Такт** (грец. *tactus* – дотик) – музичний термін, який використовується також у літературознавстві. Одиниця ритму, звуки між двома наголосами.

**Тактовик** – вірш тонічної системи віршування, коли регулюються лише наголоси, а кількість ненаголошених складів між наголосами коливається в межах 1-2-3. “Вона – золотощока богиня продажних ринків” (І. Драч, “Балада золотої цибулі”). Схема: 1–3–2–2–1–1.

**Талант** – природна здатність людини створювати щось краще, ніж інші. Кожна сфера діяльності потребує талановитих людей, завдяки їм розвиток стає інтенсивнішим, одухотвореним і гармонійним. У будь-якій справі потрібен талант, але особливо велика роль таланту в мистецтві. Талановитий твір – поняття, синонімічне до “високохудожній твір”. Талант, або геній, як вищий прояв талановитості, обдарованості, – поняття, основоположне для естетики романтизму. Талант виявляє себе не завдяки зусиллям волі, а тоді, коли приходить натхнення. Талант – це Божий дар, який покладає на людину велику відповідальність – дароване треба віддати, відтворити, подарувати людям плоди творчої реалізації дару.

**Твір художній** – змістово-формальна єдність, яка функціонує, тобто діє на читача певним чином: естетично, пізнавально, морально-етично.

**Творчість** – у найбільш поширеному значенні це сукупність творів одного митця. Ширше значення – процес, у результаті якого виникають (народжуються) твори мистецтва. Але загалом творчість – поняття, яке застосовують не лише щодо мистецтва. Творчість – це особливий внутрішній стан людини, коли всі її сили, обдарованість, бажання сконцентруються на певній меті й утілюються в щось матеріальне. Творчість завжди глибоко індивідуальна. Людина щось ство-

рює, аби втілити себе, свою особистісну неповторність, зробити її нетлінною, непроминальною.

**Творча історія** – історія виникнення, формування, написання твору з усіма етапами і варіантами. У творчу історію входить біографічне і життєве підґрунтя зображеного у творі, історія сприйняття, вивчення і функціонування твору.

**“Театр абсурду”** – 1) театральна концепція ХХ століття; 2) низка драматичних творів ХХ століття з певною естетикою і поетикою; 3) течія і стиль у мистецтві ХХ століття, відгалуження сюрреалізму. Назва поширилася завдяки дослідженню М. Есліна “Театр абсурду” (1961). Найяскравіші представники театру абсурду – Ежен Іонеско і Самюель Беккет. Філософія абсурду вималювалась у творах екзистенціалістів (“Міф про Сізіфа. Есе про абсурд” Альбера Камю). Театр абсурду будується на естетиці взаємопроникнення комедійних і трагічних елементів, на руйнації сюжету і всіх інших елементів, які впорядковують твір. Із сюрреалізмом абсурдистський стиль перегукується своєю химерністю, несподіваним поєднанням вигаданого та реального, порушенням логічних зв’язків. Часто використовуються фарсові та гротескні образи. Як театральна концепція, театр абсурду спирається на поєднанні двох провідних театральних концепцій ХХ століття – умовного і реалістично-психологічного театру. Реалізм, а часто і грубий натуралізм, психологічна достовірність поєднуються з відверто умовними формами, фантасмагорією.

**Театр акцентованого впливу (“Березіль”)** – український театр, заснований Лесем Курбасом, функціонував у 20–30-ті роки. Лесь Курбас створив оригінальну театральну концепцію, новаторську, модерністську, близьку за естетикою до театру Вс. Мейєрхольда і Бертольда Брехта. Це умовний театр. Курбас послідовно полемізував із традиційним реалістичним театром, особливо з Московським Художнім (МХТ) під керівництвом К. Станіславського і В. Немировича-Данченка та з національно-етнографічним його варіантом – театром

Саксаганського. Так само, як і Брехт, Курбас вніс у театральне мистецтво елемент раціоналізму (тому його театр називається театром ацентованого, тобто свідомо кудись скерованого впливу). Курбас був проти перевтілення акторів у створюваний образ, культивував демонстративну гру, вважав, що актор є співавтором у драмі, що він мусить свідомо рухатися до певного результату. Курбас змагався з достовірністю і правдоподібністю на сцені, від гри акторів до декорацій – усе на сцені стає святом гри, умовності.

**Театр епічний (Бертольда Брехта)** – театр, створений видатним драматургом і режисером Бертольдом Брехтом. Як і театр Курбаса, це умовний театр. Епічним Брехт називав його тому, що й Курбас: епічний – отже об'єктивований, раціоналізований. Але об'єктивованість виявляє себе не в достовірних формах, як у театрі Станіславського, а у свідомому навантаженні елементів додатковим змістом. Театр Брехта ґрунтується на експресіоністській драматургії, соціально загостреній, максимально узагальненій і моралізаторській. Брехт послідовно боровся з розважальністю подій, навіть оголосив війну сюжету. Важливий елемент концепції – теорія відчуження (звичайне виокремити і підкреслити так, щоб воно стало незвичним). У театральній виставі Брехт активно використовував зонги (пісні).

**Текст** (латин. *textum* – тканина) – письмо, те, що написано; термін, який поширився завдяки структуралістам і семіотиці (наука про знакові системи), останнім часом уживається замість слова “твір”. Текст – усе, що можна читати, тлумачити, сукупність знаків, що мають бути прочитані, розшифровані. Текстами називають не лише все написане, а й таке, що існує в іншій формі, наприклад, будь-яка культура (особливо давні культури) є текстом, який складається зі знаків, що мають певний сенс, який можна зрозуміти.

**Тема** (грец. *thema* – положення, основа) – елемент змісту, об'єкт, матеріал зображення у творі, відповідь на питання, про що цей твір?

**Тенденційність** – домінанта змісту над формою у творі, коли авторська настанова (тенденція) виявляється у відверто-публіцистичних, художньо непереконливих формах.

**Теорія літератури** – частина літературознавства, яка вивчає специфіку літератури як мистецтва слова, закономірності літературного процесу (напрями, методи, стилі), психологію творчості, зміст і форму художнього твору, художні засоби, поетичну мову, віршування, літературні роди і жанри, історію літературознавства.

**Термін літературознавчий** (латин. *terminus* – межа, кордон) – слово, яке вживається в літературознавстві в специфічному для цієї науки значенні.

**Терцет** (латин. *tertius* – третій) – трирядкова строфа сонета, трирядкова канонічна форма.

**Терцини** – трирядкові строфи, поєднані римуванням (терцинами написаний твір Данте “Божественна комедія”).

**Течія літературна** – стильове втілення літературного методу, відгалуження літературного напрямку, яке має яскраву національну специфіку; сукупність художніх засобів, властивих для певної кількості митців у літературному процесі конкретного періоду. Є течії, одноіменні до методів і напрямів: романтична течія, символістська течія. Є вужчі, національно обумовлені: експресивно-романтична, імпресіоністська, течії в українській літературі 20-х, орнаментальна проза в російській літературі 20-х років. Іноді течію утворює тематичний пласт у літературі, наприклад, воєнна проза, сільська проза в радянській літературі 60–70-х років: тема зумовила низку спільних для багатьох письменників естетичних засад.

**Тип** (грец. *typos* – форма, зразок) – образ-персонаж, характерний для реалістичного методу зображення. Кожна людина має риси і психологічні стани, які визначаються її життям у певному місці й часі. Реаліст мусить показати людину так, щоб вона втілювала в собі ці риси, була невід’ємною від свого часу. Типовий образ – це соціально і на-

ціонально детермінована людина. Головна ознака “прив’язаності” до часу – неможливість посунути героя в інше місце та в іншу епоху. Наприклад, Чіпку, героя роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, не можна посунути в інший час, хоча б на кілька десятків років назад чи вперед: зруйнується весь твір, а героїв “Лісової пісні” Лесі Українки можна рухати куди завгодно, в драмі майже нічого від цього не зміниться.

**Тип художнього світосприйняття** – домінування суб’єкта (авторського внутрішнього світу) чи об’єкта (навколишнього світу) в процесі творчості. Виділяють два типи художнього світосприйняття – романтичний та реалістичний (хоча в історії літератури й естетики траплялись інші термінологічні пари, синонімічні до названих, наприклад, після Ф. Шеллінга поширився поділ літератури на ідеальну та реальну, ідеальна в цьому разі – синонім до романтичної). Якщо характер відносин митця і навколишньої дійсності визначається домінантою суб’єктивного ставлення до неї, це романтичний тип світосприйняття. Якщо ж навпаки, домінує бажання сприймати світ таким, який він є насправді, це реалістичний тип. Романтичний і реалістичний типи, реалізуючись у кожному епоху в мистецькому русі, утворюють художні (або творчі) методи – романтичні чи реалістичні. Романтичні методи – це бароко, сентименталізм, романтизм, неоромантизм. Реалістичні методи – класицизм, просвітницький реалізм, критичний реалізм, натуралізм, соціалістичний реалізм. Усі вони різні, бо сформувались у різні епохи, але споріднені між собою однаковими естетичними настановами: романтики всіх часів відтворюють свій внутрішній світ, і це для них головне (фантазія і уява спричиняє поширення умовних форм), реалісти всіх часів намагаються відтворити дійсність, тому підпорядковують мистецтво життю (у такому разі панують життєподібні або, використовуючи термін Арістотеля, міметичні, тобто наслідувальні форми в мистецтві). В епоху модернізму відбулося органічне з’єднання романтичного і реалістичного типу світо-



сприйняття, коли суб'єкт, тобто митець, усвідомив себе як головний об'єкт для естетичного опанування. Сформувались модерністські художні методи: символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм.

**Типове** – спосіб узагальнення, властивий для естетики реалізму. Явища, характерні для суспільного життя певного місця і часу.

**Типологія** – метод у літературознавстві, вивчення закономірностей, які визначають збіги, перегуки, спільне в літературі різних країн і епох.

**Тонічне віршування** – спосіб впорядковування мови, який ґрунтується на певній урегульованості наголосів і не регулює кількості ненаголошених складів між наголосами. Виток тонічного віршування є фольклор, зокрема, віршування пісенне, коли вірш підпорядковується мелодії і нею врегульовується. Тони (наголоси) розставляються в тексті залежно від мелодії. У літературу тонічний вірш прийшов у ХХ столітті як альтернативний до класичного силабо-тонічного вірша. Але і у поетів ХІХ століття, зокрема в Шевченка, який орієнтувався на народний мелос, існує тонічна система віршування. До тонічного віршування належать такі форми неklasичного вірша, як тактовик, акцентний вірш. Дехто з науковців вважає тонічними також дольники (перехідні від силабо-тоніки до тонічної системи віршування) і верлібри (вільні вірші). Відрізняються між собою форми тонічного вірша різною мірою врегульованості ненаголошених складів. Частково врегульована вона в дольниках (інтервал між наголосами коливається в межах 1-2), трохи вільніша – у тактовиках (інтервал 2-3), ще вільніша – в акцентному вірші й верлібрі (більше трьох варіантів). На відміну від верлібра, в акцентному вірші обов'язковою є рима.

**Точна рима** – точний повтор клаузул (закінчень рядка), коли збігаються всі звуки від останнього наголосу: “І плескіт ніжний / Річок сріблстих, / І килим сніжний / В долинах чистих” (М. Рильський).

**Травестія** (грец. *travestire* – перевдягати) – жанр середньовічної пародійної літератури, в основі якого – переробка відомих серйозних чи трагедійних творів на смішні.

**Трагедія** (грец. *tragōidia* – козлиня пісня) – жанр драматичного роду літератури, який визначається напруженим перебігом конфлікту, трагічними подіями, смертю позитивного героя чи героїв у фіналі.

**Трагічне** – естетична категорія, яка, поряд із категорією комічного, визначає естетичні стосунки мистецтва і дійсності. Трагічне все, що пов'язане зі смертю чи загибеллю людини. Життєвий трагізм, перенесений у мистецтво, набуває здатності впливати на людину з найбільшою силою і глибиною, змінювати її на краще.

**Традиції і новаторство** – діалектична єдність, яка лежить в основі літературного (так само, як і загалом мистецького) процесу. Традиційне і нове завжди змагаються, оскільки все нове приходить, щоб заперечити, перекреслити, навіть знищити те, що існувало в літературі доти. У літературі завжди є традиціоналісти (прихильники усталених, відпрацьованих форм) і новатори (активні експериментатори, шукачі нових форм), суперечка і боротьба між якими зумовлює естетичний розвиток. Скажімо, у літературі 20-х років такими опонентами були неокласики (традиціоналісти) і футуристи (яскраві новатори). Це не означає, що якийсь явище було краще, а якийсь – гірше, якийсь – більш передове, а інше – відстале. І традиціоналісти, і новатори мусять бути в літературі, бо безумовна перемога тих чи тих призведе або до зупинки (коли всі стали лише традиційними, мистецтво не розвивається), або до втрати естетичних орієнтирів (коли всі стають новаторами, не можна відрізнити справжнє мистецтво від його імітації).

**Тріолет** – канонічна восьмирядкова віршова форма, з трирядковою строфою і повтором першого та другого рядків, скорочений рондель.

**Троп** (грец. *tropos* – поворот, зворот мови) – слово, вжите в переносному значенні, при цьому посилюється його багатозначність: пряме (буквальне) й переносне (метафоричне, алегоричне, умовне) значення існують одночасно.

**Усічена стопа** – термін віршування; у силабо-тонічній системі остання стопа в рядку, скорочена на один чи два ненаголошених склади.

**Утопія – атиутопія** (грец. *u* – ні, *topos* – місце) – від назви одноіменного твору Т. Мора; публіцистичний жанр, започаткований в античні часи (“Держава” Платона): твір, у якому описується ідеальний державний устрій. У ХХ столітті в художній літературі сформувався жанр антиутопії, утопії навпаки (“Ми” Є. Замятіна, “1984” Дж. Орвелла), коли зображення ідеального устрою просякнуте не ідеєю його утвердження, як в утопії, а доказом неможливості існування ідеального устрою, викриттям тих держав, які використовують основні гасла ідеальної держави – рівність і братерство, – натомість будують тоталітарні системи, де люди стають безправними гвинтиками державного механізму. В широкому значенні утопія – це безпідставне мрійництво, віра в те, що неможливо здійснити.

**Фабула** (латин. *fabula* – оповідь, переказ) – поширена тема, подієвий кістяк твору, змістовий бік сюжету.

**Фантастика, наукова фантастика, фентезі** (латин. *phantastike* – уявлення) – твори художньої літератури, побудовані на вигадці, фантазуванні, коли автор свідомо моделює неіснуючий у реальності світ; у ХІХ–ХХ століттях фантасти переважно моделюють майбутнє суспільство, спираючись на прогностичні дані й гіпотези тих чи інших наук. Наукові фантасти часто стають раціоналізаторами і винахідниками технічних новинок. Таке раціоналізоване, вірогідне щодо здійснення фантазування відділяють у сучасному літературознавстві від фантазування за казковим принципом, з використанням міфічних сюжетів та істот (С. Лем і Дж. Р. Р. Толкін).

**Фарс** (латин. *farcio* – наповнюю) – спочатку середньовічна комедія, гостро комічні сценки, які розігрувались у перервах містерій (релігійних драм). Згодом – прийом гострого шаржування в драматичних творах Шекспіра, Мольєра, Лопе де Веги. У ХХ столітті фарс – особливо відверта, настирлива невідповідність змісту і форми: зовні смішне, в основі – трагічне.

**Феєрія** (фр. *fée* – фея, чарівниця) – вид театрального дійства; захопливе, казкове видовище; була поширена у ХVІІ столітті в Італії. У новій літературі поняття використовується як уточнення, увиразнення жанрового різновиду, найчастіше драматичного твору (драма-феєрія “Лісова пісня” Лесі Українки).

**Фейлетон** (фр. *feuille* – аркуш) – публіцистичний жанр, що поширився у ХІХ столітті як газетний; відзначається злободенністю, критичною спрямованістю, а також гумором.

**Фігури** (латин. *figura* – зовнішній вигляд) – разом із тропами фігури узагальнюють художні та риторичні засоби художньої мови. Всі засоби і звороти, які слугують увиразненню чи підсиленню мовлення, можна розділити на три групи: фонічні, що будуються на звукових повторах (алітерація, асонанс, рима, парономазія, анафора, епіфора тощо); синтаксичні (інверсія, паралелізм, еліпс, анаколүф, асиндетон, полісиндетон тощо); риторичні (вигуки, запитання, антитеза, градація, оксиморон).

**Філологія** – (грец. *filologia* – любов до знань) – сукупність наук, які вивчають мову і літературу.

**Філософічність літератури** – пошук сенсу життя, відповідей на вічні питання відбувається також через художнє відображення світу. Кожен талановитий твір містить у собі філософську глибину, оскільки народжується внаслідок осягнення важливих основ, закономірностей людського буття. Але часом, особливо в літературі ХХ століття, митці приділяють особливу увагу філософії у власному сенсі слова: насичують твір роздумами на філолософські теми, парадокса-

льними діалогами, які змушують подивитися на звичне під іншим кутом зору тощо. Насичена філософією творчість класиків світової літератури – Шекспіра, Данте, Гете, Сковороди. Філософськими є такі твори В. Винниченка, як “Чесність з собою”, “Кирпатий Мефістофель”, романи М. Булгакова “Майстер і Маргарита”, Г. Гессе “Гра в бісер”, Т. Манна “Чарівна гора” та багато інших.

**Фольклоризм** – фольклорні елементи у творах писемної літератури. Література будь-якої нації починається з фольклору, оскільки він передує літературі. Фольклор – вічне і невичерпне джерело запозичень для літературної творчості. Фольклор і література розвиваються в постійній взаємодії та взаємовпливах. Найпростіший варіант впливу фольклору на літературу ми спостерігаємо на ранніх етапах формування літератури, коли автор або використовує готові фольклорні зразки, або наслідує (стилізує) їх. Досягнувши певного рівня розквіту, література, у свою чергу, починає впливати на фольклор. Однак якою б розвиненою не була література і яким простим не видавався б фольклор, на кожну нову сходинку у своєму розвитку література піднімається завдяки фольклору. Українське літературне віршування увиразнилось і набуло самобутності завдяки тому, що такі генії національної поезії, як Котляревський, Шевченко, Франко, Тичина формували свій вірш з орієнтацією на фольклорне віршування і поширювали літературні зразки фольклорних ритмів на поезію свого часу. Творчість найяскравіших митців кожної національної літератури має яскраву національну специфіку, яка формується в нерозривному зв'язку саме з фольклором. Суттєво різні варіанти творчого опрацювання фольклору маємо у творчості Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, П. Тичини, Б.-І. Антонича. Зазвичай, за допомогою фольклору збагачується та індивідуалізується стиль автора, увиразнюються художні засоби. Важливу роль відіграє також занурення в національну міфологію, яка досяжна для сучасної людини завдяки фольклору.

**Фольклорне віршування**, або народний вірш; українське фольклорне віршування містить у собі дві системи віршування, якими послуговується також українська поезія: тонічну (рівнонаголошеність) і силабічну (рівноскладовість). Фольклорне віршування поділяється на пісенне (у піснях), говірне (загадки, приказки, лічилки, скоромовки, замовляння тощо), речитативне (думи, балади, історичні пісні, плачі тощо).

**Форма** – член головної бінарної опозиції твору (зміст і форма – твір). Усе, що можна зафіксувати, оглянути, виявити з допомогою рецепторів сприйняття, є формою. Форми природні складають видимий і пізнаваний світ, форми штучні виникають у процесі творення культури, найперше це мистецькі форми.

**Формалізм** – 1) літературознавчий метод, упроваджений представниками формальної школи; 2) буквально – самодостатність форми, домінування форми над змістом. Ідеологічний ярлик у радянському літературознавстві 20–30-х років, який означав належність до буржуазного, а отже естетського, формалістського мистецтва.

**Формальна школа** – школа в російському літературознавстві 1910-х років. Її представники: В. Жирмунський, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський, Р. Якобсон та ін. Основна ідея формалістів: “Зміст – це форма”. Тобто змісту як такого, чистого, самого по собі не існує, все, що ми бачимо у творі, – форма. Про зміст ми дізнаємось тільки завдяки формі й через форму. Тому аналіз твору – це аналіз формальних засобів (або прийомів), якими користується автор.

**Формальні чинники твору** – ті елементи твору, які з’являються в процесі реалізації змісту. Основний елемент форми, який тою чи іншою мірою визначає всі інші формальні чинники, – це жанр. Від жанру залежить композиція (чи вона буде сюжетною, як в епічних творах, чи сценічною, як в драматичних творах, чи ритмомелодійною, як

у ліричних творах), колізії, образи-персонажі і вибір образної системи твору загалом.

**Фройдизм** – напрям у літературознавстві ХХ століття, в основі якого лежать ідеї психоаналізу З. Фрейда. Головна ідея фройдизму ґрунтується на розумінні процесу творчості, яку психоаналітик назвав сублимацією. Сублимація – це втілення у процесі творчості витіснених у підсвідомість бажань і потягів. Аналізувати творчість і твори в аспекті фройдизму означає знаходити приховані психологічні стимули у внутрішньому світі автора. Зазвичай, витoki цих стимулів лежать у дитинстві, у взаєминах з батьками. Різноманітні заборони, зроблені батьками в дитинстві, вимагають компенсації в дорослому віці.

**Футуризм** – напрям, метод і стиль модернізму. Як художній метод футуризм визначається світоглядом активної, оптимістичної, життєствердної людини, творцем технічної цивілізації. Зміст футуризму як методу визначає формула “трьох М”: місто, маси, машини; форму – експериментальність, антитрадиціоналізм у всіх аспектах творчості. Футуристичний стиль ґрунтується на формальній розкутості (анормативності), домінанті образу, серед образів найбільш актуальний неологізм (слово-образ).

**Характер** (грец. *charaktér* – особлива риса) – поняття, синонімічне до понять *герой, персонаж, образ літературний*. Характер акцентує психологічний аспект образу людини в художньому творі (це сукупність рис, внутрішні особливості персонажа).

**Хорей** (грец. *choreios*) – двоскладова стопа силаботонічної системи віршування з наголосом на першому складі.

**Хронотоп** (грец. *chronos* – час, *topos* – місце) – художній час і простір, часопростір, термін М. Бахтіна; взаємозв’язок часу і простору в художньому творі.

**Художня література** – твори словесно-образного мистецтва; словесну творчість поділяють на художню (або белетристику) та публіцистичну літературу. Вони

відрізняються домінантою безпосереднього (у публіцистиці) чи опосередкованого, через образ (у художній літературі) самовиразу митця.

**Художність** – синонім поняття “образність”; художнє – це конкретно-чуттєве (суб’єктивне) узагальнення і зображення світу, яке здійснюється засобами певного виду мистецтва.

**Цезура** (латин. *caesura* – розсічення) – пауза всередині довгого віршового рядка: “Мріють крилами з туману // лебеді рожеві” (В. Симоненко).

**Цикл** (грец. *kyklōs* – коло) – сукупність різних творів, найчастіше поезій, об’єднана задумом, настроєм, пафосом. На відміну від твору, що складається із завершених частин, коли самотійність частин умовна (роман у новелах), твори циклу не можуть існувати окремо.

**Шарж** (фр. *charge* – тягар) – прийом висміювання, карикатурне зображення з гумористичним забарвленням.

**Шумка** – різновид народного вірша, жартівлива танцювальна пісня, у якій кожен рядок має вісім складів і два коліна (такти, наголоси): “Ходить гарбуз / по городу”.

**Ямб** (грец. *iambos*) – двоскладова стопа силабо-тонічного віршування з наголосом на другому складі.



**Показчик імен****А**

Абе Кобо 88

Абеляр 335

Аверинцев С. 231, 361, 374, 383

Августин 335

Агеєва В. 310

Адорно Т. 72, 361

Айтматов Ч. 86

Аквінський Т. 335

Амаду Ж. 86

Анакреонт 334

Андерсен Г.-Х. 140

Андрєєв Л. 240

Андрухович Ю. 297, 428

Антонич Б.-І. 15-17, 29, 41-44, 86, 88, 90, 191-192, 290-292, 311, 433, 443

Апулей 125

Арагон Л. 396

Арістотель 14, 62, 68, 131-132, 135, 252, 257, 259, 334-335, 351

Арістофан 317-319, 331

Асизький Ф. 335

Астаф'єв О. 311

**Б**

Багряний І. 66, 110

Балей С. 380, 383

Бакула Б. 366

Бальзак О. 33, 59, 126, 149, 243, 249, 326

Барка В. 88, 429

Баррі П. 361

Барт Р. 72, 79, 231, 359, 361, 369

Басьо М. 354-355

Бах Р. 309

Бахтін М. 72, 117, 118, 133, 231, 255, 361, 369, 379, 397, 402, 455

Бауер В. 361, 384

Беккет С. 297, 445

Бенфей Т. 340, 427

Беньямін В. 72

Бергсон А. 69, 90, 132, 342-343, 431

Бернадська Н. 238-239, 250

Бєлий Андрей 292

Біла А. 311

Білецький Ф. 231

Бланшо М. 117

Блок А. 62, 305

Блум Г. 311, 362  
Бовсунівська Т. 231  
Бодріяр Ж. 362  
Бойченко О. 364  
Бондаренко Л. 363  
Брехт Б. 241, 298-299, 393, 429, 445-446  
Брюховецький В. 72, 362  
Буало Н. 336, 362  
Будний В. 362  
Булгаков М. 246  
Бунін І. 63, 66, 242  
Бунчук Б. 231

**В**

Валері П. 72  
Вальд О. 62  
Васильєв Є. 362  
Вега Лопе де 452  
Вергілій 120  
Веселовський А. 18-19, 72, 232, 258, 340, 425  
Вінквіст Ч. 312  
Вінчі Леонардо да 272, 434  
Вітмен В. 90  
Виготський Л. 381  
Винниченко В. 35, 67, 90, 145, 216, 246, 453  
Вишня Остап 49  
Волинський П. 342  
Волков А. 364  
Вольтер 429  
Вулф В. 312

**Г**

Гайдеггер М. 373, 399  
Галич О. 331, 362  
Гамсун К. 90  
Гаспаров М. 232  
Гауптман Г. 145-146, 240  
Гейзінга Й. 73, 254, 362, 369, 376  
Гейне Г. 326  
Гемінгвей Е. 88-90, 91, 102  
Гете Й. 453  
Гінзбург Л. 232, 242, 250  
Гіршман М. 232  
Гнатюк М. 232  
Гоголь М. 393

Головін С. 362, 384  
Головко А. 110, 433  
Голомб Л. 363  
Гомер 122, 334  
Гординський С. 389  
Горький Максим 123  
Гоффманн А.Т. 140, 326, 350-352  
Грабович Г. 77, 100, 232, 311, 381  
Гром'як Р. 73, 332, 362, 365  
Грушевський М. 337  
Гундорова Т. 311

**Г**

Гадамер Г.-Х. 68, 73, 317, 331, 356, 362, 373  
Гамсун К. 90, 246  
Гегель 258, 260, 276, 319  
Гессе Г. 244, 453  
Голсуорсі Дж. 149, 437  
Грімм В., Грімм Я. 339, 406

**Д**

Даниленко В. 311  
Данте А. 10, 61, 447, 453  
Дем'янівська Л. 232  
Денисова Т. 101, 232, 242, 250  
Денисюк І. 232  
Дерида Ж. 363, 369  
Державін Г. 131  
Державин В. 232, 311, 337, 363  
Дефо Д. 125  
Джойс Д. 66, 86-87, 242, 247, 297, 428  
Дідро Д. 274, 336, 363, 429  
Діккенс Ч. 243, 249  
Дойль Конан 308  
Домбровський В. 73, 232, 363  
Домонтович 66, 94, 380, 426  
Донцов Д. 311  
Достоевський М. 126, 243, 244, 249, 357, 426  
Драгоманов М. 337, 340, 427  
Драч І. 166  
Дюма О. 41, 308  
Дюмотц І. 361, 384

**Е**

Евріпід 113, 317-319

Езоп 391, 399  
Ейхенбаум Б. 56, 344, 370, 454  
Еко У. 147, 233, 244, 309, 359, 364  
Еліаде М. 73, 80, 210, 369, 373-374, 376, 384  
Елюар П. 396  
Есхіл 317-319

## Є

Євшан М. 312  
Єсенін С. 90  
Єфремов С. 337

## Ж

Женетт Ж. 232, 363  
Жирмунський В. 73, 233, 344, 363, 370  
Жулинський М. 312

## З

Забужко О. 77, 101, 297, 330, 428  
Залеська-Онишкевич Л. 311  
Зам'ятін Є. 451  
Затонський Д. 312  
Зборовська Н. 363, 382  
Зварич І. 73, 95, 101, 364  
Зенкін С. 363  
Зеров М. 156, 311, 337, 340, 427  
Зимомря М. 367  
Золя Е. 59, 149, 279, 417  
Зубрицька М. 366  
Зюскінд П. 309

## І

Ібсен Г. 85, 137, 139, 146, 240  
Іванюк Б. 233  
Івашків В. 233  
Інгарден Р. 73  
Ільїн І. 312, 363  
Ільницький М. 312, 362  
Ільницький О. 312, 381  
Іюнеско Е. 297, 445

## Й

Йогансен Майк 44, 389

## К

Кальдерон П. 136  
Каменський В. 86, 189, 212  
Камю А. 244, 297, 398, 429, 445  
Кант І. 22, 68, 276  
Карманський П. 282-283  
Кафка Ф. 242, 292, 429  
Качуровський І. 197, 233  
Квіт С. 364  
Квітка-Основ'яненко Г. 41  
Квятковський А. 233, 364  
Кемпбелл Дж. 90, 99, 101, 376  
Кіплінг Р. 66, 90  
Кобилянська О. 30-31, 90, 226-231  
Кобилянський В. 387  
Ковалевський В. 233  
Коваленко С. 233  
Ковалів Ю. 332, 364, 365  
Кодак М. 73  
Козлик І. 233  
Копистянська Н. 233  
Костенко Л. 118, 166, 216-217, 421, 431  
Костенко Н. 187, 202, 233  
Костомаров М. 337  
Котляревський І. 120-121, 157, 166, 169, 171, 265, 453  
Коцюбинська М. 73, 74  
Коцюбинський М. 63, 86, 90, 110, 148-149, 233, 292, 453  
Краснова Л. 364  
Крістева Ю. 364  
Кримський А. 337  
Кручоних О. 403  
Кузнецов Ю. 312  
Куліш М. 137, 297, 299, 337, 393, 421, 422  
Курбас Л. 298, 381, 393, 445  
Купер Ф. 41, 309  
Купрін А. 90  
Кутько І. 363  
Кухар-Онишко О. 312

## Л

Лавріненко Ю. 312  
Лановик З. 93, 101, 364  
Лановик М. 364  
Ласло-Куцюк М. 74, 364, 382  
Леві-Строс К. 80, 83, 94, 98, 101, 346-348, 364, 373, 375, 384, 442-443  
Лем С. 451

Лермонтов М. 85  
Лесик В. 234, 365  
Лессінг Г. 274, 336, 365, 429  
Лідський Ю. 101  
Лонг 422  
Лондон Дж. 66, 90, 357-358  
Ломоносов М. 131, 171  
Лопушинський Я. 367  
Лорка Г. 86, 90  
Лосєв А. 79, 82-83, 101  
Лотман Ю. 142, 234, 359, 365  
Луцький Ю. 312

## **М**

Макаров А. 68, 74, 313  
Маланюк С. 40, 156, 214, 287-290, 304, 382-383  
Малютіна Н. 234  
Манн Т. 88, 244, 253  
Маркес Г. 86, 101  
Маркс К. 80  
Маслоу А. 13-14, 74  
Маслюк В. 365  
Матосова Ю. 94, 101  
Маяковський В. 188-189, 191, 386  
Медвідь В. 218-220, 297, 428  
Мейерхольд В. 298  
Мелетинський Є. 74, 79, 84, 101, 234, 365  
Мельничук Б. 234  
Метерлінк М. 85-86, 145  
Мікеланджело 272, 434  
Мирний Панас 33  
Мних Л. 365  
Мних Р. 367  
Моем С. 74, 234  
Мойсієнко А. 313  
Моклиця М. 74, 250, 234, 313, 332, 365  
Мольєр 136, 452  
Мор Т. 451  
Моренець В. 313, 366  
Моріак Ф. 442  
Мрожек С. 365  
Муньє Е. 317, 332

## **Н**

Набоков В. 66, 88

Назарець В. 362  
Наєнко М. 74, 365  
Наливайко Д. 313  
Неврлий М. 313  
Немирович-Данченко В. 298, 445  
Нечуй-Левицький І. 32, 67, 110, 426  
Ніколенко О. 313  
Ніцше Ф. 90, 239  
Нич Р. 234, 365, 371, 384  
Новикова М. 365  
Нойманн Е. 70-71, 74, 89, 101, 367  
Нямцу А. 234

## О

Овідій 130  
Овсянко-Куликовський Д. 337  
Ольжич Олег 90, 115  
Олесь Олександр 49  
Орвелл Дж. 451  
Оріген 335  
Ортега-і-Гасет Х. 45, 46, 75, 126, 234, 241, 243, 247-249, 250, 314, 320, 332, 368, 384  
Осьмачка Т. 55, 214

## П

Павличко С. 239, 250, 314  
Павлишин М. 314  
Парандовський Я. 75  
Пас О. 319, 332  
Пастернак Б. 88  
Паунд Е. 87  
Пахаренко В. 314  
Пачовський В. 156  
Перро Ш. 140, 406  
Петрарка Ф. 61, 272  
Петров В. 240  
Петрюк П. 363  
Піаже Ж. 373  
Підмогильний В. 66, 110, 239, 380, 425  
Пінський Л. 314  
Піхманець Р. 75  
Платон 258, 334-335, 451  
Платонов А. 429  
Плужник Є. 155-156, 184-186, 239, 398  
По Е. 299, 326

Поліщук Я. 314  
Поляков М. 234-250  
Поспелов Г. 234  
Потебня О. 19-20, 75, 81, 101, 337, 365, 379  
Пригодій С. 314  
Прокопович Ф. 379  
Пропп В. 235, 365, 379  
Пруст М. 63, 66, 150, 242, 243, 246, 357  
Пулинець О. 365  
Пушкін А. 139, 140, 171, 436

**Р**

Рабле Ф. 125  
Радченко О. 367  
Рафаель 272, 434  
Рікер П. 360  
Рильський М. 173, 176, 178, 181, 393, 449  
Ромашенко Л. 235  
Рубчак Б. 314  
Руссо Ж.-Ж. 274

**С**

Саєнко В. 314  
Салига Т. 235  
Самчук У. 123  
Сапфо 133, 334  
Сартр Ж.-П. 75, 85, 244, 399  
Свідзинський В. 47, 86, 90, 225, 293-296, 423  
Свіфт Дж. 125  
Святовець В. 235  
Семенко М. 56-57, 157, 187, 191, 213-214, 392, 417-418  
Семенчук І. 235  
Семенюк Г. 235  
Сент-Бев Ш. 341  
Сервантес М. 104, 125-126, 249  
Сивокінь Г. 75, 235, 366  
Сидоренко Г. 235  
Симоненко В. 38-39, 50, 143-144, 175, 178-179, 456  
Сковорода 379, 453  
Скотт В. 308  
Слоньовська О. 75, 94, 101  
Слухай Н. 95, 102  
Смілянська В. 314, 326, 332  
Содомора А. 235  
Соловей Е. 235



Сосюра В. 391  
Станіславський К. 298, 445  
Стендаль 243, 326, 357  
Стерьйопулу Ап. 314  
Стефаник В. 30, 108, 118  
Стоун І. 358  
Стус В. 45-46, 157-158, 166-177, 214-215  
Сулима М. 235  
Сухомлинський В. 429

**Т**

Тамарченко Н. 235  
Тейлор В. 312  
Тейяр де Шарден П. 324, 332, 433  
Тен І. 341-342, 410  
Теренко В. 365  
Тертуліан 335  
Тимофєєв Л. 236  
Тинянов Ю. 344  
Тихолоз Н. 235  
Тичина П. 47, 90, 159-163, 166, 167, 187-188, 189-191, 193-195, 202-205, 303, 386, 400, 453  
Ткаченко А. 197, 199, 236, 366  
Ткачук М. 236, 366  
Тодоров Ц. 14, 35, 117, 236, 238, 250, 257, 366  
Тредіаковський В. 171  
Толкін Дж. 451  
Толстой Л. 10, 33, 59, 123, 149, 243, 245, 246  
Томашевський Б. 124, 344  
Тувім Ю. 86, 90, 304  
Тургенєв І. 33  
Турков Г. 354  
Турчин В. 314  
Тцара Т. 396  
Тюпа В. 75  
Тютчев Ф. 344

**У**

Українка Леся 85, 86, 111-113, 117-118, 137, 145-146, 156, 166, 169, 240, 337, 340, 353, 427, 448  
Успенський Б. 236  
Ушкалов Л. 314

**Ф**

Фет А. 344

Фізер І. 366  
Фіцджеральд Ф. 94  
Флобер Г. 126, 243, 326, 357  
Фолкнер В. 86  
Фрай Н. 75, 93, 98, 102, 366  
Франко І. 47, 59, 148, 156, 166, 169, 202, 337, 340, 353, 376, 427, 453, 455  
Фрезер Дж. 76  
Фрейденберг О. 76, 236  
Фройд З. 69-70, 79, 81, 99, 239, 306, 343-344, 356, 366, 369, 431  
Фролова К. 76, 236  
Фуко М. 373

## Х

Халізеєв В. 236, 362, 366  
Хармс Д. 297  
Хвильовий М. 110, 426  
Хлебніков В. 56, 86  
Хороб С. 236

## Ч

Чалий Д. 236  
Черкасенко С. 397  
Черненко О. 315  
Чернець Л. 237, 362  
Чехов А. 137, 145-146  
Чижевський Д. 315, 337  
Чирков А. 237  
Чичерін А. 237, 242, 243, 250  
Чумак В. 390  
Чупринка Г. 52-53, 174, 202, 211-212, 283-286

## Ш

Шахова К. 76  
Шевченко Т. 10, 28-29, 33-34, 40-41, 148, 166, 167, 169, 172, 202, 206-210, 214, 265, 303, 325-332, 353, 391, 394, 396, 408, 414, 421, 424, 426, 438, 453  
Шевчук В. 86  
Шекспір В. 10, 61, 136, 142, 452-453  
Шеллінг Ф. 76, 258, 260, 269, 276, 319, 332  
Шенгелі Г. 237  
Шерех (Шевельов) Ю. 314, 337  
Шестов Л. 245-246, 250  
Шиллер Ф. 319  
Шкандрій М. 315  
Шкловський В. 56, 237, 344, 366, 370, 454  
Шлегель А. 276

Шмід В. 237, 366

Шолохов М. 123

Шопенгауер А. 90, 239, 276, 397

Шоу Б. 85, 137, 237, 240

Шумило М. 314

## **Ю**

Юнг К.-Г. 69-70, 76, 79, 82, 92-94, 98-99, 102, 247, 250, 320, 332, 366, 367, 369, 374, 384, 390, 431

## **Я**

Якобсон Р. 56, 344, 346, 359, 367, 370, 442-443, 454

Яновський Ю. 66

Ярхо Б. 237

Ясперс К. 399