

ІВАН БЕЗПЕЧНИЙ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ



Велимишановній родині Кислиць з
поважанням всілякого добра та щастя.

12. IX. 1984.

Іван Безпечний

Іван Безпечний

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Світлій пам'яті моєї Матері
і моєї дорогій Дружині.

ІВАН БЕЗПЕЧНИЙ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

ВИДАВНИЦТВО „МОЛОДА УКРАЇНА”

Торонто, Канада 1984

Canadian Cataloguing in Publication Data

Bezpechny, Ivan, date —
Teoriia literatury

Title romanized.

Title on added t.p.: Theory of literature.

Bibliography: p.

Includes index.

ISBN 0-920249-00-0

1. Ukrainian literature — History and criticism.

I. Title. II. Title: Theory of literature.

PG3905.B49 1984 891.7'9'09 C84-098362-X

THEORY OF LITERATURE

BY IVAN BEZPECHNY

First edition

MOLODA UKRAINA PUBLISHERS

Toronto, Canada 1984

Printed by:

HARMONY PRINTING LIMITED

123 Eastside Drive, Toronto, Ontario M8Z 5S5

ВІД АВТОРА

Багато питань з теорії літератури ще й досі не розроблено в такій мірі, щоб дати студентам підручник, який допомагав би їм вивчати складні проблеми теорії літератури. Крім того, інтерес до цих питань вельми великий також серед найрізноманітніших кіл нашої еміграції. Заповнити потребу в цій ділянці і прагне ця книжка. Вона охоплює теоретико-літературні питання, як: мистецькі або естетичні засоби, літературні роди, види й жанри, стиль і літературні напрями і т. д.

Автор ^єпочуває потрібним підкреслити, що його робота не претендує на новину й оригінальність поглядів. Основні питання висвітлюються на підставі вже здобутих наукових досліджень у ділянці українського літературознавства і лише частково на основі особистих спостережень. Автор не претендує також на безперечне і повне вирішення всіх питань з теорії літератури.

Нарешті, висловлюю якнайщирішу подяку моїй дочці Людмилі і зятеві Василю Неліпам за підготування рукопису до друку, що у великій мірі спростило й полегшило мою працю.

ЗАГАЛЬНІ ПОНЯТТЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Вступ

Теорія літератури — теоретична частина літературознавства, що входить у літературознавство поруч з історією літератури і літературною критикою, спирається на ці галузі літературознавства і рівночасно дає їм певні правила і теоретичні обґрунтування.

Теорія літератури поділяється на поетику (теорію літератури у вузькому розумінні) і методологію літератури. Допоміжними дисциплінами літературознавства є текстологія, історіографія і бібліографія. А основною з названих наук для літератури є її методологія. Історія літератури займається збиранням і вивченням літературних творів у історичному розвитку. Літературна критика займається аналізом переважно сучасних творів, але часто вона ці твори зіставляє, порівнює з творами минулого. Теорія літератури (поетика) розробляє на основі певної методології питання особливостей побудови літературних творів, їх форм і техніки (засобів, прийомів). Всі ці три розділи єдиної науки про літературу тісно переплітаються між собою і перебувають у взаємозв'язку. Так, наприклад, історія літератури дає для поетики історичний матеріал у вигляді численних художніх літературних творів різного часу, і вивчаючи цей матеріал, поетика робить певні теоретичні узагальнення. А поетика і собі збагачує історико-літературний досвід такими поняттями, як, наприклад, сюжет, тема, види художньої літератури (роман, повість, оповідання, драма, елегія, байка і т. д.), ритміка, рима та інші. Цими поняттями користується і літературна критика. Отож, теорія літератури займається лише питаннями художньої літератури.

Естетичні основи мистецької творчості

Естетика (від гр. слова *aisthesis* — сприймання, відчуження) — наука про прекрасне, про основні естетичні явища. Прекрасне і краса — поняття тотожні в сучасній

естетиці, хоч слово *прекрасний* інколи вживається в розумінні *досконалий*. В 1735 р. німецький вчений Баумгартен (1714-62) увів термін *естетика*.

Прекрасне в мистецтві — це невід'ємна частина його і специфічна особливість. Що ж називається прекрасним?

1. Вчення про ідеал прекрасного було підказане для багатьох віків Платоном¹): „краса є вічна, незмінна ідея”, яка визначається нашим духовним станом, що виникає при сприйманні явищ прекрасного. Головний стимул щодо створення прекрасного всесвіту — це стан нашого духа. З того часу слово *ідеальний*, *ідейний* стало гаслом усього величного, доброго і прекрасного. „Ідеально чиста вода”, „ідеальна людина” — однаково говорять про досконалість.

2. У Канта (1724 — 1804) зустрічаємося з таким визначенням краси: „краса є те, що безпосередньо у всіх одною формою викликає незацікавлену насолоду”. Форму і незацікавленість до насолоди він кладе в основу краси.

3. Ті дефініції краси, що їх дали великі німецькі філософи в XIX ст. (Гегель, Шопенгауер, Шелінг), є по суті не більше, як філософські перерібки — коментарі платонівської ідеї.

4. З погляду Гулярова²) „краса є те, що рівномірно, прямо або побічно задовольняє розум і почуття”. Але до цього додається застереження: „Безперечно, однак, що ні один закон не може охопити всі особливості в ряді схожих явищ; тому оцінка краси в певній мірі мусить залежати від особистих нахилів. Неможливо знайти двох людей, яким би подобалось те саме рівномірно і з усіх поглядів, подібно до того, як неможливо знайти двох людей, для яких була б зовсім однаково ясна та сама математична теорема”.

Підсумовуючи досі сказане, на жаль, доводиться ствердити факт, що, почавши від Сократа, філософи і вчені всіх віків і народів ще не спромоглися дати загальнодовольняючої і загальноприйнятої дефініції краси. Красу легше відчутти, як з'ясувати її суть, основу.

Формальна краса завжди показує себе як цілковита марність (марна річ), незалежно від її матеріальної осно-

¹) Грецький філософ (424-347 пер. Хр.), творець т. зв. абстрактного іdealізму, учень Сократа.

²) Гуляров О. Микитович (1856-1938) — український філософ, професор Київського університету.

ви. Проте ця цілковита марність високо ціниться людиною. А що вона не може цінитися як засіб для задоволення тих чи тих життєвих і фізіологічних потреб, то значить вона ціниться як мета сама в собі. В красі — навіть у найпростіших її проявах — ми зустрічаємося з чимось безумовно цінним, що існує не ради другого, а для самого себе, що самим своїм існуванням радує і задовольняє нашу душу, яка на красі заспокоюється від життєвих турбот і втоми. Отож, справді краса не є марність і не тільки мета сама в собі, а вона задовольняє й духовні потреби людини з давніх-давен, і в цьому полягає її головна користь.

Ми дуже часто зустрічаємося в літературному мистецтві з естетичним — ідеями прекрасного, що вміщуються в різних дотикальних художніх формах (головно стилі). Проте ці форми, що вважаються за прекрасні в одну добу і для одних авторів та читачів, у другу добу геть далеко не видаються прекрасними. Так, п'єси-містерії на Р.Х., що хвилювали багато віків серця глядачів, безперечно мали в собі щось таке, що могло викликати естетичні емоції, але сьогодні ця сама п'єса втратила для багатьох людей свої поетичні якості. Також про середньовічну любовну поезію сьогодні ми говоримо як банальну, формальну, хоч колись вона була свіжа і викликала багато думок, уяв, почувань. Наша естетична оцінка залежить від того, чи сугестує даний твір нам естетичні емоції?

А тепер ставимо питання: чи мистецтво має показувати нам лише прекрасне?

Ділянка дійсності незмірно ширша; в неї входить не тільки прекрасне, а й жорстока проза, а й бридке, потворне, а також байдуже. Тому поряд із зображенням принальних предметів і явищ „Воно (мистецтво), — каже Франко, — часто малює нам муки — фізичні і душевні, вбивства, розчарування, гнів, розпуку, — тисячі неприємних явищ...” „...Чи метою штуки є показувати нам красу? Зовсім ні. Адже ж Терзіт¹⁾, Калібан²⁾, Квазімодо³⁾ радше можуть уважатися взірцями бридкості, а проте вони — безсмертні

1) Терзіт — за грецькою мітологією, один з учасників Троянської війни. Відзначався потворною зовнішністю і зухвальством.

2) Калібан — персонаж п'єси В. Шекспіра “Буря”. Переносно раб, потворний дикун.

3) Квазімодо — персонаж роману В. Гюго “Собор Паризької Богоматері”. Ім'я Квазімодо стало називним і означає потворну людину.

твори штуки. А улюблені сюжети грецької пластики — фавни¹⁾, сілени²⁾, кентаври³⁾ — хіба се красавці? Та й взагалі, хіба Гомер малює Ахілла на те, щоб показати в ньому ідеал краси? Зовсім ні, його фізичною красою він зовсім не займається, не описує її, хіба загальнішими шаблонними рисами. А духово Ахілл також є чим собі хоче, а певно не жадним ідеалом. І це саме можна сказати про кожного героя і кожну героїню всіх справді безсмертних творів...”⁴⁾

За цим роздумуванням про прекрасне Франко робить такий висновок: „для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист, а в тім, як він використася і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі в тім однім лежить секрет артистичної краси”.

В наші часи чисте мистецтво або *мистецтво* для *мистецтва* заперечується як святкова забава. Вимагається, щоб справжнє мистецтво було важливою справою, визнається за дійсно прекрасним великий вплив на реальний світ. Естетично прекрасне мусить вести до поліпшення нашої некрасивої дійсності. Вимога цілком слухна і від неї ніколи не відмовлялось ідеальне мистецтво, його визнавали і старі поетики. Так, наприклад, за поясненням Арістотеля („Поетика”) трагедія мусить сприяти поліпшенню людської душі через „трагічне очищення” або катарсис. Подібну моральну дію приписує й Платон деяким видам музики, лірики, що скріплюють мужній дух. Таким чином, мистець творить нові предмети, нові духовні настрої і стани, якусь нову прекрасну дійсність, що її без нього не було.

Так само Франко не був прихильником принципу: *мистецтво* для *мистецтва*. Не заперечуючи його істотної вартості в духовному житті людини, він вимагав від мистецтва більшого, щоб воно сповняло також суспільне і

1) Фавн — одне з найдавніших божеств у римській мітології, покровитель лісів, полів, отар та пастухів.

2) Сілен — у грецькій мітології демон, син Гермеса, наставник і вихователь Діоніса.

3) Кентаври — мітологічні істоти, напівлюди.

4) Франко І. Збір. творів у п'ятдесяти томах. Київ, 1981, том 31, стор. 116, 118.

національне післанництво. На цю тему маємо дружнє віршове листування (за висловом Зерова) між Франком і Вороним. Естет Вороний пише:

Пісень давайте нам, поети,
Без тенденційної прикмети,
Без соціального змагання,
Без всесвітнього страждання,
Без нарікання над юрбою,
Без гучних покликів до бою;
Пісень свободних і безпечних,
Добутих із глибин сердечних,
Де б той сучасник горем битий
Душею хвильку міг спочити.

А Франко відповідає:

Ні, друже мій, не та година!
Сучасна пісня не перина, —
Не госпітальне лежання,
Вона вся пристрасть і бажання,
І вся вогонь і вся тривога,
Вся боротьба і вся дорога,
Шукання, дослід і погоні
До мет, що мчать по небосклоні.

**
*

Так не жадай же, друже милий,
Щоб нас поети млою крили,
Рожевим пестоців туманом,
Містичних візій океаном...

Бо ж

Слова — полова,
Але вогонь в одежі слова —
Безсмертна, чудотворна фея,
Правдива іскра Прометея.

Образна специфіка літератури

1. **Образність** — основна відмінна властивість художньої літератури. В художньому творі письменник висловлює свої думки і враження в образах. Поняття образ

(образність) уживається в двох значеннях: у вузькому і широкому. У вузькому розумінні образом називається вислів, що надає мові картинності, яскравості, конкретності. З цього погляду, наприклад, у Шевченка:

І дивлюся — аж світає,
Край неба *палає*...
(„Сон”) —

масмо образ: „Край неба *палає*”, тобто вислів, завдяки якому наша уява про схід сонця стає конкретнішою, бо край неба порівнюється з пожежею. Як бачимо, вузьке визначення зводить образність, як особливість літератури, поперше, до мовних явищ, а подруге, до мальовничості, метафоричності, поминаючи інші важливі властивості літератури: зображення життя й узагальнююче її значення.

2. У широкому розумінні поняття образу — це конкретна і рівночасно узагальнена картина людського життя, створена за підмогою творчої вигадки та має естетичне значення. В такому розумінні поняття образу охоплює не лише мову, як у першому випадку, а й цілий ряд інших боків літературної творчості.

Широке визначення образу вказує на дві головні риси відображення життя: на те, що в ньому, з одного боку, дано певне узагальнення, яке охоплює характеристичні риси життєвих явищ, і, з другого боку, що ці явища зображуються конкретно, зі збереженням їх індивідуальних особливостей. Тому коротко можна визначити образ як узагальнене відбивання дійсності у формі поодинокого індивідуального. Обидві ці риси сутні і важливі; вони наявні в кожному значному літературному творі. Так, наприклад, Шевченко в „Гайдамаках”, відображаючи історичну подію 1768 р. („Коліївщину”), створює образи Яреми, Гонти, Залізняка, Волоха, в яких узагальнюється повсталий народ (козацтво і селянство) і рівночасно конкретизується. (Адже Ярема, Гонта, Залізняк, Волох — конкретні індивідуальності).

У певному розумінні образом є цілий твір, що в свою чергу є системою образів різних видів. Основними є образи-характери, образи-персонажі, образи-типи. Допоміжну роль відіграють образи картини природи, образи-речі, образи-явища, образи-деталі, образи-переживання, образи-тропи, образи-символи і персоніфікації абстрактних понять та

явищ і т. д. В центрі художнього зображення звичайно стоять людські образи; зображення всіх інших образів не має самостійного художнього значення, воно підпорядковане зображенню образу людини. У розумінні людини найчастіше поняття образ вживається в значенні образу-характеру.

Специфічність художнього образу полягає в тому, що він, крім життєвої конкретності, органічно включає в себе естетичну оцінку життя, відображаючи кожне явище у його стосунку до людини. Інакше художній образ загубив би всі свої головні якості.

Характер

Образ як картина людського життя має передусім зображати певний людський характер, що стоїть у центрі цієї картини. Але поняття образу справді ширше від поняття характеру, бо воно не виключає зображення і всього речевого, живого і взагалі предметного світу, в якому людина перебуває. Зображення характерів і є той головний засіб, через який письменник відбиває життя. Людина виступає в художньому творі як характер. Характер — це сукупність основних рис людської поведінки, що визначають індивідуальні особливості героя. Характер розкриває свій зміст тільки в зв'язку з певними обставинами. Обставини — це середовище, соціально побутові умови, конкретні життєві відносини, в яких доводиться діяти людині. Однак обставини не можуть будуватися довільно, їх вибір художньо виправдовує себе тоді, коли відповідає не тільки задумові автора, або й об'єктивним закономірностям реального життя.

Образ-характер виникає поступово. Він складається з діалогів, монологів, авторових описів, розповіді, із взаємодії з іншими героями, роздумів про життя, про людей, із ставлення героїв до природи тощо. Ці численні складники дуже важливі щодо зображення багатогранного характеру. Характер героя мусить бути цілковито узгоджений з його вчинками і витриманий так, щоб продовж усього твору ми почували, що герой є та сама особа. Навіть у випадку так званого „переродження” героя ми мусимо почувати, що ця зміна його характеру знаходиться у згоді з тими рисами, які змальовані в творі.

Образ Миколи Джері

У конкретному творі звичайно зображується ряд характерів у їх складній взаємодії. Для прикладу візьмімо твір І. Нечуя-Левицького „Микола Джеря”, що в ньому головним образом-характером є сам Микола Джеря. Ось портрет Миколи (зображення зовнішності):

„За Джериною хатою, під старою грушею, на зеленій траві спав молодий парубок, підклавши під голову білу свиту. Чорна смушева шапка скотилась з голови на траву. Парубок підклав одну руку під голову, а другу одкинув на траву. Чорне волосся на голові, чорні рівні брови дуже виразно блищали на білій свиті. Запалене лице було гарне, але дуже молоде.” Пізніше автор дає Миколу — вже старішого, а згодом — зовсім старого чоловіка. Така його зовнішність. Показані і його внутрішні риси. Микола — гордий, незалежний. Мати вихваляє дочку багатія Варку. Микола відповідає: „Хваліть, та глядіть, щоб часом не перехвалили на один бік...” „Одчепіться, мамо, з тією Варкою”. Микола показаний як талановита людина; він малює і любить музику. На стіні в хаті намалював квіти краще, ніж в інших хатах малюють дівчата. Грає Микола на скрипці, співає, навчився грамоти; він любить природу, вмів працювати на полі. Сміливість Миколи виділяє його серед кріпаків. Відважним і рішучим залишається Микола все життя. Ніде не змовчить він, коли бачить неправду. Микола йде проти пана, проти осавули і мати благає його не зачіпати їх, бо пан віддасть його в солдати, він сміливо крикнув: „Не діжде він того! — і його очі заблищали, неначе хто кинув двома іскрами, як у того вовка”. Коли Микола з товаришами б'ють осавулу, він говорить: „Оце тобі за пана, а оце за панію, а це за панщину”. Розум і чесність Миколи відповідають народним поняттям. Під час нападу на пана один бурлака хотів узяти золотий годинник. Микола не дозволив: „Не зачіпай! Це наша кров! — кинув Микола несамовито...” Цим автор хотів підкреслити, що Микола далекий від розбою і грабунків. Коли ж на цукроварні почали погано харчувати і „між бурлаками почалася тривога”, то Микола „правував над усім, давав привід...” Микола ж перший задумав кинути цукроварню і податися на степи. Особливо яскраві в повісті сцени помсти над паном Бжозовським, сутички з посесором, з отаманом риба-

лок, з сільським головою та корчмарем. Двадцять років блукає Микола, і завжди він лишається чесним і сміливим. Виявив чесність Микола і в ставленні до дружини Нимидори. Він не міг відповісти на кохання дочки отамана Мокри-ни тільки тому, що був вірний дружині Нимидорі. Коли вербівських бурлак судили за втечу від пана, то рішучим виступає Микола і в суді. Він не просився, не каюся, а тримав себе твердо і мужньо. В тюрмі він сидів недовго, до оголошення реформи 1861 р., після чого втікачів-кріпаків звільнили. Він ніколи не плакав, не стогнав і тільки над могилою Нимидори „з Миколиних очей покотилися дві здорові сльози і впали в траву”. Це плакала дужа, во-льова людина, пройшовши великий і тяжкий життєвий шлях. Переживання Миколи досягають глибокого драматизму, особливо в кінці повісти, де передається самотність героя. З великого горя Микола Джеря почав пиячити. Але „швидко закаявся пити”. Його вдача трохи змінилася.

Так майстерно, поступово, послідовно розкриває автор повісти „Микола Джеря” характер свого героя.

До розуміння і вживання деяких термінів. Уживається ще ряд термінів, рівнобіжних у тій чи іншій мірі поняттю характер: дійові особи, герой, персонаж, тип. Дійова особа і персонаж — поняття, що ними означаємо в творі людину безвідносно до того, в якій мірі глибоко і вірно її зобразив письменник, хоч би вона була змальована зовсім побіжно. Характер — уже певніше поняття; про характер ми говоримо в тому випадку, коли зображена в творі людина змальована з достатньою повнотою і певністю. Як не кожна людина має характер, так і не кожен персонаж — характер. У творі може бути багато персонажів, дійових осіб і лише один-два характери. Герой часто трактується як поняття тотожне з персонажем. Але правдивіше буде називати героєм такий характер, у який письменник уклав великий додатний зміст. Наприклад, гетьман Іван Мазепа в однойменній повісті Б. Лепкого або „Маруся Богуславка” — також в однойменній п’єсі І. Нечуя-Левицького, тобто, коли зображуваний характер може бути названий героєм по заслuzі. Герой — ідеал хоробрости і відваги, мудрости і красномовности, ввічливости, лицарства: він залишається героєм у всіх випадках життя. Нарешті, тип — це вже вища форма характеру, велике художнє узагальнення.

Типізація в художній літературі

Зображуючи характери, письменник не просто відтворює тих людей, яких він знав і зустрічав у житті. І хоч нас цікавить та хвилює доля і переживання цих людей, проте в реальному житті їх немає, вони умовні, вони є для письменника лише засобом зображення життя, а не самоціллю.

Письменник не відтворює безпосередньо те, що він бачить. Завдання письменника полягає в тому, щоб, вивчаючи життя, знайти в ньому ²⁴типичні, характеристичні для нього явища й їх показати читачеві. Письменник узагальнює свої спостереження над багатьма явищами цього самого кола, виділяє з них важливе, характеристичне, і свої висновки розкриває, зобразивши якесь явище характеристичне і типове для всіх цих явищ, то постає, таким чином, типовий образ або тип. Типово можуть бути зображені особи, речі, а також явища і події, взаємовідносини між людьми, їх звички й зайняття, обставини місця і часу тощо. В зв'язку з цим можна говорити також про тип побуту і про тип пейзажу. Але найважливіше значення в літературі мають типи-характери людей, у долях, переживаннях, у поглядах яких ми бачимо розкриття цих узагальнень. Саме для того, щоб дати читачеві уяву про певне життєве середовище, про характеристичні для нього умови, письменник і зображує характер, створений цим середовищем, цими умовами. За цим характером ми судимо про середовище, що створило його, про ті життєві закономірності, які зформували його саме таким, а не іншим. Проте письменник не копіює характер однієї людини, не зображає якусь конкретну людину, а створює такий характер, який узагальнював би в собі головні характеристичні властивості людей у даних громадських умовах. За зображенням у творі характером ми й судимо про найістотніші властивості людей даної громадської групи, кляси і приходимо до певних суджень щодо самої групи, кляси, пізнаємо їх. Такий характер, що узагальнює в собі істотні властивості людей, називається ²⁵типичним характером, типом. А той шлях, яким іде перетворення в тип, втілення в типичні форми, зветься ²⁶типізацією. Звичайно письменник показує тип як індивідуальність, як особистість, а зображується ним індивідуальність рівночасно є й типом. Як правило, типичний характер, тип письменник зображує в ти-

пiчних обставинах. Обставини типовими називаються тодi, коли вони вiдбивають визначальнi риси епохи.

Створення iндивiдуального, типового характеру, в якому б вiтлювалися загальнi риси певної групи людей, — одна з головних вимог естетики. Цю вимогу пiдтверджує конкретна практика клясичної художньої лiтератури. Так, наприклад, типовi характери, типи української iнтелiгенцiї 60 рокiв XIX ст. створив I. Нечуй-Левицький у своїй повiстi „Хмари” в особах Дашкевича й Радюка.

Типовi образи робiтників (Бенедьо Синиця, Прийдиволя, брати Басараби) створив I. Франко у повiстi „Борислав смiється”. Всi вони належать до одної класи, кожний є носiєм загальних рис робiтників, але рiвночасно кожний тип — це iндивiдуальний характер з притаманними тiльки йому рисами. Бенедьо Синиця — спокiйний, зрiвноважений, стриманий. Прийдиволя — рiшучий, запальний, нестриманий. Брати Басараби — смiливи, iнiцiятивнi, гнiвнi.

Т. Шевченко писав про крiпосництво i гнiт росiйського самодержавства на Україні. Він добирав цi явища дiйсностi i типiзував їх. Тому в творах Шевченка особливе мiсце посiдає образ обставин — типових обставин тогочасної суспiльної дiйсностi, де головний предмет зображення — людськi долi в крiпосницькому суспiльствi; наприклад: в соцiально-побутових поемах („Княжна”, „Сова”, „Варнак” та iн.), iсторичних („Гайдамаки”) i найширше в поезiях полiтичних („Сон”, „Кавказ” та iн.).

Вивчаючи i спостерiгаючи життя, письменник зустрiчає прототи́пи, якi ведуть звичайно до створення типiв. Прототипом називаємо первiсний зразок, конкретну особу, факти життя чи риси характеру якої покладено в основу створення лiтературного образу. Так, наприклад, розповiдь вiзника про розбiйника Василя Гнидку викликала в Панаса Мирного зацiкавлення створити образ „безталанної дитини свого вiку, скалiчений виводок свого побуту, пригнiченого усяким панством”. I письменник створює образ Чiпки в романi „Хiба ревуть воли, як ясла повнi?”.

О. Кобилянська в основу своєї повiстi „Земля” поклала лиховiсну iсторiю сiм’ї Жижианiв (с. Димка) — братовбивство. Письменниця розповiдає: „Факти, що спонукали мене писати „Землю”, правдивi. Особи майже всi до одної також iз життя взятi. Я просто фiзично терпiла пiд з’явиськом тих фактiв i коли писала, — ох, як хвилями ридала”.

У. Самчук, творячи роман „Темнота”, скористувався для образу письменника Бича типічними рисами М. Хвильового, а для образу А. Мороза — рисами М. Куліша.

Дарма що в основу своїх творів письменники кладуть справжні життєві факти і особи, але, як правило, їх реалістичне художнє зображення рівночасно становить собою узагальнення, типізацію значно ширшої властивості, ніж та чи інша індивідуальна особа, що послужила для нього реальним прототипом.

Але це не значить, що художня література не відтворює поодиноких людей. Письменники зображають і певних людей, чимось видатних, типових для своєї нації і часу. Поодинокі люди зображуються передусім у жанрах документальних.

Поодинокі люди зображуються також в історичних творах. Такими є, наприклад, образи в історичних драмах: М. Старицького „Богдан Хмельницький”, Л. Старицької-Черняхівської „Гетьман Дорошенко”, С. Черкасенка „Про що тирса шелестіла” з часів кошового Івана Сірка; образи в романах С. Скляренка „Святослав” і „Володимир”; образи в повісті Б. Лепкого „Мазепа” та багато інших. Проте і зображення історичних осіб не є натуралістичною копією, фотографією. В історичних особах мистці, в міру свого розуміння, відбирають так само істотне, характеристичне, провідне.

Серед множини і різноманітності літературних характерів вирізняють так звані загальнолюдські характери, що утратили первісно присуще їм побутове або історичне значення і з соціальних категорій перетворились у психологічні. Сюди зараховуємо більшу частину характерів Шекспіра, як, наприклад, Отелла — тип пристрасного, заздрісного чоловіка, який до такого озвіріння любить свою дружину, що готовий задушити її при найменшому підозрінні у невірності; Макбета — тип людини охопленої шанолубною жадобою влади — за всяку ціну; короля Ліра — тип нещасного батька, що у відплату за свою повну посвяту й відречення батьківську любов зустрічається з жорстокою невдячністю своїх дітей; Сервантеса — Дон Кіхот, тип фантастичного, мрійливого ідеаліста, сліпого на вимоги, потреби й обставини реального життя; Гете — Фавст, тип людини, що шукає у життєвих пригодах і життєвій боротьбі філософського пізнання правди; Гоголя

Плюшкін — тип скупаря; Шевченка — Наймичка, тип матері, готової на самовідречення й жертву своїм материнством для добра рідної дитини і багато інших.

Художня вигадка

Найважливіша ознака художнього хисту — це наявність у письменника творчої фантазії, творчої уяви, вигадки, що є головними силами творчого процесу. Без них не можна творити нових образів, образної системи твору.

Щоб створити художній образ, тобто нові факти, людей, події і т. д., письменник мусить спостерігати, вивчати, аналізувати множність певного кола життєвих фактів, відкинути в них випадкове, виділити лише істотне і зібрати його в одно ціле, уявити його собі у всій життєвій яскравості і розказати про нього з такою переконливістю, щоб читач міг уявити його конкретним життєвим фактом. Хоч, з одного боку, такого факту не було в дійсності, а, з другого боку, цей творчо створений факт своїм корінням сягає в реальну дійсність, і на підставі його ми складемо собі уяву про життєві обставини, що породили його. Тут на кожному кроці письменникові приходить на підмогу уява, творча вигадка.

Без творчої уяви мистця не могло б відбутися такого поєднання індивідуального та узагальненого, без чого нема образу. На основі свого знання і розуміння життя мистець уявляє такі життєві факти, за якими найкраще можна судити про зображуване ним життя. В цьому саме полягає значення художньої вигадки.

Дякуючи художній вигадці, багато письменників так живається у внутрішній світ своїх персонажів, що уявляють їх і відчувають ніби живими. Багато письменників плакало над долею своїх героїв, — такі відомості є про Діккенса, Бічер-Стоу, Теккерія та ін. Відомо, що коли Фльобер описував стан Емми Боварі в час її отруєння, то сам відчував у роті смак миш'яку і в нього почалась блювота.

Сила уяви і багате знання життя допомагають письменникові уявити, як би поведився створений ним характер в кожних окремих умовах. Образ починає жити і діяти за законами художньої логіки самостійним життям. Великі письменники часто стверджують, що писати без ви-

гадки неможливо. Сам дар художньої уяви дозволяє мистцеві перетворювати свої узагальнення в образи, що цікавлять і хвилюють читача своєю переконливістю.

Але рівночасно вигадка мистця не свавілля, вона підкоряється йому його життєвим досвідом. Лише за цієї умови мистець може показати правильно переживання і вчинки персонажів: вони будуть почувати, мислити, робити так, як в житті почувають, мислять і роблять люди з подібними характерами в подібних обставинах, що їх письменник зображує в своєму творі. Тому вигадка мистця посідає велику переконливість, не дивлячись на свою умовність. Адже мистець не свавільний щодо вигадки, а уявляє те, що має найбільшу ймовірність трапитися в самому житті. І чим талановитіший мистець, чим ширший і глибший його життєвий досвід, його знання людей, подій та обставин, що він зображує, тим яскравіша і ближча до життя його вигадка, тим правдивіші його образи.

Вигадка становить собою не що інше, як засіб відбору найхарактеристичнішого для життя, тобто є, передусім, узагальненням матеріялу, зібраного письменником. Самозрозуміло, що як пізнання життя може бути невірним, викривленим в конкретних історичних випадках, так і вигадка може набувати викривлені, безглузді і подібні форми.

У принципі не обходяться без художньої вигадки майже всі роди літератури.

Єдність змісту й форми в літературі

Літературний твір — це певна єдність, складне ціле. Всі його складові частини, так звані компоненти, мусять мати єдину цілеспрямованість. Ідея літературного твору, його головна думка розкривається майже в кожному з його значних компонентів.

У творі мистецтва часто протиставляють його зміст і форму. Про форму звичайно говорять так: це те, *як* висловлено зміст, а про зміст, як про те, *що* висловлено в творі. Однак їх не можна роз'єднувати і відділяти одне від одного. Якщо це й роблять, то лише з пізнавальною метою. Зміст і форма художнього твору становлять собою єдність: вони злиті в естетичному предметі. Слід відкинути також схоластичні розмови про те, що зміст нібито визна-

час форму, що зміст нібито вищий за форму і т. д., бо це веде до спрощення обох цих елементів. „Кожний новий зміст, — говорить В. Жирмунський, — неминуче виявляється в мистецтві як форма: зміст невітлений у формі, тобто такий, що не знайшов собі вислову, в мистецтві не існує. Точно також кожна зміна форми є тим самим уже розкриття нового змісту, бо порожньої форми не може бути там, де форма розуміється, за самим визначенням, як виражальний прийом у стосунку до будь-якого змісту. Отож, умовність цього поділу (на зміст і форму — І. Б.) робить його малоплідним щодо вияснення специфічних особливостей чисто формального моменту в художній структурі твору мистецтва”.

„З другого боку, такий поділ містить у собі деяку двозначність. Він викликає думку, що зміст (психологічний або ідейний факт — любов, сум, трагічний світогляд і под.) існує у мистецтві в тому ж самому вигляді, як і поза мистецтвом. У свідомості дослідника випливає звична метафора донаукового мислення: форма — це посудина, в яку наливається рідина — зміст, з уже готовими незмінними властивостями, або форма — одяга, в яку одягається тіло, що залишається під її прикриттям таким, як раніше. Це веде до розуміння форми як зовнішньої прикраси, брязкальця, що може бути, але може й не бути, і разом з тим — до вивчання змісту як позаестетичної реальності, що зберегла в мистецтві свої попередні властивості (душевного переживання або абстрактної ідеї) і побудованої не за своєрідним художнім законом, а за законом імперичного світу... Тимчасом у межах мистецтва такі факти так званого змісту не мають уже самостійного існування, незалежного від загальних законів художньої побудови; вони є поетичною темою, художнім мотивом (або образом), вони також беруть участь у єдності поетичного твору, в створенні естетичного враження, як й інші формальні факти (наприклад, композиція, або метрика, або стилістика даного твору); коротше кажучи, коли під формальним розуміти естетичне, в мистецтві всі факти змісту стають також явищем форми”¹⁾.

Отож, з наведеного вище можна зробити такий висновок: під формою слід розуміти взагалі неминучі форми

1) Жирмунский В. М. Теория литературы, Ленинград, 1977, стр. 17.

словесної творчості, без яких у літературі не втілюється ні одна ідея, не об'єктивізується ні один художній образ. Кожне слово є форма поняття, кожне сполучення слів дає нам ряд вражень. І такі сполучення, які заражають нас настроєм мистця, викликають у нас ряд переживань, що характеризуються як естетичні емоції, ми також називаємо видом форми. Таким чином, — під формою ми розуміємо не тільки обробку певного змісту, спосіб трактування сюжету або всю композицію твору в цілому або те, що називаємо родом (епос, лірика, драма з їх видами і жанрами: епопея, роман, елегія, комедія, сонет і т. д.), а й поетичний стиль, що висловлює поетичне мислення окремого мистця й інколи цілої епохи, наприклад: стиль класичний, романтичний, стиль Петрарки, Шекспіра, Шевченка — кидаються у вічі. Усі факти змісту не існують незалежно від художньої побудови, вони беруть участь у єдності художнього твору, в створенні естетичного враження, як і всі інші будь-які формальні факти. В цьому органічному поєднанні змісту й форми в естетичному предметі зображення і ховається найвища гармонія твору.

Тема та ідея

В літературному творі треба розрізняти його тему й ідею. Тема — це те, про що письменник говорить у своєму творі і становить собою основу безпосереднього змісту цього твору, визначають як його тему. А ідея — це головна думка про зображення в творі, висвітленню якої підпорядкована вся система образів.

Темою твору може бути кожне явище дійсності: живі люди, представники різних верств суспільства, події і відносини громадського й особистого життя, думки й переживання, побут, картини природи, образи фантазії, що збуджують інтерес мистця і стали предметом його узагальнень та ідейних оцінок. Тема й ідея становлять неподільну єдність: тема поглиблює ідею, ідея розвиває тему. Ідея не може бути розкрита поза темою, а тема не може й виникнути без ідеї. Виходячи з розуміння змістовності теми, і єдності її з ідеєю, ми говоримо, що художній твір має ідейно-тематичну основу, тобто показує певну сторону життя, ідейно усвідомлену мистцем.

Звичайно письменник виявляє своє ставлення до зображуваних ним життєвих фактів, явищ, подій та прагне

викликати таке саме ставлення до них у читача. Він у межах свого твору висуває те чи інше коло питань, ту чи іншу ідейну проблему. Так, наприклад, невідомий автор в „Слові о полку Ігоревім” зображує похід українських князів (Ігоря, Всеволода та ін.) проти половців і взаємовідносини князів між собою. Це тема героїчної поеми XII віку. Та хоч у боротьбі українських князів з кочовиками і в їх відносинах одного з одним були різні сторони, стояли різні невирішені питання, хоч би питання про те, як будувати на кордоні фортеці, яку політику вести з половцями і под. На все це автор „Слова” не звертає жодної уваги. Його цікавить інше: як провадити збройну боротьбу з зовнішнім ворогом: нарізно чи разом; змагатися окремими князівствами і дрібними групами, чи об’єднанням усіх сил у національному розмірі; чи ця боротьба є приватна справа кожного князя, чи спільна народна справа всіх князів. Ось про це й пише автор — в цьому і полягає ідейна проблема. Це проблема роз’єднання, міжусобиць і національної єдності в боротьбі українців зі степом. Ігор і Всеволод — прихильники відокремлення. Святослав Київський — прихильник загальноукраїнської єдності.

Інший приклад. Марко Вовчок у повісті „Інститутка” відображає наростання народного гніву проти кріпосництва, визрівання сили селянського стихійного протесту. Це тема повісті. А ідея твору зводиться не лише до виявлення побажань звільнити селян, а й до заклику протиставитись, протестувати проти злої волі кріпосників. Кріпаки вийшли з терпіння і не побоялися виявити непокірність, бо, як говорить кріпак Назар: „Біда біду перебуде, одна мине — десять буде”. Контрасне зображення злиденного життя кріпаків і розкошів кріпосників підсилює ідею повісті.

Ще один приклад. Шевченко в сатиричній poemі „Кавказ” зображує героїчну боротьбу вольних народів Кавказу проти Росії. В образі невмирущого легендарного Прометея поет змальовує силу і незламність народу. Це тема поеми. А ідея: Шевченко закликає народи Кавказу на рішучу боротьбу проти Росії. Горе кавказьких народів поет розглядає, як спільне горе інших народів під російською займанщиною:

Кати знущаються над нами,
А правда наша п’яна спить.

Буває й так, що письменник ще не прийшов до висновку щодо ідеї свого твору, і твір його для нього самого є лише постановою питання про ідею, а не вирішення її. Гете, наприклад, так заявив про свого „Фавста”: „Ось вони підступають до мене і питають: яку ідею хотів я втілити в своєму „Фавстові”? Ніби я сам це знаю і можу це висловити. Справді, хороша це була б штука, коли б я спробував таке багате, строкате й у вищій мірі розмаїте життя, яке я вклав в мого „Фавста”, нанизати на тонкий шнурочок однієї єдиної для всього твору ідеї”.

Для великих епічних і драматичних творів характеристична ідейна багатопляновість, що не піддається однозначному вислову. Одноідейні бувають звичайно невеличкі ліричні вірші, що містять одну думку — переживання.

Цінність і значення твору визначається значністю поставлених у ньому ідейних проблем на громадсько важливому матеріалі.

Сюжет твору

Важливий компонент художнього твору — сюжет, тобто система подій у творі (пов'язаних причиново-часовим зв'язком), що виникає на основі взаємовідносин між персонажами, розвитку їх характерів. Сюжет є форма розгортання теми, характеристична головним чином для драматичних і оповідних творів; у них сюжет становить динамічний стрижень композиції. Але в ліриці сюжету як системи подій нема. В ній композиційна організація виражається в русі переживань. Сюжет можна назвати кістяком, схемою літературного твору. Проте вже в цій схемі відображаються взаємовідносини людей і явищ дійсності так, як їх розуміє письменник, тобто сюжет визначається змістом твору. Ось, наприклад, переказ сюжету повісти Марка Вовчка „Інститутка”, в якій розгортається життя кріпачки Устини, взаємини її з панами, побут панів і кріпаків тощо:

Устина зросла сиротою у чужих людей і з десяти років почала працювати на панському дворі. І ось з'являється молода панна з інституту. Інститутка дуже красива, але пуста, жорстока, дурна й вередлива. Вона думає тільки про те, щоб пишно одягатися, забавлятися та щоб здобути собі гарного жениха. Оглянула вона дворових дівчат і вибрала Устину для служби собі. З бідною Устиною вона

виробляла все, що тільки хотіло її жорстоке серце. Чекаючи в гості полкових з міста, панночка сіла зачісуватися. Недосвідна Устина допомагала їй, але ніяк не могла справитися з її довгою косою. Панночка зробилася дуже люта, лаяла Устину і душила її своїми холодними, як гадюка, руками. Устина захворіла, але й хвору її вимагає до себе панночка. Нарешті, панночка заманила у свої сіті гордого, але бідного лікаря, і „порядкувала” ним як хотіла. Рівночасно „Все пригнула по-своєму молода пані, всім роботу тяжку, всім лихо пекуче ізнайшла”. Після смерті старої барині молода пані стала необмеженою володаркою маєтку і підтягла струни кріпацького деспотизму до найвищої міри. Прокіп, одружившись з Устиною, захищав стару бабусю від побоїв молодій пані та замахів її й на Устину, за що сам був відданий у солдати. Устина проводжала його аж до Києва, де залишилася служити, а Прокіп пішов у похід, кудись на Литву.

Такий сюжет повісти „Інститутка” в його короткому переказі. Але у самому творі він подрібніший, образний, яскравий, зовсім інший, ніж переказано тут. Тому не слід змішувати сюжет твору з його переказом. Сюжет — система подій в їх художній побудові. Ніякий переказ не може передати образності, подробиць сюжету. Поняття сюжету складне і для уточнення його треба подати деякі допоміжні пояснення та терміни.

Передусім, під подіями, що відбуваються з персонажами, слід розуміти не тільки зовнішні, але й внутрішні, психологічного характеру, психологічні конфлікти, переломи; не тільки виключно дуже великі події, але й звичайні, дрібні, що становлять повсякденну течію життя, а персонажами можуть виступати не тільки люди, а й тварини, персоніфіковані сили й предмети живої й мертвої природи. Показ якоїсь події називається епізодом; цей епізод посуває загальні події твору вперед, він є рухомий, динамічний. Протилежно динамічним частинам твору, епізодам, у ньому є і ряд описів (пейзаж, опис хати, кімнати, зовнішність дійової особи та ін.). Ці описи не посувають подій твору вперед, вони, — нерухомі, статичні, хоч мають своє значення для певного відображення дійсності.

Важливим елементом побудови сюжету є ситуація, тобто взяте в певний момент розвитку подій у творі співвідношення дійових сил, взаємовідносини персонажів. Наприклад: герой любить героїню, але героїня любить

його суперника. Це типова ситуація з суперечними зв'язками: різні персонажі різним чином хочуть змінити дану ситуацію. Сюжет саме складається з переходів від одної ситуації до другої. Ці переходи можуть бути здійснені введенням нових персонажів, усуванням старих, зміною зв'язків тощо. Сюжетний розвиток можна характеризувати як перехід від одної ситуації до другої, при тому кожна ситуація характеризується протиріччям інтересів — боротьбою між персонажами. В поняття ситуації включаються як конфлікти між дійовими особами, так і внутрішні конфлікти в свідомості персонажів.

Ситуація, за якої виявляється й усвідомлюється протиріччя приватних інтересів окремих осіб або груп персонажів і за якої ці особи, маючи протилежні цілі, свідомо зводять боротьбу одні проти одних, зветься інтригою. Такими є сутички в повісті „Кайдашева сім'я” й оповіданні „Баба Параска та баба Палажка” І. Нечуя-Левицького, сутички Калитки і шахрая фальшивими грішми в комедії І. Тобілевича „Сто тисяч” та ін.

Ситуація, що виявляє різко виражені протиріччя й протилежність діючих у творі суспільних сил: сутички між народами, класами, партіями і між окремими особами, що виражають інтереси різних громадських груп, клас, націй, зветься колізією. Такого роду сутички маємо українців з половцями в „Слові о полку Ігоревім”, українців з поляками в драмі М. Старицького „Богдан Хмельницький”; така також сутичка Устини та інших кріпаків з кріпосниками в повісті „Інститутка” М. Вовчка і т. ін.

В трагедіях колізія звичайно поєднується з інтригою і часто через неї виражається. Так, в „Гамлеті” Шекспіра боротьба старої і нової моралі виражається в особистому конфлікті Гамлета з Клавдієм, що вбив його батька, і в любовному конфлікті його з Офелією.

Інколи твір пишеться так, що він не має якоїсь однієї інтриги, що проходить через його сюжет, а складається з ряду окремих подій і сутичок, які йдуть одна за одною. Такий, наприклад, роман „Дон Кіхот” Сервантеса.

Таким чином, в основі більшої частини сюжетних творів лежить конфлікт, боротьба. І тільки в описових творах або, наприклад, в новелях з послабленим сюжетом та художніх нарисах ми маємо до діла зі статичними ситуаціями.

Основні елементи сюжету

В більшості випадків поетичний сюжет твору містить у собі життєвий конфлікт, боротьбу між персонажами. Конфлікт, що лежить в основі сюжету, має свої головні моменти: виникнення, розвиток і завершення.

Змалювання оточення, в якому виник конфлікт, умов, що його викликали, становить початковий момент сюжету, який зветься експозицією. В повісті „Інститутка” Марка Вовчка перший розділ, де подається образ Устини, її життя на панському дворі та робиться натяк на скорий приїзд панночки-інституки, можна розглядати як експозицію. Боротьби, сутичок окремих осіб тут ще немає.

Другим важливим моментом в організації сюжету є зав'язка. Зав'язкою є подія, з якої починається дія і завдяки якій виникають даліші події. Експозиція повісті „Інститутка” не дає ще уяви про те, які події будуть розгортатися в повісті, але приїзд панночки-інституки визначає даліший розвиток подій і є її зав'язкою. Панночка вибрала для своєї служби Устину, з якою пізніше вступає в конфлікт, суперечности.

Після зав'язки наступає розвиток дії. Письменник показує той хід подій, той їх розвиток, який наступає після зав'язки. В повісті „Інститутка” розвиток дії виявляється у гучних гулянках і забавах панночки з паничами. З другого боку, дії виявляють незвичайну жорстокість і лють панночки до Устини. Показано також інших кріпаків (Прокіп, Назар, Катря та ін.) і їх взаємини між собою та панами. Цей момент сюжету може включати також так звані перипетії. (від гр *peripeteia*, що означає несподіваний поворот у долі персонажа).

Розвиток дії приводить до найбільшого напруження, до вирішальної сутички сил, що борються, і цей момент рішучої боротьби зветься кульмінацією. У повісті „Інститутка” таким вирішальним моментом можна вважати сцену, коли пані (інститутка) побила стару кріпачку і спроба її побити Устину та втручання Прокопа (вже як чоловіка Устини), який придержав її за руки: „Цього вже не буде! Годі!” Тут взаємини між пані і кріпаками набувають найбільшої гостроти.

Після кульмінації наступає розв'язка, тобто показ автором того становища, яке створилося наслідком розвитку всієї дії. Так, у повісті „Інститутка” розв'язкою

є: Прокопа віддали в солдати, а з ним поїхала й Устина, що стала у Києві наймичкою і, таким чином, звільнилась від знущань інститутки.

Однаке не кожен сюжетний твір має експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і розв'язку. Інколи деякі ланки цього сюжетного ланцюга можуть зовсім пропускатися або переставлятися. Письменник може не давати експозиції на початку, а дати її після зав'язки як пояснення останньої. Це буде *з а т р и м а н а* експозиція; наприклад, у повісті П. Мирного „Лихі люди”. Він може поставити її в кінці, після розв'язки. Тоді це буде *з в о р о т н а* експозиція, що її маємо у новелі Стефаника „Новина”.

У великих творах часто буває ще *п р о л о г* і *е п і л о г*. Пролог — це вступна частина твору, де автор знайомить читачів з подіями, які передують подіям основного сюжету твору, але в якійсь мірі пов'язані з сюжетом. Прикладом цього може бути „Пролог на небі” у поемі Гете „Фавст”. В цьому пролозі Бог і чорт сперечаються за душу Фавста і договорюються, що Мефістофель випробує його.

І. Франко у своєму пролозі до поеми „Мойсей” показує, що писав він цей твір з думками і турботами про „будуще” свого народу і своєї батьківщини.

Епілог (післяслово) — звичайно додається після розв'язки й містить у собі відомості про дальшу долю дійових осіб після подій, зображених в основній частині твору. Наприклад: епілог до „Гайдамаків” Шевченка, до повісті Кобилянської „Земля” та ін.

У великих творах дуже часто спостерігаємо розгалуженість, багатолінійність сюжету в тому випадку, коли між окремими лініями сюжету існує внутрішній змістовий зв'язок. Таке розгалуження сюжету означає широке охоплення й усвідомлення дійсності, як це маємо: у романі П. Мирного „Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, у циклічних романах Бальзака і в чималій кількості трагедій Шекспіра.

Поруч з поняттям сюжету в літературі часто зустрічається поняття *ф а б у л и*, що дуже по-різному тлумачиться. Щодо змісту, то фабула і сюжет по суті синонімічні. Щоб визначити подійність твору, зовсім немає потреби в двох термінах. З них частіше уживається тепер один — сюжет. Коли хто й користується терміном фабула як допоміжним поняттям, то він мусить мати значення тільки детальнішого викладу подій, крім основних — сюжету.

Композиція

Композиція (лат. *compositio* від *componere* — складати, будувати, розташовувати), як показує саме слово — це побудова, поєднання, розміщення художнього матеріалу. Звичайно розрізняють композицію цілого твору — в його основних лініях; детальне припасування дрібних частин та елементів у їх співвідношеннях і, нарешті, композицію, сказати б, специфічну, внутрішню побудову цих частин та елементів, взятих окремо, як, наприклад, сюжет, портрет, характеристика, мова дійових осіб (монолог, тобто мова однієї особи, діалог — мова двох або більше персонажів), інтер'єр, ті чи інші події (епізоди), взаємини між персонажами, картини природи (пейзаж), опис, розповідь, авторські відступи і т. д., але все це пов'язане в художньому творі, все це служить зображенню якихось явищ життя, як бачить і розуміє їх автор.

Найчастіше письменники користуються у своїх творах (романах, повістях, оповіданнях, новелях) описом і розповіддю.

Описом називається передавання потрібних ознак описуваного предмета. Опис викликається тим, що для розуміння подій, які відбуваються, потрібне знання того, в яких обставинах вони сталися, хто в них брав участь і т. ін. Звичайно в описі час відіграє дуже малу роль. Опис або дається для якогось одного моменту, або сповіщаються відомості про ті ознаки, які залишаються незмінними продовж розповіді. Проте опис не завжди відіграє службову роль пояснення до розповіді. Інколи опис набуває самостійної ролі, створюючи авторові потрібний „настрій”, тобто викликає в читачів ті почуття, які потрібні авторові для правильного сприймання його твору. Інколи письменник, перериваючи розповідь, вставляє в оповідання опис, щоб створити ніби перепочинок у викладі подій. Інколи ці описи переривають оповідання в найнапруженіший момент, щоб відтягти виклад очікуваних подій, роздратувати цікавість читача, викликати нетерплячку, загострене сприймання. В таких випадках опис, крім свого прямого призначення, відіграє ще важливу роль щодо розподілу частин твору до загальної композиції твору.

Найчастіше формою опису є опис пейзажу, тобто зображення картин тієї місцевості, в якій відбувається дія. Сюди ж належить опис явищ природи, наприклад, бурі,

сходу сонця і т. д., опис обставин, у яких перебувають персонажі, опис вулиць, приміщень, опис зовнішності дійових осіб, що називаємо літературним портретом; опис, який зображує внутрішній світ дійової особи: її талант, вдачу, темперамент, звички, почуття і настрої, одно слово — характер людини, так як він виявляється в її словах і вчинках, називається характеристикою.

Розповідь — це оповідання про події і дії учасників цих подій. Розповідь розвивається в часі. Кожна подія й дія має свій початок, розвиток і кінець. У розповіді також подаються причини і наслідки кожної події. Розвиток розповіді сповіщає про причини, що викликали подію, про підготування події, про обставини, за яких вона сталася, і, нарешті, про ті наслідки, які ця подія потягла за собою в описуваних обставинах. Головною рисою кожного оповідання є розповідь. Особливою формою розповіді є діалог, тобто розмова дійових осіб.

Крім описів і розповідей, у літературі ми часто зустрічаємо авторські відступи, тобто авторські коментування зображених у творі картин і образів. У цих випадках письменник перериває розвиток сюжету в творі і вступає в пряму розмову з читачем (або персонажем), оцінює зображуване: висловлює свої думки й почуття щодо дійових осіб, їх вчинків, їх підготування до подій тощо. Авторські відступи бувають ліричні, філософсько-моралістичні, публіцистичні, історичні та інші.

Ліричні відступи часто виступають у епічних творах. Звичайно їх немає в драматичних творах, бо там немає авторської мови. У ліричних відступах найчастіше письменник виявляє своє особисте ставлення до зображуваних персонажів та намагається посилити свій вплив на читачів. Так, наприклад, у поемі Т. Шевченка „Катерина”¹⁾ епічна розповідь часто переривається ліричними відступами, в яких автор сумує над долею знівченої людини і дитини-сироти:

Катерино, серце моє!
Лишенько з тобою!
Де ти в світі подінешся
З малим сиротою?

¹⁾ Вся поема своєю будовою є ліроепічний твір.

Існує також композиційний прийом побудови розповідного твору, що зветься **о б р а м у в а н н я м**. Він полягає в тому, що письменник в одно оповідання, яке становить собою ніби раму (рама зв'язку з сюжетом не має і поділяється на початкову і заключну частину), вставляє інше або декілька оповідань. Прикладом обрамування можуть бути такі твори: оповідання М. Коцюбинського „Полюдському” та „Посол від чорного царя”, оповідання І. Франка „Свинська конституція”, новелі Боккаччо „Декамерон” та інші.

На ступінь художньо-композиційної значности твору впливає також те, від чиєї особи провадиться розповідь у цілому або в окремих частинах. Особисте забарвлення викладу, коли читач бачить і чує безпосередньо особу оповідача, підвищує ілюзію дійсности. Існує дві форми розповіді: від першої особи — Я і від третьої — ВІН. Перевага Я форми щодо ілюзій дійсности полягає в тому, що оповідач тут, як у драмі, віч-на-віч з читачем, у живій чинності розповідання, виступає перед ним наче на сцені, а в формі ВІН — ховається десь поза лаштунками і звідси скеровує події. В Я формі оповідач супроводить події, дає щось самопережите і цим переживанням подій засвідчує їх правдивість. У формі розповіді від першої особи написана повість Марка Вовчка „Інститутка”, оповідання І. Франка „Ліси і пасовиська” та ін. Зодягнені в Я форму також: старо-єгипетські чудесні оповідання, християнські легенди, утопії, романи подорожі, романи пригод (авантюри), романи брехні і т. под.

Щодо інших композиційних елементів, то треба вказати ще на такі: виклад у формі листів, щоденника, біографії, документів і т. д. Рівночасно слід підкреслити, що головною частиною композиції літературного твору є система образів — персонажів: в які саме взаємовідносини ставить автор твору своїх персонажів, як він розкриває ці взаємини. Цей момент композиції літературного твору важливий тому, що в ньому саме найкраще розкриваються зв'язки і суперечності, симпатії, антипатії і взагалі взаємовідносини людей.

Незвичайно важливо під композиційним оглядом, щоб усі компоненти твору були в причиновому зв'язку. Щоправда, причиновому зв'язкові підлягають тільки динамічні компоненти твору, так звані епізоди. Треба, щоб кожний з цих епізодів був причинно зумовлений попереднім

епізодом і, в свою чергу, причинно зумовлював наступний епізод. Причинний зв'язок між динамічними компонентами літературного твору часто називають ще мотивуванням у тому розумінні, що кожний епізод мусить бути мотивований попереднім епізодом і мотивувати наступний.

Наведені вище компоненти вказують, з чого може складатися композиція літературного твору і що являє вона собою. Важливо зрозуміти, що композиція літературного твору є процес перетворення його сюжету в готовий, закінчений твір.

ПОЕТИЧНА СТИЛІСТИКА Й ЇЇ ЗАВДАННЯ

Та частина поетики, що вивчає виражальні засоби мови, користування якими дає можливість письменникові досягати вищої естетичної якості й виразності писемного вислову, зветься поетичною стилістикою. Термін стилістика походить від латинського “stylus”, тобто назви загостреної кістяної палички, якою писали давні римляни на навощених табличках; на другому кінці палички було гладеньке потовщення, що ним вони, як гумкою, виправляли неправильно написані слова. Відома порада поета Горация, звернена до письменників, — „частіше обертати стиль” (stylum vertere), тобто частіше витирати написане, краще обробляти свої твори. Пізніше слово *стиль* стало вживатися тільки в переносному значенні. Так, наприклад, поет Аполуй називає стилем — спосіб, характер вислову, виклад думок. Переносне значення слово *стиль* зберегло й у всі наступні епохи. Сьогодні під стилем ми розуміємо *єдність всіх прийомів і засобів поетичного твору, що підпорядковані художньому завданню*.

Засоби мови, що ними користується письменник, підпорядковуючи їх добір своїй меті, визначають мову твору, накладають на неї печатку авторової індивідуальності. Ця *індивідуальна особливість авторової мови, його своєрідна манера висловлюватись є те, що називається авторським мовним стилем*. Так, наприклад, коли говоримо про стиль Шевченка, Франка або якогось іншого письменника, то розуміємо під цим своєрідну особливість їх мови, засоби зображення й майстерність висловлення в цілому. Розрізняємо також стилі за особливостями мови: розмовний, прозаїчний, поетичний і т. д.

Велике значення для стилістичного вислову письменника мають такі елементи мови: добір слів і словосполучень, сполучення слів у речення, добір звуків і добір виражальних засобів.

1. Добір окремих слів, фразеологізмів, передбачення засобів впливу на читача, та які з них уживати, а які свідомо обходити як такі, що не відповідають поставленому завданню, розглядають поетична лексика і фразеологія. Вони вивчають словниковий склад певного твору, визначають також уживання і поширення певних слів та словосполучень.

2. Стилiстична семантика або семасiологiя (семантичний — значеннєвий) — вивчає значення слів у поетичній мові. До семантики відносяться всі питання, пов'язані зі зміною значення слова, зокрема з тими новими значеннями, які слово набуває в поетичній мові, вся система образності в широкому розумінні цього поняття (метафора, метонімія, синекдоха, гіперболя та інші) належать до даної сфери стилістики.

3. Поетична синтакса розглядає способи сполучення окремих слів у речення зі стилістичним завданням — так звані *мовні звороти* (фігури), багатоманітний порядок слів у реченні, засоби еліпси тощо. Саме стилістична синтакса в найбільшій мірі створює загальну тональність висловлення.

4. Інколи виразність слова досягається звуковим добром словесного матеріалу. З рівноможливих висловів вибирається той, що його саме звучання, незалежно від значення слів, є відчутною і значущою властивістю мови. Стилiстика на цій ділянці, що вивчає звукову організацію мови, зветься *е в ф о н і к о ю*.

Усі перераховані вище розділи поетики становлять разом учення про поетичну мову у вузькому розумінні слова. Традиційне словживання означає це вчення назвою стилістики. Вона розглядає факти загальної лінгвістики в спеціальному поетичному застосуванні.

1. ПОЕТИЧНА ЛЕКСИКА І ФРАЗЕОЛОГІЯ

Багатозначність (полісемія) слова

Поруч зі своїм точним значенням слово має незвичайно різностороннє і багате змістове забарвлення, воно, кажуть, багатозначне. Реальний зміст слова значно ширший від його безпосереднього значення. Кожний тлумачевий словник на першому місці подає визначення даного слова з погляду його основного змісту, значення. Так, наприклад, слово *камінь* визначається, як „Тверда гірська порода у вигляді суцільної маси або окремих шматків, що не кується й не розчиняється у воді” („Словник укр. мови”, Академія наук УРСР). Але в різного роду висловлюваннях письменників ми знайдемо слово *камінь* у вживанні, що геть далеко виходить за межі його первісного основного значення:

- | | |
|---|--|
| 1. Відставляй муку готову,
Зерно сип на <i>камінь</i>
знову. (Щоголів) | 1. <i>Камінь</i> означає жорно в
млині. |
| 2. Коли мине останній з мо-
їх днів, не хочу я під <i>ка-</i>
<i>менем</i> лежати.
(Дмитерко) | 2. <i>Камінь</i> означає надмо-
гильний пам'ятник. |
| 3. Наша дума, наша пісня
не вмере, не загине. От де
люди, наша слава, Слава
України! Без золота, без
<i>каменю</i> , Без хитрої мо-
ви... (Шевченко) | 3. <i>Камінь</i> означає коштов-
ний мінерал як прикрасу. |
| 4. Корчма була збудована з
сірого піскуватого <i>каме-</i>
<i>ню</i> і стояла необмазана.
(Н.-Левицький) | 4. <i>Камінь</i> означає будівель-
ний матеріал. |

5. Суніці і чорниці окремо, в сумішці і чергуючи, рекомендується їсти при *каменях* нирок.
(Лікар. рослини, 1958 р.)
6. Стара як *камінь* стояла, слухала сина і нічого не могла сказати.
(Мирний)
7. І живемо ми оба скромно, ні на які видатки собі не дозволяємо, і господарства, здається, пильнуємо, а тим часом усе йде як з *каменя*.
(Франко)
8. Беркут звився в небо й *каменем* кинувся... на другого вовка. (Тулуб)
9. Серце не *камінь*: таки все одно на другого оглянеться. (Номис)
10. Увесь Єрусалим, старе й мале біжить, щоб на видовисько поглянуть, се тільки ти тут *каменем* сидиш. (Л. Українка)
5. *Камінь* означає хворобу нирок.
6. *Камінь* ужито тільки за схожістю — у порівнянні.
7. Коли щось відбувається, здійснюється важко, мляво з перешкодами, то кажуть, що *йде як з каменя*.
8. *Каменем* — означає з швидкістю та вагою каменя, що падає.
9. *Серце не камінь* — означає, що можна вплинути на когось, домагатися доброзичливості, прихильності.
10. *Каменем* — означає непорочно.

У наведених прикладах (висловах) ми маємо до діла з різними змістовими відтінками слова *камінь*, що дозволяє використати його не лише тоді, коли мова дійсно йде про камінь, як „гірську породу у вигляді суцільної маси або окремих шматків”, але і в цілому ряді інших випадків. Ця багатозначність слова заснована на тому, що й самі явища, які означають слова, не можна звести до однієї якоїсь властивості, ознаки, особливості; у них є свої різні сторони, які виступають на перший план, то, навпаки, стають малопомітними.

Так, *камінь* може бути вжитий як жорно, як надгробник, як прикраса, як будівельний матеріал; крім цього,

камінь не тільки твердий, а й важкий, перепонний, нечулий, непорушний (часто) тощо.

Слово випинає в явищі за певних обставин найістотніші функціональні властивості, й за цією властивістю рівночасно означає інші менше яскраві ознаки. Коли головна ознака визначає первісне значення, то всі приховані, неозначені його властивості визначають вторинні значення слова, що мають багатоманітні відтінки, як це бачимо на прикладі з каменем.

На тій підставі, що явища багатосторонні, і слово не може бути однозначним — воно багатозначне, воно вирізняє в явищі то ту, то іншу властивість. Як явища в зв'язку з іншими явищами виявляють свої розмаїті сторони, так і слово в зв'язку з іншими словами — в контексті — набуває певні значеннєві відтінки, змінює так чи інакше свій зміст.

А з цього можемо зробити такий висновок: наявність у тому самому слові кількох пов'язаних між собою значень, що виникають наслідком розвитку первісного значення слова в контексті, зветься багатозначністю (полісемією) слова.

Вторинні значення слова можуть бути прямими і переносними. У прикладах з каменем (1, 2, 3, 4, 5,) маємо справу з прямим первісним значенням цього слова, а в прикладах (6, 7, 8, 9, 10) — переносним (тропаїчним). Слова, вживані в прямому значенні, конкретно називають предмети, явища, процеси тощо. Переносне ж значення ґрунтується на зіставленні ознак предметів, коли властивості одного предмета переносяться на інший. У фразі „*Стара як камінь стояла*”, — зіставлення, порівняння ознак цілком зрозуміле.

Властивість багатьох слів мати, крім первісного значення, ряд інших, пов'язаних між собою значень, збагачує мову, поширює синоніміку.

Складну семантичну особливість багатозначного слова як стилістичний засіб використовують письменники, розвиваючи в одному контексті два значення якогось слова або два відтінки якогось значення, наприклад:

„Іхать! їхать! *Застукали двері і каблучки по помості, забігали слуги, заторохтіли колеса*”.

(М. Коцюбинський, „Як ми їздили до Криниці”)

Тут Коцюбинський об'єднує два слова: *застукати* із значенням „грюкати” (про двері) і *застукати* в значенні „застукотіти” (про каблучки взуття).

Найчастіше зустрічаємо в одному контексті стичність прямого значення й переносного:

Так дивиться сарна в дрімучому лісі,
Неначе почувши десь шелест в кущах...
Так дивиться чудно душа моя бідна
В темную душу твою...

(О. Олесь, „Так дивиться сарна”)

Інколи до контексту може входити багатозначне слово, що у мовленні використовується в двох його значеннях, наслідком чого відбувається калямбурна гра словами:

Юнона в котики з ним грала,
А в *мишки* так залоскотала,
Що аж Юпітер задрімав.

(І. Котляревський, „Енеїда”)

Завдяки багатозначності одно слово може виступати навіть аж у трьох значеннях, як от у жартівливому реченні дієслово *йшов*: „На вулиці *йшов* дощ і два студенти, один — в *університет*, а другий — у *кальошах*”. На місці два рази пропущеного слова *йшов* — стоять ризики.

У художніх творах багатозначність слова використовується як стилістичний засіб, зокрема в творах гумористичного і сатиричного спрямування.

Гомоніми та гомофіни

Гомоніми (від гр. *homos* — однаковий і *опута* — ім'я) — два або кілька слів, що однаково вимовляються, але мають зовсім різні значення, напр.: *коса*: 1. хліборобське знаряддя, 2. зачіска (в дівчини), 3. піщана обмілина, 4. селезінка; *пара*: 1. пара черевиків, 2. водяна; *ключ*: 1. ключ (дверний), 2. ключ журавлів, 3. музичний ключ, 4. джерело; *міна*: 1. вираз обличчя, 2. особливий вибуховий снаряд.

Не слід змішувати гомонімію з багатозначністю слів. Тим, що значення гомонімів далекі одне від одного, гомоніми і відрізняються від багатозначних слів, які зберігають деяку смислову спільність. Порівняймо: *хату замика-*

ють *ключами* — журавлі летять *ключами* (*ключ¹* і *ключ²* — гомоніми) і *копають землю* і *вже рідна земля* (земля — багатозначне слово).

Основною стилістичною функцією гомонімів є створення жартівливого, іронічного ефекту на основі калямбуру, тобто словесної гри гумористичного характеру. Гомоніми вводяться в контекст, щоб виявити дотепність, стилістичну витонченість, наприклад:

Так інколи і ми, як дітвора,
Дурієм, ніде правди діти:
Ведмедикам надаємо добра,
А самі плачемо, як діти.
(Л. Глібів, „Ведмедик”)

Калямбур може бути й з одним названим гомонімом і другим неназваним, але сам контекст підказує читачеві й другий:

— Чому ви не виходите заміж? Невже ніхто не пропонував вам руки і серця?

— Ні, пропонували. Тільки все дуже грубі або некрасиві.
(О. Довженко)

Як і гомоніми, іноді надаються до калямбурного використання так само *гомофіїни*, тобто різні слова, сполучення слів та їх частин, що збігаються в звучанні при різному морфологічному складі, наприклад:

Я хотів, щоб для порядку
Холера й справді завітала
До тих країв і не телицю — шахраїв
Усіх, як є, забрала.
Це й інших стукнуло б
У лоб
І це — по-моєму було б!
(І. Манжура, „Як списали телицю”)

Або:

„Це глина — чи цеглина”
(Журнал)

Слова однакового звукового складу і різного значення, але відрізняються наголосом, як, наприклад: *ко́са*, — *ко́са*, *за́мок* — *замо́к*, *го́род* — *горо́д*, *доро́га* — *дорога́* та багато інших — не є гомоніми.

Синоніми

Синоніми (від гр. *synonimos* — однойменний) — це слова різні за звучанням, але близькі за значенням, — це слова, що певним чином співвідносні у мові й служать уточненню й розрізненню тонких змістових відтінків поняття. Наприклад, у словосполученні *жадний, скупий, користололюбний* усі синоніми однаково характеризують скупаря, але кожен з них має змістову відтінь: *жадний*, — той, хто хоче захопити собі більше; *скупий* — той, хто дає мало або й зовсім нічого не дає; *користололюбний* — той, хто любить зиск, користь, гроші. В інших сполученнях ці самі слова вже не будуть синонімами, наприклад: цікавість *жадна*, але не *скупа*; проміння сонця взимку *скупі*, але не *жадні*; собаки *жадні*, але не *скупі*, а користололюбними можуть бути тільки люди.

Синоніми заведено об'єднувати в гнізда або ряди. Синоніми з ряду: *спритний, проворний, пробойистий, моторний, хваткий, жвавий, меткий* у реченні можуть мати і позитивні, і негативні відтінки; слова *меткий, моторний, жвавий* — мають виразне позитивне забарвлення, проте в певних семантичних умовах уживаються і для негативної характеристики (надто вже він миткий, моторний, аж кручений).

У синонімічному ряді: *чекати, дожидати, ждати, сподіватися, виглядати, очікувати, вичікувати* не кожне з цих слів може бути вжите в реченні зі змістом чекання, бо кожне слово має свій відтінок. Якщо *ждати, дожидати, чекати* містять „нейтральний” зміст, показ стану, дії без психологічних нюансів цього стану, то *вичікувати (вижити)* має, крім значення чекання як стану, дії, ще й відтінок наміру („вичікує доброї погоди”), а часом з негативним заміром („вичікує слушного часу”); *виглядати, сподіватися*, крім значення чекання, містять ще й відтінки надії на щось.

Ніколи не дасть потрібного ефекту вислову безладне вживання синонімів у реченні. Уміння вибрати з ряду синонімів найвідповідніше, найуживаніше слово забезпечує точність, чіткість, виразність мови.

Зі слів синонімічного ряду в багатьох випадках можна вибрати таке слово, яке найбільше годиться на роль найзагальнішого — найуживанішого. Звичайно це слово

найзагальнішого характеру, що в його значенні виражаються ознаки всіх інших слів ряду. Такі слова найпридатніші, навколо яких можна групувати синонімічні їм, звуться словами-показниками. Наприклад, беручи синонімічну групу *боятися, торопити, побоюватися, лякатися, страхатися, труситися, положатися*, ми за слово-показник оберемо *боятися*. З ряду *повінчатися, побратися, оженитися, одружитися* як слово-показник найбільше годиться *одружитися*.

Крім того, що синоніми відіграють велику роль щодо передавання тонких відтінків змісту, вони бувають також потрібні, як засіб урізноманітнювати мову, уникати повторень. Наприклад: „*Плачуть, дерева, плачуть* солом'яні стріхи, *вмивається сльозами* убога земля і не знає, коли осміхнеться” (М. Коцюбинський, “*Fata morgana*”). Цілком очевидячки, що „*вмивається сльозами*” письменник ужив, щоб заступити вже двічі вжите *плазе*.

Функція урізноманітнення вживання синонімів в одному контексті часто поєднується з функцією нагнітання синонімів, що передає деякою мірою схвилюваність мови і рівночасно затримує увагу читача на предметі, який автор вважає за важливий, як ось: „*Знову дзвеніли, бриніли, сурмили комарі, допікали, дошкулювали, діймали, жерли, гризли...*” (Ю. Яновський).

У мову художніх творів перейшла з народної творчости традиція паристого вживання близькозначних синонімів. Порівняймо:

Ой ти дівчино, *горда* та *пишна*,
Чом ти до мене звечора не вийшла.

(Народна пісня)

I:

Степаночку! Степаночку! —
Кричала, ридала.

(Т. Шевченко, „Невольник”)

Так само з народної творчости в художню літературу перейшов прийом здвоєних синонімів. Порівняймо:

„Вдова... свого сина *лаяла-проклинала*”...
„Найстарший брат *реге-промовляє*”...

(Думи)

І в романі П. Мирного „Повія”:

„Мов та квіточка під дощем *клоне-схиляє* свою голівку, *схилилася* Христя на його груди...”; „Темна темнота ночі, глухі та безлюдні вулиці — ніщо не забороняло Проценкові *розпускати* свої думки, а ще більше допомагало їм *ширитися-розходитись*,”
„...І це багатири, дуки *гуляють-бенкетують*”.

Антоніми

А н т о н і м и (від гр. *anti* — префікс, що означає протилежність, та *opoma* — ім'я) — слова, які мають протилежне значення: *радісний* — *сумний*, *бідний* — *багатий*, *низький* — *високий*, *говорити* — *мовчати*, *правда* — *брехня* й подібні. Антонімами не можуть бути прості протиставлення з додаванням заперечення, наприклад: *білий* — *небілий*, *писати* — *не писати*, *діяльний* — *бездіяльний* і подібні, а тільки слова різних коренів (переважно) з протиставним значенням: *любов* — *ненависть*, *запалити* — *загасити*, *радість* — *горе* тощо.

Антоніми є виразовий стилістичний засіб, і вживаються для семантичного протиставлення пари слів цієї самої граматичної категорії. Такі протиставлення можуть бути пов'язані: 1) з поняттям простору: *далеко* — *близько*, *широкий* — *вузький*, *південь* — *північ*, *крутий* — *пологий*; 2) з поняттям якостей і властивостей людини: *добрий* — *лихий*, *сміливий* — *боязкий*, *бадьорий* — *утомлений*, *лінивий* — *працьовитий*; 3) з поняттям часу: *рано* — *пізно*, *день* — *ніч*, *зима* — *літо*, *завжди* — *ніколи*, *ранок* — *вечір*; 4) з поняттям, що відносяться до явищ природи: *спека* — *холод*, *сухий* — *мокрый*, *розцвітає* — *в'яне* і т. д.

Антоніми часто вживаються в багатьох прислів'ях та приказках: „*Ситий* — *голодного* не розуміє; *М'яко* стеле та *твердо* спать; Після *солодкого* не захочеш *гіркого*; *Сміх* крізь *сльози*”.

В художній літературі семантичні стосунки між антонімами здебільшого пов'язуються з певними стилістичними функціями, що їх виконують слова — антоніми в контексті. Найвиразнішими видаються такі функції: зіставлення, протиставлення й антонічної градації.

Функція зіставлення антонімів полягає в порівнянні логічно протилежних тих чи інших предметів, понять, уявлень:

В зів'ялих листочках хто може вгадати
Красу всю зеленого гаю?
Хто визнає, який я чуття скарб *багатий*
В ті *вбогій* вірші вкладаю?

(І. Франко, „Зів'яле листя”)

У функції протиставлення антоніми вживаються, щоб розмежувати предмети за певними семантичними ознаками:

Карась: Я їду — та сюди уклін, та туди — уклін...

Одарка: А я ж як?

Карась: Ти? (*в захваті*) Я на білому *коні*, ти на білій *кобилі*. Кобилка ірже... Дзвони дзвонять...
Навкруги народ... Я білий *кінь*... Ти — біла *кобила*...

(О. Вишня, „Запорожець за Дунаєм” — гумореска)

Стилістична функція антонімічної градації слів скеровується на розмежування антонімів один від одного в часі, просторі й под.:

— Мати Божа, царице небесна! Як не дає він мені покою, не дай йому ні на *тому* світі, ні на *сьому*.

(О. Довженко, „Зачарована Десна”)

Архаїзми

Архаїзми (від гр. *archaios* — древній — застарілі слова і словосполучення в мові).

Серед архаїзмів розрізняють слова і вислови, які застаріли і не використовуються в сучасній мові тому, що їх заступили відповідні рівнобіжні слова — синоніми, як, наприклад: *гряде* — *іде*, *длань* — *долоня*, *ланіти* — *шоки*, *брег* — *берег*, *пряне* — *скочить*, *десниця* — *права рука*, *повів* — *сказав*, *аки* — *як*, *перст* — *палець*, *чресла* — *поясниця*, *глагол* — *слово*, *мова*. Серед архаїзмів є багато і старослов'янізмів (*брег*, *ланіти* та інші).

З другого боку, до архаїзмів відносять також слова, які синонімів не мають, тому що предмети і поняття, озна-

чувані цими словами, вже вийшли з ужитку і стали добром історії, наприклад: назви а) старовинних державних посад, різного роду занять (*вирник, воєвода, підгашиий, джура, золотар, писар, оратай* та інші); б) старовинної зброї, амуніції, регалій (*щит, булат, ратище, пістоль, корабеля, меч* та інші); в) старовинного одягу (*сукні люстринові, плахти шовкові, контуш, сіряк, кобеняк, жупан, керя, червоні сап'янци* та інші); г) старовинних монет (*арабські цехіни, гішпанські реали, таляри, червінці, сфінки, золоті шеляги, гульдени* та інші); д) старовинних мір (*три сорока соболів, двісті п'ядей, двадцять ліктів* та інші); е) старовинного посуду (*куманиці, коновки, штофи, ведмедик, карафка* та інші); є) старовинні назви народів, країн тощо (*Річ Посполита, лях, Валахія, Понт, Каффа*). Ці слова не зникають із словникового складу мови, але вони обмежені в своєму вживанні ділянкою історичних повістей, романів, нарисів і наукових досліджень з історії відповідних періодів. Такі слова звуться історизмами.

Головна стилістична функція і архаїзмів, і історизмів у художній літературі є відтворення реалістичного культурно-побутового кольориту доби. Без них аж ніяк не можна обійтися в творах на історичну тематику. Проте мова таких художніх творів не може бути захарашена архаїзмами. Коли б герої історичних повістей і романів дійсно говорили мовою тієї доби, яку описує письменник, то читач не міг би її зрозуміти. Звичайно герої говорять сучасною літературною мовою, а вміле застосування автором архаїзмів створює відчуття доби. Значення історизмів здебільшого розкривається в контексті й не потребує спеціального пояснення. Тому кращі письменники, працюючи над творами на історичні теми, звертаються до архаїзмів, але, поперше, обмежують їх кількість і, подруге, обирають такі архаїчні слова, щоб значення їх розкривалося у контексті. Ось зразки використання архаїзмів окремими письменниками:

Тут всякії були *цехмістри*,
І *ратмани*, і *бургомістри*,
Судді, *підсудки*, *писарі*;
Які по правді не судили
Та тільки грошкики лупили
І одбирали хабарі.

(І. Котляревський, „Енеїда”)

Або:

„Щоб було де заховатися від негоди, Берега обладнав собі під горою землянку, обставив її лісою, обклав кураєм, обмазав глиною, на стінах розвішав козацьку зброю, в золотих *обкладах* — образи, а підлогу вислав килимками. Такі землянки, як печериці, були розкидані скрізь по *запорозьких займищах* і називалися *бурдеями*. В *бурдеї* не робили груби, не виводили димаря, а клали із дикого каменю *межет*, на якому пекли хліб і ним же огрівали хату. Страву варили на *кабиці*”.

(П. Панч, „Гомоніла Україна”)

Другу групу архаїзмів становлять елементи мови церковнослов'янської в сучасній українській літературній мові, що знаходять своє застосування у художніх творах, переважно поезії, де вони традиційно використовуються як випробуваний стилістичний спосіб, з одного боку, задля урочистості, піднесеності зображуваного, а з другого — задля створення комічного ефекту.

Слова, старіючи, змінюють своє стилістичне забарвлення; в зв'язку з тим, що вони починають рідше вживатися, вони створюють враження небуденності, а потрапивши у невідповідну мовну ситуацію, надають текстові рис комічності. Для створення позитивних характеристик часто вживаються такі церковнослов'янізми: *достойний, жаждающий, житіє, благословенний, блаженний, злоголавий, благотворний, святиня, зіниця, ковчег, лепта, насущний* і багато інших.

Архаїчна лексика у вигляді церковнослов'янізмів та інших давніх словесних форм широко застосовується у поетичній творчості кращих наших письменників минулого і сучасності. Наприклад, для створення урочистості:

Все *упованіє* моє,
На тебе, мій пресвітлий раю,
На *милосердіє* твоє,
Все *упованіє* моє
На тебе, мати, *возлагаю*.
Святая сило всіх святих!
Пренепорожная, благая,
Молюся, плачу і ридаю:

*Воззри, пречистая, на їх,
Отих окрадених, сліпих
Невільників.*

(Т. Шевченко, „Марія”)

*Благословенне все, як отчий дім,
Як лист омийтий чистими сльозами,
Благословенна світла далина,
Що ні кінця не має, ані дна!*

(М. Рильський, „Карпатські октави”)

В українській літературі одним із перших використав з гумористичною метою церковнослов'янську лексику, поєднавши її з канцеляризмами, ще І. Котляревський у „Наталці Полтавці” в мовній партії Возного: „От юних літ не знав я любові, не *ощуцал* возження в крові...” „...*Рци* одно слово: «Люблю Вас, пане Возний», і аз *вишеупомянутий*, виконаю присягу о вірнім і вічнім союзі з тобою”.

У „Конотопській відьмі” Г. Квітка-Основ'яненко в уста Пістряка вкладає такі слова: „Не мог *оного* составить, бо *шуйця* (ліва рука) дрижала і тому я не *возмог*...”

Архаїчна лексика знаходила своє застосування також у творах І. Франка, П. Грабовського, Лесі Українки та інших класиків української художньої літератури.

Неологізми

Новоутворені слова, які означають нові поняття, предмети чи явища, називаються **неологізмами**. Такими були в свій час, напр., слова: одноосібник, колгоспник, стаханівець, скиталець, авіофльота, метро, телевізор (телебачення), космонавт та інші. Доти, доки нове слово не прийнялося загально, не одержало, сказати б, права громадянства в літературній мові, воно вважається неологізмом.

Творення нових слів — це звичайне явище у мові. Нові слова можуть творитися через зміну значення старих слів або засобами словотвору. Ось, напр., за зміною значення: слово поїзд тепер означає ряд з'єднаних між собою вагонів, що рухаються паротягом. Але первісно воно означало весільний поїзд, весільну процесію. Хоч би навіть жених і йшов із своїм почотом, пояснює Б. Грінченко.

За законами українського словотвору ми можемо аналогічно до слів, що вже існують, творити нові слова. Так,

зберігаючи наявні в мові корені, змінюємо тільки наростки, приростки, закінчення; словосполученням або словоскороченням. Наприклад: возарня (віз+арня), запрограмований (за+програ+ован+ий), будик (буд+ик), звіроцтво (звір+оцтво), гици (ресори) (гиц+и) тощо.

Словоскладання найчастіше трапляється в прикметниках, наприклад: *рожевожовтий, срібноблакитний, допомоговозахисний*; рідше з інших частин мови, наприклад: *деревовиробник, снігоплуг*. Словоскорочення (абрєвіатура) утворюється з перших літер слів словосполучення, наприклад: КУК (Канадський Український Комітет), ОУН (Організація Українських Націоналістів), ООН (Організація Об'єднаних Націй) та багато ін. або з часткових скорочень, в яких скорочується лише перше слово, наприклад: *статбюро, меддопомога, стінгазета*.

Неологізми постають дуже часто в зв'язку з бажанням заступити чужі слова своїми рідними, як, наприклад: замість *спектакль* — *вистава*, замість *авіатор* — *літун*, *аероплян* — *літак*, *автомобіль* — *самохід*, *фотографія* — *світлина*, *етаж* — *поверх*, *вельосипед* — *двоколесник*, *метро* — *підземка* і т. п.

В художній літературі багато письменників, маючи глибоке почуття мови, підсвідомо керуючись цим почуттям, утворюють нові слова, що цілком відповідають духові мови (тобто мають певну звукову будову і відповідні словотворчі в собі елементи, які влучно віддають внутрішній зміст слова). Хоч переважна більшість цих новотворів залишається в індивідуальному обігу автора і характеризує його творчу манеру, але вони виконують важливі стилістичні функції. Ці форми є відчутним засобом естетичного впливу на читача. Так, наприклад, у поемі „Берестечко” Старицький, щоб відсвіжити словник, посилити експресію, уживає таких неологізмів: *тайничий* замість *таємний*, *тиснява* замість *тиск*, *гордота* — *гордість*, *гордощі*, *мучень* — *мученик*, *зрадецький* і *зрадничий* — *зрадливий*, *звіроцтво* — *звірство*, *предатель* — *зрадник*, і багато інших.

Поет П. Тичина часто у своїх поезіях дає такі інтуїтивно збудовані новотвори, що вражають нас своєю звуковою природністю, простотою та влучністю і прекрасно подають поняття в новій інтерпретації так, як поет його бачить сам, а не так, як воно звично характеризується засобами загальної мови, наприклад:

Весна, весна! Яка блакить,
Який кругом прозор!
Садами ходить брунькоцвіт
А в небі злотозор.

(„Весна”)

Нові слова зустрічаємо також у М. Рильського: *рай-
дужнокрилий, виростень, назнаменована сухозлоть, ясно-
водь, стоколосся, октаволюб, громозвуки, вітер-срібнокрил*
і багато інших.

Словотворення відбувалося і відбувається, але воно
корисне лише тоді, коли дійсно викликається практичною
потребою на означення нових речей і понять або коли вно-
ситься новий змістовий відтінок. Коли ж неологізми не
відповідають духові мови, коли вони не сприймаються на-
родом, як, наприклад, „новотвори” футуристів:

Хайль семе нкоми
Йхаль кохайль альсе комих
Ихай месен михсе охой
Мхайль кмс мнк мих мих

(М. Семенко)

— то такі неологізми навіть шкідливі, бо тільки засмічу-
ють мову.

Проф. Ю. Шерех з приводу цього говорить так: „Мало
не кожний письменник творить неологізми, але надмір їх
творення характеризує здебільшого так звані орнамен-
тальні стилі, себто такі стилі, де автор милується самим
словом, грає і бавиться ним. Через те, що такі новотвори
в загальну мову продираються рідко, вони сприяють ви-
творенню особливої, далекої від життя поетичної мови.
Тим часом часто буває цінніше не витворювати щось ско-
роминуще нове і власне, а вдало і глибоко, по-своєму ви-
користати те, що в мові вже є, таким чином унутрішньо
(семантично) збагачуючи мову”.¹⁾ А взагалі кажучи, но-
вотвори письменників здебільшого залишаються особливі-
стю їх стилю і мають дуже мале значення для збагачення
лексичного фонду мови.

¹⁾ Юрій Шерех, “Нарис сучасної української літературної мови”,
Мюнхен, 1951 р., стор. 34.

Варваризми (запозичення)

Слова і мовні звороти, запозичені з чужої мови, які ще не увійшли як рівноправні в рідну мову, звуться *варваризмами* (від лат. слова *barbaros* — чужоземець) або *барбаризми*.

Деякі слова запозичені дуже давно, інші пізніше, — але вони так увійшли в рідну мову, так обтерлися в ній і принамурилися до всього запасу слів своїх питомих, що нам вони видаються такими ж своїми, як і всі інші. Ці запозичення відбулися у різні доби нашої історії від різних народів.

У найдавніший час українська мова запозичила чимало від східних своїх сусідів фінів, наприклад: *хата*, *коноплі*, *хміль* та інші.

Від південних кочовиків — тюрків, угрів, половців та інших: *гарбуз*, *лоша*, *табір*, *артіль*, *аршин*, *базар*, *казна*, *чулан* та інші. З татарської мови з XII ст. запозичені слова: *табун*, *чумак*, *аркан*, *козак* і чимало інших. З арабської: *атлас*, *бальзам*, *ватага*. Від турків перейшли до нас такі слова, як *гайдамака*, *тютюн*, *бунчук* та інші.

З грецької мови починають входити слова з часу прийняття християнства: *Петро* = камінь, *Степан* = вінок, *Ієга* (Євгенія) = високородна і багато інших християнських імен; також такі слова, як *апостол*, *паламар*, *дяк*, *кадило*, *паланиця* та інші і навіть такі, як *капуста*, *миска*, *вишня* і чимало інших. З латинської: *вітар*, *поганий*, *оцет*... З церковнослов'янської: *амін*, *владика*, *воскреснути*, *огонь*, *вітер*, *золото*, *мороз*, *голова*, *лоб*, *уста*, *рука*, *ноги* та інші. Церковнослов'янські слова і звороти постійно вживалися в староукраїнській літературній мові і часами набували навіть переважного значення.

У різний час запозичила чимало слів українська мова з мови німецької, почасти через посередництво польське: *крейда*, *ганок*, *цегла*, *пляшка*, *обценьки*, *мусити*, *сюсар* і багато інших. Від поляків перейшли деякі слова питомі польські: *брама*, *лізба*, *бруд*, *паскуда*, *міць*, *пані*, *праця*, а також слова, що запозичила польська мова від інших народів: *парафія*, *мур*, *дім*, *цїсар*, *купол* — з латинської; *симфонія*, *соната*, *опера*, *ораторія*, *тенор*, *сопрано* — з італійської. З російської (народної) мови запозичених слів українська мова має небагато, але з літературної росій-

ської мови в новіші і сучасні часи входять в українську мову не лише питомі російські слова, а й запозичені з чужих мов у російській перерібці: вокзал, жилетка, солдат, трамвай, автозавод, буфет, блюдо, шпала, якір, община, хомут, указ, колхоз, ударник, октябрь, комсомолец і багато інших. Ці запозичення з російської мови (і через неї) спричинені головним чином колоніальною залежністю України від Росії.

Окрему групу запозичених слів літературної української мови (як і в інших мовах) становлять слова, що мають назву інтернаціональних слів, які ввійшли з якоїсь однієї мови в лексикон усіх (або більшості) європейських мов. Ця категорія слів складається з безлічі грецизмів і латинізмів, іноді комбінованих, фонетично й морфологічно пристосованих (хоч і не завжди) до мови, представник якої пускає їх у світ. Характеристично, що ця група слів стосується головним чином культурних понять: це передусім наукові терміни, спеціальні слова в мистецтві, техніці, промислі й ремеслі, слова щодо організації суспільства, як, наприклад: *альгебра, квадрат, філософія, ідеал, геометрія, ромб, паралельний, артилерія, авіація, аероплян, автомобіль, університет, професор, лекція, театр, поезія, республіка, диктатура, пропаганда, космос, атом, механіка, лабораторія* і багато інших.

Наука не може обійтися без більшості інтернаціональних слів, хоч би вже тому, що наукові терміни — це назви понять у схожій фонетичній одежі серед ряду мов і з точно означеним змістом, дуже часто даються звести на свою грецьку або латинську основу. Вони є в кожній мові і переймаються від однієї до другої в процесі культурного спілкування. Такі чужі слова не відчуваємо як варваризми.

Натомість є частина чужих слів, що мають точні відповідники (синоніми) в українській мові, як, наприклад: *пікнік* — *прогулянка*, *шанс* — *удача*, *випадковість*; *конвенція* — *умова*, *форт* — *твердиня*, *диференціювати* — *розрізняти*, *стимулювати* — *заохочувати*, *концентрувати* — *зосереджувати*, *адекватний* — *рівноправний* та інші. А тому, що літературна мова, передусім, мусить бути зрозуміла для найширшого загалу, треба вистерігатися непотрібних варваризмів і замінювати їх своїми відповідниками. Крім цього, чужі слова засмічують і руйнують ту мову, що надто багато їх позичає.

У художній літературі письменники користуються варваризмами з різних мотивів. Найчастіше чужі слова зустрічаються у функції створення так званого *місцевого кольориту*. Під цим терміном звичайно розуміють різні способи зображення місцевих (чужих) умов життя, конкретних фактів, норів, звичаїв країни, що описуються прямо чи посередньо в даному творі. Як мовні засоби в утворенні такого екзотизму використовуються слова і вислови мови, якою говорять у даній країні чи місцевості. Такими, наприклад, є грецькі і латинські слова у Шевченковій поемі „Неофіти”¹⁾ (*грація, муза, тиран, гінекей, пенат, цикліт, гетера, катакомби, бульвар, ліктор, патрицій, гарем, плебей* тощо. Місцями таких слів зустрічаємо навіть трохи багато для тих часів, наприклад:

І в теремах оргія. Горять
Чортоги пурпуром і злотом,
Куляться амфори: дівчата,
Трохи не голі стоять
Перед Кіпрідою і в лад
Співають гимн.

(„Неофіти”)

Варваризми також можуть служити як засіб характеристики персонажів. У поемі „Гайдамаки”, висміюючи бундючність польської шляхти, Шевченко подає слова, які часто гриміли на сеймах і сеймиках:

“Nie pozwalam! Nie pozwalam!” —
Шляхта репетус...
„Еще Польша не згінела!” —
Хто куди гукає.

(„Гайдамаки”)

Часом сучасні українські письменники під московською займанщиною користуються русизмами у своїх творах задля створення „місцевого кольориту”, тобто правдиво змальовують місцеві умови життя, показують конкретні факти мовної і культурної дійсності в Україні як наслідок русифікації. Ось як говорять тепер українці з роду:

¹⁾ Про цю поему сам Шевченко писав, що вона “Ніби з римської історії”. В дійсності це алегорична поема, в якій засуджує сучасний йому російський державний лад — деспота царя Миколи I.

— Ото тобі, чоловіче, й Бог не помагає...

— Що мені Бог? Чи я слухав його коли, чи бачив? Чи він борошна дав коли мені чи дітей нагодував? Бог, як він і є, то не всім однаковий.

— Ото тобі, сину, й штани такі. Бач латка на латці.

— Що ж: латка тепер, тьотю, все равно, як гражданський паспорт. Вся страна в латках ходить, — всі в латках, і ніякого сорому. Латка, тьотю, це — як книга революції...

(М. Івченко, „Землі дзвонять”)

Українська мова, захаращена русизмами, стала предметом сатири для Остапа Вишні в його фейлетонах.

Мова, перенасичена варваризмами або словами, зміненими на зразок варваризмів, зветься *макаронічна*. Мета такого макаронізму звичайно сатирична або гумористична. Так, Котляревський висміяв школу XVII — XVIII ст., яка прагнула до посиленої латинізації. У четвертій частині своєї поеми „Енеїда” він розповідає, як троянці, прибувши на Латинську Землю, за тиждень вивчили латинську мову і говорили все на „*ус*”. Посол Енея сказав цареві Латинові таку „орачію”:

Переклад (вільний):

Енеус, ностер магнус панус
І славний *Троянурум* князь,
Шмигляв по морю, як
циганус

Ад те, о рокс! прислав *нунк*
нас.

Рогамус, доміне Латине,
Нехай наш *капут* не
загине:

Пермітте жить в землі своїй,
Хоть за пекунії, хоть *гратіс*,
Ми дякувати будем *сатіс*...
Бенефіценції твоєї.

Еней наш вельможний пан
І славний троянський князь,
Шмигляв по морю, як
циган,

До тебе, царю, прислав тепер
нас.

Просимо, пане Латине,
Нехай наша голова не
загине,

Дозволь жити в землі твоїй,
Хоч за гроші, хоч даром,
Ми дякувати будем дуже
Милості твоїй.

Тут, крім слів латинської мови, маємо, сказати б, олатинювання ще й українських слів, чим значно посилюється сатирично-гумористичне враження.

І. Франко у своїй вірші „*Semper tiro*” латинський фразеологізм уживає в піднесено-поетичному звучанні:

Хай спів твій буде запахує миро
В пору життя, та сам ти скромно стій
І знай одно — *poeta semper tiro*.¹

Таким чином, належно і вправно застосовані чужі лексичні елементи є важливим і стилістично-експресивним засобом.

Діалектизми

Слова, невживані в літературній мові, запозичені з різних місцевостей говірок, слова властиві певній територіальній, соціальній або професійній групі людей, звуться діалектизмами.

Діалектизми поза сферою свого вживання застосовуються в художній літературі для мовної характеристики деяких дійових осіб, для відтворення особливостей побуту, звичаїв місцевого населення, для надання реального кольориту. Діалектизми мусять бути підібрані так, щоб читач міг сприймати їх без додаткових пояснень. Найчастіше діалектизми вживаються в мові персонажів. В авторській мові вони зустрічаються рідко.

Територіальні діалектизми яскраво ілюструє такий уривок з оповідання М. Черемшини, „Грушка”²) :

— Туго сплітайте *скрудак*, дівчата, тугенько! А на стільчик най сідає Маріка Демснова, ану, хутко! А ти, Васильку, *причікни* на коліна, лице Марічці у *приділок* клади та й угадай, котра піде за мене, за Гнатка *вонєчого*.

Територіальні діалекти спостерігаємо у творчості І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Ю. Федьковича, В. Стефаника та інших.

Письменники, що без потреби вводять діалектизми в мову своїх творів, не узагальнюють місцеву говірку в малій кількості характеристичних діалектизмів, вони нехтують принципи типізації в мові і знижують художню цінність творів.

¹) Поет завжди учень.

²) „Грушка” — забава, що її влаштовує у вечір напередодні похорон молодь у тій хаті, в якій сталася смерть старої особи.

Гарні зразки майстерного запровадження територіальних діалектизмів у художню мову дали новочасні поети: М. Рильський і П. Тичина. Вони вводять діалектизми в свої твори лише як окремі квіточки, не захаращуючи змісту твору:

Благословенна ти, країно,
Зелена, світла полонина,
Флояри і трембіти звук...

(М. Рильський, „Подорож на Закарпаття”)

До діалектизмів відносимо також слова і словосполучення, що властиві мові певної професійної чи соціальної групи людей, так звані професіоналізми. Безумовно, професія в певній мірі позначається на мові людини. Ось чому характеристичні слова, створені саме людьми певної професії, або специфічні вислови професійного значення, вжиті в літературному творі, виконують стилістичну функцію: створюють професійний кольорит. Так, наприклад, Ю. Яновський у своєму романі „Майстер корабля” чимало подає професіоналізмів кораблебудівельників, щоб розповісти про їх роботу:

„...Бук піде в нас на *кіль*. На *гипанти* — корабельні ребра — їх треба тесати й з'єднувати з кількох шматків — дамо ми міцного дуба. Ми спокійно плаватимемо морем, коли знатимемо, що дуб захищає нас від важких хвиль. Там, де *шпанги* з'єднуються з *кілем*, ми покладемо ще поверх *врубок*, покладемо вздовж кіля важку дубову *кіль-свинку*”.

Цей опис без підкреслених спеціальних термінів утратив би не тільки щодо своєї пізнавальності, а значно більше — він би втратив велику частину своєї зображувальної переконливості.

Отож, створення професійного кольориту вимагає використання в якійсь мірі або професійних термінів, або спеціальних слів, звичних для людей якоїсь професії. Часто можна почути серед робітників морської флоту термін *заякорити*, *аврал*, *драйть* та інші; серед рибалок — вислів не *йоржись* (від йорж), що означає не сердься); серед вантажників — *кантувати* (пересовувати вантаж лише на основі); серед шахтарів — *на-гора* (вийти на поверхню землі). Так само мають свої особливості у мові військовики, канцелярські, лікарські, технічні та інші робітники.

Крім територіальних та професійних діалектизмів, існують ще діалектизми властиві певному колу осіб або вузькій соціальній групі, що звуться **жаргонізмами**. Під жаргонізмами розуміють безпорадне мовлення чужинців, які не опанували ще мову корінного населення і розмовляють будь-як, поза всякими нормами й правилами; всяку сумішку різних мов; різні групи таємних мов, створених спеціально для того, щоб їх не розуміли ті, кого з тих або інших причин уникають їх носії, особливо — за певних обставин свого „діяння”, як ось професійні жebraки, злодії тощо.

Прикладом жаргонової сумішки української і російської мов може бути мова шахмайстера Куртца у п'єсі Карпенка-Карого „Хазяїн”:

Куртц: Еті — да, еті — нет!... У нас сорок тисяч овса, а ще дванадцять тисячов купіл, нужен другий помошник, без другий помошник — не можно.

Пузир: Обійдеться, чабани надійні.

Куртц: Еті — нет! Чабан — цкелей кричал, а шахмей-
стер, еті — да! (Дія перша, ява VIII)

Жебраки в Україні були об'єднані в „братство”, яке мало свою тасмну мову, що звалася лебійською (лебій на мові старців — дід). Мова ця складалася почасти з чужоземних слів, а почасти зі слів своєї мови, тільки перекручених. Співалися іноді й пісні цією мовою, наприклад:

Пісня: У перекладі на звичайну мову:

Коби мені кумса сяна, А до кумси ще тирини, І бутельбух вовчану, Каравана чорнобрива.	Коли б мені хлібець святий, А до хліба трошки сиру, А до сиру пляшка пива Та дівчина чорнобрива.
--	---

Окреме місце серед жаргонів займає argo (з походження французьке слово argot) — так звана злодійська мова. Це професійний жаргон деклясованих елементів (босячні, злодіїв, люмпен - пролетаріату). Специфічною різницею argo від інших видів жаргонів є його професійна функція: тоді як інші вузькогрупові жаргони є певного роду лише забавою, мовною грою, argo ж, що ним користуються злодії, служить знаряддям їх професійної роботи, самозахисту і боротьби проти решти суспільства. І коли всі інші

вузькогрупові жаргони не становлять з принципового погляду професійної таємниці, то арго є таємна мова, конспірована мова, поки вона зберігає свою соціальну функцію. Арго — це свого роду гасло, за яким розпізнають один одного деклясовані.

Словник арго значно ширший, ніж словник інших жаргонів. У його склад увіходять слова зі зміненним значенням своєї мови, як, наприклад: *грак* — *селянин*, *ув'язнений* — *хворий*, *вбивство* — *мокре місце*, *застрілити* — *шльопнути* та інші, але значно більше запозичено з чужих мов, наприклад: слово *блат* — „свій”, такий, що заслуговує довір'я: той, що говорить своєю мовою; *шмира* — *охорона* — з німецької; *акга* — *гроші*, *калим* — *барани*, *басати* — *різати* — з турецької; *ерий* — *старий*, *микрий* — *малий*, *кресо* — *м'ясо* — з грецької та інших. Арго має свої місцеві особливості і широкі міжнародні зв'язки. Ось зразок злодійської пісні з твору І. Микитенка „Вуркагани”:

Йшли два вуркагани
З одеського *кичману*
Додому
Як тільки вступили
В одеську *малину*
І тут ударила їх
Громовиця...

Крім Микитенка, І. Франко, В. Винниченко, Б. Нижанківський та інші вдало користувалися арготизмами для мовної характеристики своїх персонажів.

Жаргонові й арготичні слова становлять незначну кількість до загальнонародної мови. Супроти широкого проникнення цього роду лексики в літературну і говірну мову українська громадскість завжди боролася.

Ідіоми і фразеологічні одиниці

У кожній мові є стійкі словосполучення, що означають щось єдине за змістом; такого роду словосполучення мають загальну назву фразеологізмів. В іншому плані відрізняють: ідіоматичні словосполучення (ідіоми) і фразеологічні одиниці або звороти.

Ідіоматичні словосполучення (ідіоми) — це своєрідні вислови в певних мовах, в основі яких лежить переносне

значення окремих компонентів сполучення або сполучення в цілому, що в них стає зовсім неможливо замінювати будь-які слова на інші, хоч би й зовсім подібного значення. В українській мові ідіомами є, наприклад: *пекти раки* (червоніти), *на руку ковінька* (вигідно), *перцю давати* (дошкуляти, бити), *клепки не мати*; *клепку загубити* (несповна розуму), *у рот води набрати* (мовчати), *позичити очей у сірка* (набратися нахабства), *собаку з'їсти* (набути досвіду), *гнати чимдуж* (щодуху), *м'яти* (мняти) *ханьки* (гарбузи) = нічого не робити, зволікати з виконанням чогось, *пахне смаленим* = наближення якоїсь небезпеки, що асоціюється з пожежею, яка дає дух смаленого, *дихати на ладан* = бути слабим, близьким до смерті, *медовий місяць* = перший місяць подружнього життя і багато інших.

Найхарактеристичнішою особливістю ідіоматичних сполучень є їх цільність і стійкість, тобто стійність місцеположення окремих частин сполучення і семантична єдність усього сполучення. Ідіоми є окрасою і багатством загальнонародної мови; вони входять поруч з іншими словами в лексичний склад певної мови. Ніколи не можна як слід опанувати мову, не вивчивши її ідіом. Використовуються вони в мові як готові мовні одиниці, тобто відтворюються в мові, але не утворюються знову, як це буває у випадку так званих вільних сполучень слів. Ідіоми входять до літературної мови через твори мистців художнього слова.

Фразеологічні одиниці за визначенням Л. Булаховського: „це звичайно словосполучення, розкладні щодо змісту, але усталені в мові як матеріал ходової цитації (прислів'я, приказки, вдалі вирази письменників, що стали «крилатими словами», і под.), які набули через це певної цільності”.

Ця категорія фразеологізмів дуже строката за своїм походженням, будовою і стилістичним забарвленням.

Прислів'я — це в формі речення народне висловлення повчального змісту, яке формулює певну життєву закономірність або правило, що є узагальненням накопиченого досвіду. Прислів'я можуть формулювати прямі закономірності, багатоманітні поради, повчання настанови тощо, наприклад: *Згода будує, а незгода руйнує*; *Двічі молодим не бути*; *На милування нема силування*; *Що легко приходить, те легко й відходить*; *Не купити ума, як нема*; *Не жаль плакати, коли є за чим*; *Говори мало, слухай багато, а думай ще більше* і т. д.

П р и к а з к а — це влучне народне висловлення, що відзначається стислою будовою, образною виразністю, але на відміну від прислів'я не має повчального значення. Приказки звичайно стверджують якісь явища, події, факти, випадки, ознаки тощо, наприклад: *У воді стоїть, а води просить; По хаті ходить, а дверей не знайде; Був кінь та з'їздився; Сама баба злизала, а на kota сказала; І в нашої кози хвіст виросте; Аби мені місяць світив, а зорі як хочуть і багато под.*

Прислів'я і приказки часто вживаються в художніх творах як їх назви або як складові частини розгортання сюжетів та створення певних художніх образів. Вони є також чудовим стилістичним засобом прикрашення мови твору і засобом художнього переконання читача. Ось кілька народніх фразеологізмів у Шевченка: *Тяжко жить на світі, а хочеться жить („Гайдамаки”); Бо хто не вміє заробити, то той не вміє й пожити („Сліпий”); У всякого своє лихо, І в мене не тихо („Холодний Яр”); Усі на сім світі — І царята і старчата — Адамові діти („Сон”)* та багато ін.

Поруч з народними прислів'ями й приказками в українській літературній мові широко вживаються також різноманітні влучні фразеологічні вислови, що об'єднуються під назвою к р и л а т і с л о в а . До крилатих слів відносять вислови видатних культурно-політичних діячів та історичних осіб; цитати з творів письменників різних епох і народів; вислови, походження яких пов'язані з античною літературою, історією давнього світу та середніх віків (рідше — з новою історією; вислови з церковно-релігійних джерел та ін.).

Значна частина крилатих висловів, які вживаються в сучасній українській мові, сягає своїм корінням у так звану а н т и ч н у давність. Такими є, наприклад, вирази: *Вичистити авгієві стайні* — вислів походить з легенди про те, що стайні царя Авгія не чистили 30 років і які нібито за одну ніч вичистив силач Геракл (у римлян він звався Геркулесом), пустивши через них воду двох річок. Переносно цей вислів став означати дуже забруднене місце або якусь дуже занедбану справу.

Дійти до геркулесових стовпів — це дві скелі з обох боків Гібральтарської протоки, які, за мітами, поставив Геракл під час своєї мандрівки на знак того, що це край землі. Переносно цей вислів означає крайню межу чогось.

Прокрустове ложе — це, за мітами, ліжко розбійника Прокруста, на яке він примушував лягати схоплених подорожніх. Тому, хто був довший за це ліжко, він відрубував ноги, а хто коротший — витягували їх із суглобів. Переносно: коли будь-що хочуть припасувати всупереч здоровому глузду до тих чи тих зовнішніх вимог, втиснути в штучні рамки.

Староримські крилаті вислови: *Гроші не пахнуть* — вислів з розмови римського імператора Веспасіана з сином Тітом з приводу запровадження податку на міські вбиральні; *Людина людині вовк* (Плавт); *Мовчання знак згоди* (Теренцій); *Картагена мусить бути зруйнована* (вислів, що його скрізь і завжди вперто повторював римський сенатор Катон Старший; сталося так, як він бажав). Переносно цей вислів уживають тоді, коли треба вказати на дійсну небезпеку; *Перейти Рубікон* (Юлій Цезар) і б. ін.

Великим джерелом крилатих висловів української літературної мови є вислови релігійного джерела (церковно-книжного): *Валаамова ослиця*; *Випити гашу до дна*; *Голос (глас) вопіючого в пустелі*; *Єгипетська робота*; *Золотий телець*; *Зуб за зуб*; *Ієрихонська труба*; *Козел відпущення*; *Манна небесна*; *Кожен камінь волає (кричить)*; *Вовк у овечій шкірі*; *Менший брат*; *Тернистий шлях*; *Тридцять срібняків* і б. ін.

Чимало влучних висловів увійшло в українську мову з багатьох європейських мов, засвоєні в різні часи: *А все ж вона (земля) крутиться* (Галілей); *Бути чи не бути* (Шекспір); *Від великого до смішного один крок* (Ж-Ф. Мармонтель); *Теорія, друже мій, сіра, та дерево життя зелене* (Й-В. Гете) та інші.

Особливо багато фразеологізмів, що перетворилися у крилаті слова, дав у своїй творчості Т. Шевченко, наприклад: *найменший брат*; *лани широкополі*; *славних прадідів великих правнуки позані*; *діла незабутні дідів наших*; *і не ситий не виоре на дні моря поле*; *караюсь, мучуся... але не каюсь!* *Наша дума, наша пісня не вмре, не загине!* *У всякого своя доля і свій шлях широкий*; *Чи довго ще на сім світі катам панувати?* та інші.

2. ПОЕТИЧНА СЕМАНТИКА

Тропи

У попередніх розділах ми вже згадували, що слово може мати пряме і переносне значення. Коли ми означаємо словом якесь явище, то зупиняємо свою увагу на якійсь основній властивості цього явища. Уживаючи це слово, ми уявляємо собі це явище в його загальному вигляді, в його основній функції. Так, наприклад, словом *море* ми означаємо великий водяний простір з гірко-солоною водою. Це є його головна ознака, його пряме значення. Але в морі ми можемо знайти ще багато найрізноманітніших властивостей і особливостей. Для моря також характеристичні: *синява, безкрайсть, глибина, безнастанне збурення* тощо. Все це його вторинні ознаки. В цьому розумінні слово полісемістичне, багатозначне. Його можна використати не лише в своєму головному значенні, а й своїх вторинних значеннях. Вторинні значення можна взяти для характеристики інших явищ; одно слово ми характеризуємо другим, що головним значенням з ним не зв'язане, але в якомусь одному з вторинних значень з ним перегукується. Ось таке вживання слова, коли воно використовується в одному зі своїх вторинних значень для характеристики іншого явища, називають переносним значенням слова. Візьмімо, наприклад, фразу: „Його любов широка, як море”. Як бачимо, слово *море* в своєму головному значенні не має відносин до любови. Але воно ніби перехресцується з ним в одному зі своїх вторинних значень: широчінь, безкрайність тощо, відривається ця ознака і переноситься на любов. Або: „Збурився, як море”. Нова вторинна ознака моря — збурення (хвилювання), нове переносне значення. Також вислови: „мінливе, як море”, „синє, як море” і т. д.; у всіх цих випадках слово *море* виступає в переносному значенні. Отже, словесна майстерність письменника визначається не лише тим, який багатий він створив собі запас слів, а й тим, як він уміє використовувати багатозначність слова, тобто як він уміє вживати його у вторинних, переносних значеннях, інакше ка-

жучи, як він уміє змінювати основне значення слова. Способи зміни основного значення слова звуться *тропами* (гр. *tropos* — поворот). Наявність тропів особливо забезпечує барвистість мови. У тропі одно явище ніби пояснюється іншим: *серце — як камінь, зуби — як перли, губи — як вишні, небо — як шатро і т. д.* Ось ця властивість тропів, що в ньому одно явище характеризується другим, допомагає читачеві яскраво, життєво, барвисто, індивідуально уявити собі пояснювальне явище, предмет, процес тощо. У цьому і полягає головне значення тропів. Завдяки їх властивості особливо яскраво характеризувати явища їх часто звуть ще образними або художніми засобами мови.

Тропи мають властивість збуджувати емоційне ставлення до теми, навівати ті чи інші почуття, мають чуттєво-емоційний зміст. Створюючи тропи, письменник зосереджує увагу читача саме на тих рисах і властивостях, які вважає за найістотніші для даного предмета зображення. До тропів належить: порівняння, епітет, метафора, персоніфікація, метонімія, синекдоха, символ, алегорія, гіперболя та інші.

Порівняння

Найпростішим, первісним видом тропів є порівняння, тобто зближення двох явищ, щоб пояснити одно другим через його вторинні ознаки. Наприклад: *очі, як зорі*. Деякі властивості зірок (блиск, яскравість) переносимо на *очі*: перед нами перехрещення прямого, головного значення слова *очі* і вторинного слова *зорі*: блиск, яскравість. А через це утворюється нове значення, що дозволяє конкретніше, яскравіше, точніше характеризувати одно явище, перенесеними на нього якихось властивостей і ознак другого явища. В поетичній мові засяг порівнянь дуже широкий. Через порівняння відбувається зближення таких віддалених понять, як живі і неживі, як фізичне і психічне; порівняння може стосуватися якості і кількості, емоцій, експресії процесів тощо. Найчастіше порівняння висловлюються через сполучники: *як, наче, ніби, неначе, мов, буцим* та інші. Наприклад:

1. Буває день: в запоні попелястій
Гаї й сади. Заплакане вікно,
Але душа — як підліток у рясті,
Як молоде вино.

(М. Рильський, „Буває день”)

2. *Мов зачарований, стоїть Бахчисарай*
Шле місяць з неба промені злотисті...
(Леся Українка, „Бахчисарай”)
3. *Неначе птахи чорні в гаї,*
Козацтво сміливо літає
(Т. Шевченко, „Гамалія”)
4. *Пшениця біжить за вітром, немов табун лисиць,*
і блищать на сонці хвилясті хребти.
(М. Коцюбинський, „Ниви у червні”)

Порівняння можуть бути виражені також орудним відмінком іменника:

Синє море звірюкою
То стогне, то виє...
(Т. Шевченко, „Іван Підкова”)

Інколи порівняння вводиться словами: *здаватися, видаватися, виглядати, нагадувати* та іншими зручними дієсловами щодо порівняння. Наприклад:

Велетенська постать його здавалася велетенською
тінню. (М. Вовчок, „Степовий гість”)
Виглядала вона (Одарка) старою бабусею.
(П. Мирний)

Здебільшого порівняння підкреслюють якусь одну ознаку зображуваного, але бувають і розгорнуті або поширені порівняння, що розкривають ряд ознак одного або групи предметів чи явищ у дієслівно розвиненій формі. Тоді, крім порівнюваного слова *як* і його синонімів, можуть з'являтися інші слова, що зв'язують обидва члени порівняння, *так, отак* і подібні. Наприклад:

Як прекрасна царівна у казці старій,
Заворожена відьмою злою,
Спить нетлінная роки в могилі сирій
І нетлінною сяє красою, —
Так і ти, Україно, лежиш у труні,
І заклята навек, і забута,
І без жалю за щось у кайдани страшні
Закула тебе мачуха люта.
(О. Олесь, „Як прекрасна царівна у казці старій”)

Порівняння, що ми досі розглянули, звуться прямими, бо в них предмети зіставляються в прямій стверджувальній формі. А порівняння, що в них предмети протиставляються один одному, хоч справді в цьому протиставленні міститься щось додатне, стверджувальне, звуться заперечними. Такі заперечні порівняння часто зустрічаються у народній поезії, а також і в поетів, чия творчість своїм корінням сягає в народну поезію:

У святу неділеньку,
Рано-пораненьку,
То не сива зозуля кувала,
Не дрібна пташка щебетала,
Не у борі сосна шуміла, —
То бідна вдова
У своєму домі зі своїми дітьми гомоніла.

(Нар. дума)

Тут перша частина порівняння, що охоплює кілька порівняних образів, є заперечена через *не*, частина друга вводиться сполучником *то*.

У літературі:

Ой то не сокіл-виноріз
Злетів з гори в долину,
То прилетів юнак Роберт
У рідну країну.

(Леся Українка, „Роберт Брюс”)

Не списи співають на Дунаї, — лунає Ярославни
голос.

(„Слово о полку Ігоревім”)

Зрідка порівнюваний образ може виступати в питальній формі:

Що ся в полі забіліло,
Ой чи гуси, чи лебеді?
Тепер гуси не літають,
А лебеді не плавають:
То татари полон женуть

(Нар. пісня)

Перераховані види не вичерпують усіх можливих форм порівняння, але з цього вже огляду бачимо, яким різноманітним може бути цей троп. Найкращими з ми-

стецького погляду вважаються ті порівняння, що, oprіч своєї оригінальності і свіжості, відрізняються ще своєю високою наочністю, мальовничістю та емоційним забарвленням.

Епітет

У поетиках надто різні явища підводять під поняття *епітет*, тому дати коротке і чітке визначення йому не легко.

У широкому значенні епітет розуміють як означення, тобто слово або кілька слів, доданих до звичайної назви предмета задля того, щоб посилити його виразність, підкреслити в предметі одну з його характеристичних ознак.

Поруч з цим широким словживанням стоїть інше, вужче, хоч часто обидва визначення зустрічаються у того самого автора. На думку Б. Томашевського, „епітет не вводить нової ознаки, яка не міститься в слові визначуваному, а повторює ознаку, що міститься в самому визначуваному слові, та звертає увагу на дану ознаку або виявляє емоційне ставлення до предмета того, хто говорить”. В цьому і полягає головна різниця між епітетом, як поетичним означенням і логічним.

Логічне означення містить у собі загальноновизнані об'єктивні ознаки і якість предметів, явищ. У словосполученнях: *пізній* вечір, *золоті* сережки, *масляна* каша, *залізний* молот, *нова* сорочка, *круглий* стіл, *мала* дівчинка і под. — логічні означення (*пізній*, *золоті*, *масляна*, *залізний* і т. д.) указують на ознаку предмета і тільки. Поетичного в них нічого немає. Однак перше-ліпше з цих означень може стати епітетом у тому випадку, коли воно буде використане не так у предметно-логічному, як емоційному значенні. Так, наприклад, прикметник *пізній* у словосполученні: „*Пізня* юність наступила в нього” — є епітетом, бо емоційність означення, підкресленість його і ставлення до предмета того, хто говорить, висловлюються сильніше й певніше. Це саме можна сказати і про такі сполучення, як: *золота* душа, *масляне* повітря, *залізна* воля, *нова* сім'я, *гордий* дуб і под., де прикметники мають емоційне значення, а не предметно-логічне.

Отож, справді художній епітет виникає на переносному значенні слова. Такий епітет часто ще називають метафоричним тому, що в основі означення лежить метафора.

Візьмімо ще кілька прикладів з творчості письменників:

Хвилюють лани золотії,
Здається, без краю.

(Л. Українка, „Поділля”)

Тут означення вжито не в прямому значенні слова (лани не зі злата). Колір ланів, на яких поспіває збіжжя, порівняно зі злотов.

Сумне, холодне і мутне
Повисло небо над ланами
І олив'яними очима
Глядить на землю й не моргне.

(С. Черкасенко, „Ратай”)

Усі означення так само і тут ужито в переносному значенні.

Великим майстром метафоричного епітета був І. Франко:

Гримить! *Благодатна* пора наступає,
Природу *розкішная* дрож пронимає,
Жде спрагла земля *плодотворної* зливи,
І вітер над нею гуляє *бурхливий*,
І з заходу *темная* хмара летить —
Гримить!

(І. Франко, з циклу „Веснянки”)

Картина передгрозя викликає піднесений настрій у поета. Він кожну пейзажну деталь наділяє емоційним епітетом, що передає його настрій: *благодатна* пора, *розкішная* дрож, *плодотворна* злива, *бурхливий* вітер, *темная* хмара.

До речі, у „Веснянках” чистого пейзажу зовсім немає — це алегорії до громадських явищ, подій або паралелі до них.

Епітети за граматичними формами найчастіше бувають прикметниками (*суховійний* вітер, *голубе* небо). Епітетами можуть бути також іменники (*мати-земля*, *чарівниця-зима*); прислівники (вітер *виг сумно*, *холодно* привітався; дієприслівники (*хвилі несуться*, *виблискують*).

Художнє значення епітетів дуже велике. Це особливо добре видно з їх розвитку та використання у народній творчості. В піснях, казках, думах епітети зустрічаються дуже часто і рясно. Всі ці твори продовж століть жили і передавалися в усному виконанні, нові були видозміною

старих або творились за їх зразками. Народні автори виявили особливо свою увагу до епітетів у тому, що той самий епітет постійно повторювали при тому самому слові. Його ніби закріплено за тою чи іншою назвою і разом з нею становив один художній вислів, що переходив з одного твору до другого. Коли мова заходила про поле — поле завжди було *чисте*; згадують про коня — кінь завжди буде *вороний, добрий, сивий, карий*; море — *сине*, небо — *ясне*, земля — *сира*, ліс — *темний, зелений*, вітер — *буйний*, хвиля — *бистра, супротивна*, сонце — *ясне, правидне*, очі — *карі, чорні, тернові*, личко — *біле*, шлях — *битий*, Дунай — *тихий*, вовки — *сіроманиці*, воли — *половій*, шабля — *булатна*, зброя — *ясная*, Січ — *мати*, Дніпро — *батько* і багато інших. Такі епітети найчастіше зустрічаються у народній творчості і називаються постійними. Ці епітети постійно повторюються у всіх жанрах народної творчості при певних словах. Особливо багата на постійні епітети мова козацьких дум:

У *святу* неділю не сизі орли заклекотали,
Як то *бідні* невольники у *тяжкій* неволі заплакали.

.
Визволь, Господи, всіх *бідних* невольників
З *тяжкої* неволі турецької,
З каторги бусурманської,
На *тихій* воді,
На *ясні* зорі
У край *веселий*,
У мир *хрещений*,
В города християнські.

(„Плач невольників на каторзі”)

З народної творчості епітети перейшли у художню літературу і там, де вони не механічно перейняті, а є наслідком самостійної мистецької перерібки письменника, можуть у великій мірі спричинитися до створення потрібного емоційного тла розповіді. Вони часто розраховані на відповідну дію з боку читача. Це ми бачимо на епітетах Шевченка. Візьмімо для прикладу його славнозвісний „Заповіт”, у якому підбір епітетів зроблений так, щоб запалити і зогріти український народ до визволення із тяжкої неволі і побудови власної, від нікого незалежної України:

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі
І Дніпро і кручі,
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.
Як понесе з України
У синєє море
Кров ворожу... отоді я
І лани і гори —

Все покину і полину
До самого Бога
Молитися... А до того —
Я не знаю Бога.
Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.
І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.

Вирази: степ *широкий* і *синє* море — народні, постійні епітети, і це до певної міри стосується і *ревучого* Дніпра. Такі епітети, як: *Україна мила*, *вража злая кров* — емоційні епітети, що характеризують самого великого Кобзаря, одного з найкращих синів українського народу, його революційність. Епітети: *велика*, *вольна*, *нова* сім'я — також емоційні й характеризують Шевченкове розуміння нового українського суспільства, якого ми ще не завоювали. А *незле*, *тихе* слово — цей подвійний епітет характеризує особисту скромність Шевченка і разом надію, що його полум'яна національно-революційна поезія буде зрозуміла по-справжньому в майбутньому суспільстві.

Найістотнішою функцією епітета є функція вияву особистого емоційно-оцінювального ставлення до предмета, явища тощо. Епітет залишається виражальним засобом доти, доки він виконує цю основну свою функцію. Таким індивідуальним означенням завжди є лише метафоричний епітет. Особливо це стосується віршованої мови, де художньо-емоційна дія слова мусить бути сильніша, ніж у прозі.

Метафора

Метафору багато хто вважає найголовнішим тропом і такою характеристичною для поетичної мови, що саме слово це іноді вживається як синонім образності мови, як вказівка на те, що слова діють тут не в прямому, а в переносному значенні. Метафорична мова часто означає алегоричну або образну мову (гр. *metaphora* й є — перенесення).

В метафорі якась одна або кілька властивостей переносяться на предмет або явище з другого предмета або явища, але ці останні не виступають у тропі безпосередньо, а лише маються на думці. Справді метафора є порівняння, що здійснюється тільки інакше. У звичайному порівнянні наявні два члени: той, який порівнюємо, і той, з яким порівнюємо, а в метафорі — один член, другий, а при цьому мається на увазі й перший член, що порівнюється. І, таким чином, через асоціацію обидва члени зростаються разом. Тому метафору можна назвати прихованим порівнянням.

Вислів: „Робота горіла в її руках” — метафора. Швидкість виконуваної роботи порівнюється зі швидкістю знищення палива вогнем; але, як бачимо, в метафорі один член порівняння відсутній. Те саме виявимо в метафорах: „Голубе шатро неба”, або „небесне шатро”. В основі цих метафор лежить уява, що ніби небо покриває землю так, як шатро, тобто порівняння, але воно дане, сказати б, у скороченому вигляді.

Звернімося ще до прикладів таких метафор:

Земле, моя *всеплодющая мати*,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Каплю, щоб в бою сильніше стояти,
Дай і мені!

(І. Франко, „Земле, мая всеплодющая мати”)

Тут метафорою є слова *всеплодющая мати*, які, на підставі подібності, порівнюються до землі. Хід думки поета такий: земля, як і мати, годує нас і поїть, а тому можна перенести властивості матері на землю.

Або:

За вітром *слава полетіла*
По всіх усядах і кутках...

(Л. Глібов, „Синиця”)

Слава літати не може. Але, надавши їй схожості зі птахом, ми уявляємо собі, як та слава летить і розноситься по світу.

Звичайно метафори є своєрідним наслідком праці творчої уяви письменника. Він виявляє в них багатство і силу своєї мистецької думки, підносить картинність і наочність свого вислову та спричинюється до збагачення рідної мови взагалі. Ось кілька ще прикладів метафор:

*І пошлю свою тугу до вас (людей)
Хай за поли вас миче,
Як той пес, що на лови у степ
Пана свого кличе.*

(І. Франко, „Мойсей”)

Тут сама метафора утворюється порівнянням.

Метафора, що складається з ряду пов'язаних між собою слів, які взаємно доповнюють зображення певної картини, називається розгорнутою. Прикладом вживання розгорнутої метафори може бути така частина з поезії Т. Шевченка:

*За сонцем хмаронька пливе,
Рожевi поли розстиляє
І сонце спатоньки зове
У синє море: покриває
Рожевою пеленою,
Мов мати дитину.
(„За сонцем хмаронька пливе”)*

Метафори М. Коцюбинського у повісті “*Fata morgana*”: „співає колос, сміється лука, кличуть городи, диха тучна земля”. Ними передаються сподівання Маланки на здійснення мрій про землю. А коли настали чорні дні суму для Маланки, Коцюбинський передає переживання героїні іншими метафорами: „Пестила мрію про землю, а земля встала проти неї ворожа, жорстока, збунтувалась і втекла з рук. Як мари́во поманила і як мари́во щезла. Лежить холодна і ссе тепер кров”.

Граматично метафори можуть утворюватися сполученням будь-яких значущих частин мови: іменником („ланцюг доказів”, „зерно правди”), прикметником („сумні обставини”, „чутливі струни”), дієсловом („від сорому згорів”, „зродилась надія”) і т. д.

Переважна частина словника живої мови складається з метафоричних слів і висловів, наприклад: *пiдошва* (гори), *хребет* (гірський), *ніжка* (стола), *зубці* (пилки, гребінця), *ручка* (писати), *головка* (цвяха), *шапка* (гриба), *хвилюватися*, *вагатися*, *горіти*, *летіти* думкою і багато інших. Інколи на означення складніших взаємин між людьми вживаються і складніші метафоричні вислови. Про людину, що вчинила щось погане супроти другої, говорять: „він заступив йому стежку або став поперек шляху, він

викопав йому яму, сів йому на шию, плів йому сухого дуба, наступив йому на ногу, перетер його на зубах” і т. д. А про потерпілого знову говорять: „зайшов на безвихідь, наскочив на слизьке, поліз на стіну, тут йому й край (гак, капут)”.

Усі наведені вище метафоричні слова і вислови мають дуже давнє походження, так давно увійшли в мову, стали такі звичні, що їх первісне образне значення вже непомітне або зовсім забулося. Але всі вони засновані на ототожненні схожих явищ і всі вони мають переносне значення.

Метафора — найпоширеніший вид тропів, хоч цінною може вважатися лише нова, свіжа метафора, а не трафаретна чи надто вишукана.

Персоніфікація (уособлення)

Окремий вид метафори, в якому неживим предметам, поняттям, явищам природи надаються властивості людини, зветься персоніфікацією (від лат. *persona* — особа і *facere* — робити) або уособленням.

Такі уособлення часто зустрічаються в усній народній творчості: в піснях, казках, похоронних голосіннях, замовленнях тощо. Вони звичайно полягають у тому, що люди звертаються до явищ природи з проханням, пропонуванням послуг, привітом і покладанням надії на те, що будуть мати від них відповідні дії, співчуття, слово.

В одній весняній обрядовій пісні звертаються до весни так:

Прийди, весно, прийди,	Принеси нам збіжа,
Прийди, прийди, красна,	Принеси нам квіток...

Тут збереглися залишки давніх анімістичних поглядів людини на природу. В нові часи люди повільно звільнилися від цих стародавніх поглядів і на основі досягнень науки стали розуміти фізичні закони природи. А все ж письменники й нового часу створюють образи природи, засновані на уособленні. Через такі уособлення вони яскравіше і барвистіше висловлюють свої думки і настрої, глибше і сильніше діють ними на читача.

Так письменники всіх часів за зразками народної творчості творили і творять уособлення, наприклад:

- | | |
|--------------------------|------------------------------|
| 1. Нема Січі; очерети | Де ви забарились? |
| У Дніпра питають: | Вернітеся' дивітеся — |
| „Де то наші діти ділись, | Жита похилились, |
| Де вони гуляють?” | Де паслися ваші коні, |
| | Де тирса шуміла, |
| На тім степу скрізь | Де кров ляха, татарина |
| могили | Морем червоніла... |
| Стоять та сумують; | Вернітеся!” „Не вернуться!”— |
| Питаються у буйного: | Загуло, сказало |
| „Де наші панують? | Синє море... |
| Де панують, бенкетують? | |

(Т. Шевченко, „До Основ'яненка”)

2. Навшпиньках
 Підійшов вечір,
 Засвітив зорі,
 Прослав на травах тумани
 І, на уста поклавши палець, —
 Ліг.

(П. Тичина, „Коливалосся флейтами”)

3. І враз сталося щось незвичайне: тихе повітря стрепенулось, шарпнулось у бік, знялось над землею, з божевільним жахом кинулось тікати. Воно мчалося наосліп у темряві з свистом і сичанням перестрашу, розбиваючи груди об стіни й паркани, пориваючи за собою пісок, листя, дерева і все, що стояло на його дорозі. А наздогін за ним так само мчалась чорна потвора, зависла над землею і повівала полум'ям.

(М. Коцюбинський, „Буря”)

На окрему увагу заслуговують Шевченкові уособлення уявних, абстрактних понять, як, наприклад: Україна — *безталанна мати, бездітна вдовиця, убога сирота*; доля — *химерна дитина, жінка, дівчина, ледациця*; слава — *задритана шинкарка, перекупка н'яна*; муза — *сестра Феба молодая, чарівниченька*; думи — *діти*; персоніфікована і правда, що *н'яна спить*, і багато інших.

Дуже часто персоніфікації використовують письменники у казках, байках, легендах. В них звірі, птахи, риби, рослини і неживі предмети зображаються на подоби людей. Вони, як і люди, розмовляють одні з одними, суперечать, умовляються, висловлюють свої чуття і думки, здійснюють певні вчинки тощо.

У творах художніх думка письменника, висловлена уособленням, сама з себе не є фантастичною; фантастичний образ, що уособлюється. Він створюється лише для того, щоб краще висловити почуття і думки, передати настрій, вилити його яскраво і насичено. В цьому загально і полягає значення персоніфікацій у художній літературі. Вони є засобом вислову думки.

Метонімія

Метонімія (гр. metonimia — перейменування) — троп, що означає заміну назви якогось предмета чи явища назвою іншого предмета або явища на основі асоціативного зв'язку між ними, за суміжністю понять.

Поруч з метафорою метонімію вважають за один з головних тропів. Як і в метафорі, один з членів метонімії опущений і лише мається на думці. Найчастіше метонімія являє собою заміну повного найменування ознак, що співіснують у предметі, окремими ознаками, які уявляються істотними чи показовими. Наприклад: зберігати вірність до *гроба* (замість прямого виразу — до смерті); при звичайтись до чогось зі *шкільної лавки* (= з часу перебування у школі); *втратити голову* (= здатність міркувати); *тримати язик за зубами* (= мовчати); дарованому коневі в *зуби не дивляться* (= не рахують років); *дере носа* (= гордий); *рвати волосся* (= бути в розпуці); *схопитись за голову* (= дуже дивуватися); *учитися до сивого волосся* (= до старости); сидіти, склавши руки (= нічого не робити) і багато інших.

Асоціативних зв'язків між предметами і явищами існує дуже багато, а тому й видів метонімії так само багато. Найголовніші з них такі:

1. Уподібнення якогось предмета до того, кому він належить. Наприклад: купити *Сковороду* (його твори), читаємо *Шевченка* (його твори), дійти до *Міської ради* (до її будинку).

2. Називати країни, міста, річки, місцевості, місця то-що замість людей, що там перебувають: *Азія* зростає культурно, *Київ* радісно зустрічає туристів, *ліс* проснувся (= птахи і звірі, що живуть у лісі), ціле *село* загинуло; *авдиторія* слухає промовця уважно.

3. Називання посіданої речі замість її посідача і навпаки: *в нього (командира) дві тисячі багнетів і десять кулеметів, сусід згорів до тла* (= обійстя).

4. Називання матеріялу замість речі з нього зробленої: *ходить в оксамитах та шовках* (= одяг з оксамиту та шовку), *лунко дзвенить криця* (= коса), *чотири дошки* (= труна).

5. Називання посуду замість того, що звичайно в ньому буває: *лямна горить, казан кипить, чарка ходила з рук до рук, випив склянку, з'їв миску*.

6. Називання знаряддя праці або її дії замість самої дії: *він здобував собі хліб лопатою, перо поета кличе до боротьби* (= твори поета), *садом живе* (= на прибутки від саду).

7. Називання часу замість події, що в ньому відбуваються: *день був веселий, рік щасливий, XIX вік бачив пробудження націй і т. д.*

Характеристичною особливістю метонімії є те, що вона утворюється через підкреслення зовнішніх ознак, які характеризують суть поняття, процесу, предмета чи явища. І хоч метонімія охоплює різні види заміщення, але спільним для всіх видів цього тропа є те, що між визначенням одного предмета чи явища через інший предмет чи явище існує тісний зв'язок.

До обговорених метонімії варто навести ще кілька прикладів, що їх утворили різні письменники у своїх творах, а саме:

1. І Колляра читаєте
З усієї сили,
І Шафарики, і Ганка...

(Т. Шевченко, „І мертвим, і живим, і ненародженим”)

2. Може чванитесь, що братство
Віру заступило,
Що Синопом, Трапезундом
Галушки варило

(ibidem)

3. Тонко дзвонить біла криця,
Косарів ідуть ключі.

(А. Малишко, „Мій товариш”)

4. Дивляться дівчата, аж на Туровій кручі князь
на сивому коні. Увесь у *кармазині*, а з пояса
золото аж капає.

(П. Куліш, „Оріся”)

5. І хто пив разом *три осьмухи*,
То той Енеєві був брат.

(І. Котляревський, „Енеїда”)

6. Без батька лишилися *корогви рясні*, (= полки)
Окрились болотом, возами.

(М. Старицький, „Берестечко”)

Синекдоха

Синекдоха (гр. *synekdoche* — співпереїмання, співзаміна) — один з видів метонімії, в якому заміна, перенесення відбувається переважно на основі кількісного зв'язку. Нею користуються так само часто, як і метонімією, в усній мові, наприклад: *скільки душ в хаті* (людей)?, *щоб твоя нога не була на моєму порозі!* (не ходи до моєї хати), *йде москаля, як трави* (багато війська), *шанувати копійку* (в значенні гроші) і багато інших.

Найголовніші види синекдохи такі:

1. Заміна частиною цілості, наприклад: не пустити *на поріг* (не пустити в дім), ні *рога* ні *копита* (ні рогатої худоби, ні коней), добути *язика* (= полоненого, що від нього узнають про стан ворога), на заводі не вистачає *робочих рук* (не вистачає робітників), *головонька моя бідная* (моя голова = я), *шапка* розгнівалася (людина у шапці).

2. Заміна множини однією, наприклад: *німець* наступає (німці), *щука* тут не водиться (щуки), *ворог* зруйнував рідну країну (вороги). Або навпаки: *Шевченки* родяться раз у століття (геніальні поети), у нас будуть свої *Шекспіри* (драматурги).

3. Уживання загальних, абстрактних або збірних понять замість конкретних, індивідуальних: *козацтво* вирушає в похід (замість козаки), *оборона* вимагає виправдання підсудного (замість оборонець), *молодість* розважається (замість молоді) і т. д.

4. Уживання означеної величини замість неозначеної, наприклад: *п'ятдесят тисяч* козаків відпочиває, *іде* *ляхів* *сорок тисяч* і подібні.

Синекдохою є також відомий вираз *наш брат* у значенні певна стаття, професія і под., тобто щось колективне: *наш брат студент*.

Метонімія і синекдоха, як усний відокремлений від цілого літературного твору художній засіб, не мають і не можуть мати самостійного значення. Вони його набувають у певному контексті, в тісному зв'язку з іншими, важливішими, змістовнішими елементами літературного твору.

Ось кілька прикладів синекдох у художній літературі:

1. Плаче бідний та зітхає,
Сну не знають його очі...
(М. Вороний, „Євшан-зілля”)
2. Кругом Січі Запорозькі
Москаль облягає...
(Нар. пісня)
3. У моїй хатині, як в степу безкраїм,
Козацтво гуляє, байрак гомонить...
(Т. Шевченко, „Гайдамаки”)
4. Он де хлопців тисяч двісті
Полягали на узбочи...
(Ю. Федькович, „Довбуш”)
5. Здається, що наш люд має в собі багато сили, щоби
родити *Шевченків, Федьковичів і Франків*.
(В. Стефаник)
6. Вона (Дантова жінка) ділила з ним *твердий хліб*
вигнання,
Вона йому багаття розпалила
Серед чужої хати...
(Л. Українка)
7. „А кому, кому достатється — *нашому братові* найгірше” (каже Христя). — „Та й *ваш брат* часом як пиймає у свої руки, то...” (відповідає Колісник)
(П. Мирний, „Повія”)

Евфемізм

Евфемізм (гр. *euphemismos* від *eu* — добре, *phemi* — говорю) — слова і вислови, якими замінюють (пом'якшують) у мові грубі, непристойні, з неприємним емоційним забарвленням слова. Наприклад: *упокоїтись, навіки*

спочити, переставитись, заснути в Бозі замість слова померти; про п'яницю говорять, що любить випити зайву чарку, про брехуна, що він любить ухилятися від істини, „іти до вітру” і багато інших. Окремі евфемізми вживаються замість заборонених слів, так званих табу, які були пов'язані з анімістичними віруваннями, наприклад: негистий, не при нас згадуємо, негиста сила замість чорт, та інші.

Евфемізми можна розглядати як один з видів метонімії. Евфемістичними висловами користувався дуже часто Шевченко, наприклад: „Тільки його й долі, що рано *заснує*” (замість помер). В поемі „Тарасова ніч” ціла картина кривавої нічної війни змальована злагідненими барвами:

Лягло сонце за горою,	Прокинулись ляшки-панки,
Зірки засіяли,	Нікуди втікати!
А козаки, як та хмара,	Прокинулись ляшки-панки,
Ляхів обступали.	Та й не повставали:
Як став місяць серед неба,	Зійшло сонце — ляшки-панки
Ревнула гармата;	Покотом лежали.

Перифраза

Перифраза (гр. periphrasis, від peri — навколо, біля і phradzo — говорю) — один з тропів, що в формі вільного словосполучення або цілого речення замінює назву відповідного предмета або явища. Перифраза звичайно випинає одну з рис, яка здається в даному конкретному випадку характеристичною, істотною. Так, наприклад, замість Тарас Шевченко можна сказати *автор Кобзаря*, замість Мікель-А'нджельо — *творець Ватикану*. Про Париж кажуть — *французька столиця*, про Мюнхен — *німецькі Атени* і т. д. Ось такі описові звороти, що замінюють звичайне слово (або ім'я), називаються перифразами. В цих перифразах можуть бути як слова прямого значення, так і слова переносного значення, і для поетичної мови звичайні перифрази метафоричного або метонімічного типу, наприклад, юність — називають *весною людського життя*, лева — *царем звірів*, верблюда — *кораблем пустелі*, орла — *царем птахів*, місяць — *козацьким сонцем*.

Правильне розуміння перифрази можливе лише з контексту або за устійненою традицією. Коли ж сказати за-

мість Київ — *місто на Дніпрі*, то така перифраза буде недвозначною тільки тоді, коли до її вживання вже була мова про Київ і цим самим інші міста на Дніпрі виключаються.

Бажання уникнути втомного повторення власної назви або займенника, що її заступає, веде до вживання перифрази. В поезії перифрастичне вживання загальних назв служить, як метафора й метонімія, посиленню естетично-емоційного враження.

Алегорія

А л е г о р і я (гр. *allegoria* від *allos* — інший і *agoreuo* — говорити = інакомовлення) — це троп, у якому абстрактне поняття передається конкретним образом за схожістю, що існує між ними.

Алегоричні образи первісно виникли в казках про тварин. Образи тварин і рослин з народних казок дуже давно набули інакомовного значення. Люди спостерігали звички і поведнки тварин, у думках зіставляли себе з ними і називали людей іменнями тварин, схожих на них своїм характером. Осел став означати людину вперту або нерозумну, лисиця — хитру, вовк — злу і жорстоку, гадюка — прониірливу й ухильну, вівця — плоху і лагідну, заєць — боягузтво і т. д. На цьому підкладі уособлення тварин у казках набули не пряме, а переносне, спочатку символічне, а потім і алегоричне значення. Так виникла байка — окремий вид поетичних творів, що узагальнює вдачу людей в образах — алегоріях.

Уже в старогрецькій літературі поет Езоп уживав алегоричні образи в своїх байках. Він узагальнював у них громадські норови свого часу, давав їм сатиричну оцінку. А щоб прикрити гострість своєї громадської критики, зробити її менше відкритою і різкою, він свідомо означав людей образами тварин і рослин. Він висловлював свої думки інакомовно, алегорично. Звідси такий спосіб вислову думок здобув назву „езопівського”, інакомовного узагальнення людських взаємин.

Такі, наприклад, образи байки „Гава і лисиця”, що вже існувала в Езопа і наново створив її у нас Глібов. Читаючи цю байку, ми легко розуміємо алегоричне значення слів гави і лисиці. Лисиця це не лише хитра тварина, але й хитра людина, що гави не лише повільна і нерозумна

птаха, але й повільна та недогадлива людина. І, читаючи історію зі „шматочком ковбаси”, ми зразу здогадуємося, що Глібов, зображаючи тварин, цікавиться норовами людей, що образи тварин потрібні йому лише задля „езопівського” інакомовного узагальнення людських взаємин.

У байках П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, Є. Гребінки, Л. Глібова ми легко розкриваємо алегорію і пізнаємо недоліки сучасного їм суспільства. Але алегорія як художній засіб використовується не лише в байках, а й в притчах, приказках, прислів'ях, загадках тощо. Вона є і в інших видах творів („Неофіти” Т. Шевченка, „Каменярі” І. Франка, „Досвітні огні” Л. Українки, „Туга за рідною землею” О. Олеся). Алегоричне значення іноді мають самі назви художніх творів: „Fata morgana” М. Коцюбинського, „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” П. Мирного та інших.

Прикладом алегоричних приповідок можуть бути хоч би такі:

1. „Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває”: — людина, що всіх закликає до якоїсь спільної, громадської роботи, але сама в ній участі не бере, подібна до дзвону;

2. „Сорочка ближча до тіла, ніж кожух”: — своя справа ближча людині, ніж чужа;

3. „Дружній череді вовк не страшний”: — дружня і згідлива громада не боїться ніякого ворога, і багато інших.

Т. Шевченко в поемі „Неофіти” під Римом Нерона зобразив Росію за часів Миколи І.

І. Франко в алегоричному образі каменярів (вірш „Каменярі”) показує кращих людей, що несуть великі жертви, стають чорноробами на шляху поступу, власними руками прикувавши себе до скелі життя, прокладають крізь цю скелю шлях до нового життя:

„Ми ломимо скалу, рівняємо правді путі,
А щастя всіх прийде по наших аж кістках”.

Дуже гарний приклад алегорії маємо також у вірші О. Олеся:

Не берить із зеленого лугу верби
Ні на жовті піски ні на скелі,
Бо зов'яне вона від жаги і журби
По зеленому лузі в пустелі.

І сосни не несіть на зелені луги,
Бо вона засумує в долині
І засохне в воді від палкої жаги
І нудьги по далекій вершині.

На алегоричний зміст цього вірша поет указав самим його заголовком: „Туга за рідною землею”.

Письменники часто використовували і використовують алегорію, щоб приховати від цензури провідні ідеї своїх творів. Під алегорію можна вдало подати сатиру, гостру насмішку, сміливу думку, в неї можна вкласти великий ідейний зміст.

Гіперболя

Гіперболя (гр. *hyperbole* — перебільшення) — троп, зміст якого полягає у свідомому, надмірному перебільшенні якихось рис людини, предметів або явищ, їх характеристик тощо, щоб підсилити враження. Наприклад:

А сльоз, а крови? 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 кривавих!
Не ріки — море розлилось,
Огненне море!

(Т. Шевченко, „Кавказ”)

Або:

Хотіла б я вийти у чисте поле,
Припасти лицем до сирої землі
І так заридати, щоб зорі почули,
Щоб люди вжахнулись на сльози мої.

(Л. Українка, „Горить моє серце”)

У цих прикладах маємо навмисно свідоме перебільшення, щоб передати велике обурення в першому випадку і глибоке страждання — в другому.

Академік Виноградов говорить, що „гіперболя — це закон мистецтва, який доводить до найбільшої ясності і виразності те, що існує в житті в розосередженому вигляді”.

Гіперболя вживається в різних літературних творах, особливо з сатиричним забарвленням. В багатьох випадках вона є засобом створення образів. Найчастіше образи-гіперболі зустрічаються в казках, героїчних піснях, билинах, думах, у романтичних творах і живій розмовній мові.

У народніх казках герої наділяються фантастичною силою, незвичайною красою, вони переборюють неймовірні труднощі, легко виривають столітні дуби з корінням і т. д.

Особливо насичені гіперболями билини при описах фізичної сили богатирів, наприклад: Святогор, вірячи у свою непереможну силу, нахваляється: „Якби землі тягу (або кільце), повернув би всю землю”. Він наїздить на торбу (сакву), пробує підняти — торба ані поворухнеться. Хапас рукою (спочатку пальцем) — торба на місці. Злазить із коня, хапас обома руками — підносить вище колін, але сам по коліна вгрузає в землю. По обличчі не сльози течуть, а кров. Так і не міг нічого зробити.

У народній поемі „Ой з-за гори високої” козак Нечай зображений людиною виняткової сили й мужности. Він не злякався сорока тисяч ворожого війська:

Ой не встиг козак Нечай
На коника спасти,
Став ляхами, як снопами,
По два ряди класти. —

Він знищив тисячі ляхів і загинув лише тому, що його кінь не зміг вискочити з ворожих трупів. Перебільшення підсилює враження.

Гіперболю не можна змішувати з простим перебільшенням, що виражає емоційно-схвильований стан того, хто говорить. Так, наприклад: „Я говорив тобі сто раз про це”..., „до смерті він налякався” і подібні не є гіперболі, тобто стилістичним засобом перебільшення, а тільки таким перебільшенням, що висловлює емоційний стан того, хто говорить. У цих прикладах перебільшення будуть не тропами, а фігурами.

Літота

Літота (гр. *litotes* — простота) — в противагу гіперболі свідоме зображення якогось предмета чи явища в надмірно зменшеному вигляді. Цей троп характеристичний

для фолкльору, де часто знаходимо метафоризовані вирази з спеціальним підкресленням зменшення, типу: „*курці по коліна, з макове зернятко, за хвильку вернуса*” і подібні.

Але часто до літоти вдаються як до засобу осміяння зображуваного, наприклад, у сатиричній народній пісні „Морквяний панок”:

Їхав ляшок морквяний,	І шабелька з петрушки,
А кінь буряковий,	Пихва із квасолі,
Шапка на нім з огірка	Пістолета з качана
Кунтуш лопуховий	Кулі з бараболі.

Літота трапляється і в художніх творах, наприклад:

За що мене так доля зневажає?
Тим пельку і живіт дала з ковальський міх,
Тим зуби — мов шпички; а нам на глум на сміх
Рот шпилькою неначе простромила!...

(П. Гулак-Артемівський, „Рибка”)

На початку маємо гіперболу, а в кінці літоту.

А ось інший приклад:

Сам той Ох на корх заввишки,
А на сажень борода.

(Леся Українка)

Тут, навпаки, спочатку літота, а потім гіперболя.

Іноді літота може бути засобом вияву ніжності і великої патріотичної любові, наприклад, у вірші О. Олесея „О принесіть як не надію”:

О принесіть як не надію,
То крихту рідної землі:
Я притулю до уст її
І так застигну, так зомлію...
Хоч кухоль з рідною водою!...
Я тільки очі напою,
До уст спрагнїлих притулю,
Торкнусь душею вогняною.

Символ

С и м в о л (гр. symbolon — знак, прикмета) — це троп, що в поетичній мові умовно означає суть якогось явища

з певного погляду, який і визначає характер, якість символу.

Символами можуть бути предмети, тварини, певні явища, ознаки предметів, дії тощо. Багато символів зустрічаємо в фольклорі, наприклад: хліб-сіль — символ гостинності; перли — символ сліз; сонце має символічний зміст не тільки краси, а й захисту, охорони від ворожих темних сил; світло — символ веселости; туча, хмара — символи ворога і ворожнечі; збирання розсипаного — символ тяжкого діла; змії — символ мудрости; калина — символ молодості дівчини, краси і любови; зелений явір — символ молодого юнака; чорний ворон — символ не тільки печалі, а й смерті; стежки, зарослі терном — символ розлуки; високе літання птахів — символ нічим необмеженої свободи; символічні також обряди. Походження символів дуже давнє. В символі завжди наявне приховане порівняння, той чи інший зв'язок з явищами побуту, з явищами історичного характеру, з народними переказами тощо. З фольклору символи перейшли і в літературу, де здобули значне поширення.

Вірш Шевченка „Ой три шляхи широкії”, побудований на символах, перенесених з фольклору:

Ой три шляхи широкії
Докупи зійшлися;
На чужину з України
Брати розійшлися.

Три шляхи широкії мають значення далекої дороги, що веде в безвість. Само з себе зрозуміло, що й братів було троє, і розійшлися вони трьома шляхами.⁷ На знак розлуки:

Посадила стара мати
Три ясени в полі.
А невістка посадила
Високу тополю.
Три явори посадила
Сестра при долині...
А дівчина заручена —
Червону калину.

Образи ясена, явора — символізують молодість; образ тополі — самотність; червона калина — має зміст сподівання, що поєднується з бажанням дівчини одружитися.

В другій частині віршу зображується всихання дерев. Це народнопоетична алегорія вмирання надій:

Плаче стара мати
Плаче жінка з діточками
В нетопленій хаті.
Сестра плаче...

А в останніх чотирьох рядках віршу поет дає образ заростання шляхів тернами — як символ довічної розлуки.

В художній літературі певна символічність заховується в кожному порівнянні, метафорі, паралельному зіставленні, інколи навіть епітетах. (Епітет горя часто сприймаємо не тільки в розумінні такого, що горить, а й гіркого: гірке горе).

Слід пам'ятати, що символічні образи зображують не окрему особу чи подію, але мають узагальнююче значення не розумове, а емоційне. Їх треба вміти пережити, їх символічне значення треба відчувати.

Глибоко символічний „Фавст” Гете, так само образ Прометея в Шевченка (як символ нескореності), символічний зміст мають образи каменярів, Беркута, змія-полоза в Франка.

Іронія

І р о н і я (гр. *eironeia* — удавання, насмішка) — вид тропа, в якому явнопритворне зображення від'ємного явища в додатньому вигляді, щоб через доведення до безглуздя самої можливості додатньої оцінки осміяти і дискредитувати дане явище, звернути увагу на той його недолік, який в іронічному зображенні змінюється відповідною достойністю. Це досягається або через контраст, що підказує саме іронічне, а не достеменно розуміння того чи іншого уривка, або хоча б лише інтонацією. У писаній мові таку інтонацію можуть показати кавички (напр., соціалістичний „рай”).

Зображуючи негативне явище у додатньому вигляді іронія протиставить те, що мусить бути, тому, що є. Так, наприклад, Квітка подає іронічний опис настанови Дрота молодим, що, певно, викликаний життєвим досвідом, тобто тим, що є:

„Гляди ж ,зятю, жінку свою бий і вранці і увечері, і встаючи й лягаючи, і за діло і без діла, а сварись з нею поусякчас. Не справляй їй ні плаття, ні одежі; дома не сиди, таскайся по шинках та по чужих жінках; то з жінкою у парці і з діточками якраз підете у старці. А ти, дочко, мужику не спускай і ні у чім йому не поважай; коли дурний буде, та поїде у поле до хліба, а ти йди у шинок пропивай останній шматок; пий, гуляй, а він нехай голодує; та і печі ніколи не клопочи; нехай павутинням застелиться піч; от вам і уся річ. Ви не маленькі вже, самі розум маєте, і що я вам кажу, і як вам жити, знаєте.

(Квітка, „Маруся”)

Або (Лев до Вовка і Медведя):

Га, то ви, поганці кляті,
Що мене у власній хаті
Сприсяглись замордувать!
Бач, які святі та божі!
А в душі думки ворожі.

(І. Франко, „Лис Микита”)

Відрізняють ще особливий вид іронії — сарказм, який звичайно характеризується як зла іронія. Точніше буде визначати сарказм як іронію, що виявляє пристрасно-негативне, з обуренням ставлення до чогось. Наприклад, саркастично звучить увесь твір Шевченка „Кавказ”, як ось:

...Слава! Слава!
Хортам, і гончим, і псарям,
І нашим батюшкам — царям
Слава!

Іронію не слід змішувати з гумором. Гумор — це якісна особливість мови, що обов’язково збуджує почуття смішного. Іронія ж не обов’язково викликає сміх. У фразі: „Добрый, нічого сказати”, де інтонаційне оформлення фрази надає слову *добрый* — протилежного значення: *недобрий, лихий* — не викликає почуття смішного. Навпаки, тут може бути висловлене і почуття незадоволення, роздратування, досади тощо. Щоправда, гумор може використовувати іронію як один зі своїх прийомів, і в цьому випадку іронія, розуміється, буде викликати сміх.

3. ПОЕТИЧНА СИНТАКСА

Порядок слів, інтонація ~~ж~~ фігури

Поетична синтакса вивчає способи сполучення слів у фрази й речення, що визначаються особливою виразністю й емоційністю.

Поетична синтакса в своїй основі — це синтакса літературної мови тої чи іншої доби. Тому, щоб зрозуміти природу поетичних синтаксичних способів, конче потрібно визначити норми мови. Під нормою мови слід розуміти ті встановлені в певну добу її розвитку в літературній мові (фонетичні, морфологічні, синтаксичні й стилістичні) правила вживання, порушення яких відчувається не як помилка, а як свідоме індивідуальне відхилення. Так, наприклад, П. Тичина уживає слово „шов — ковая”:

Великодній дощ
Тротуаром, шов-
Ковая зелена
Ярилась з-під землі.
(„Вулиця Кузнечна”)

Оце перенесення півслова в другий рядок руйнує граматично-синтаксичну й морфологічну форми, крім того, одно слово навантажене ніби двома (натяком) семантичними обов'язками. „Шовкова” несе в собі щось і від „ішов” тоді, коли перший склад „шов” композиційно об'єднується в одній ритмічній будові з „дощ”. Як бачимо, поет свідомо порушує норму в українській мові.

Якщо подібні відхилення будуть часто використовуватися й іншими поетами, вони поступово можуть здобути право на існування в літературній мові.

Відомо, що українська мова має так звану вільну синтаксу. Порядок членів речення, тобто місце підмета, присудка, додатків іменникового, прикметникового й прислівникового невизначені. Дуже часто цей порядок залежить від волі автора.

Та дарма що лад слів вільний, все ж існує якийсь узувальний (звичайний), нормативний, основний порядок слів, а всі інші синтаксичні побудови є лише менше-більше можливими відступами від нього. Узувальний порядок такий: підмет стоїть перед присудком; керовані члени речення стоять після керівних; прикметники кладуться перед іменниками, прислівник (прикметникового походження і якісного значення) перед дієсловом („Зорі тихо блимали”...); прислівник (іменникового походження) після дієслова („Він їде верхи”...); інфінітив стоїть після того слова, до якого прилягає. Отож, типове щодо ладу слів речення буде таке: „*Ми сьогодні прогитали у торонтській газеті цікаву статтю*”.

Але практично в мові дуже часто зустрічаємо порушення цього, сказати б, нормального місця того чи іншого члена речення. І тільки бажання автора сильніше підкреслити той чи інший член речення, внести в мову певні відтінки змісту приводять до такого роду переміщення членів речення — слів. Наприклад, візьмімо першу строфу Шевченкового віршу „Садок вишневий коло хати”:

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

Таку чудову картину вечірньої години Шевченко намалював тільки переставлянням слів (інверсія). Як знаємо, значення прикметника у синтаксичній парі (*вишневий садок*) визначити ознаку іменника, отже, за прикметником у такій парі завжди буде другорядне значення супроти іменника, що на ньому й буває сильніший наголос. А коли поет на місці іменника поставив прикметник (*садок вишневий*), то цим самим надав прикметникові з наголосом іменника й більшого емоційного значення, обернувши його до читача поетичною стороною. Так само він обернувши поетичною стороною до читача і дієслова *хрущі гудуть*, *плугатарі йдуть*, *дівчата співають*, а матері *ждуть*) в той спосіб, що розірвав ці пари і переніс дієслова (*гудуть*, *йдуть*, *ждуть*) на закінчення рядків, а дієслово (*співають*) — на початок рядка, притому змінилося й інтонування всіх дієслів.

Синтаксичні побудови речень звичайно пов'язані з низкою змістових відтінків, що їх вносить також інтонація. Інтонація — це певна система підвищення й пониження голосу в мові, що визначає її характер (питання, оклик, розповідь), поділ на закінчені відрізки тощо. Відбиткою її в писаному і друкованому тексті є розділові знаки (пунктуація). Будь-яке словосполучення набуває певного змісту тільки тоді, коли воно інтонується відповідно до думок і емоцій, висловлених і виражених у творі автором.

Наголос відіграє важливу роль у вислові різних відтінків змісту фрази. Та сама фраза може бути висловлена, як сповіщення факту, або як питання: у першому випадку голос падає в кінці фрази, а в другому підвищується; порівняймо, наприклад, фрази:

„учора була пожежа” і
„учора була пожежа?”

Коли ж питання висловлене якимось питальним словом, то воно звичайно стоїть на початку фрази і вимовляється підвищеним голосом, що знижується під кінець. Наголос є невід'ємною частиною кожного слова, бо неправильна інтонація робить враження помилки, а інколи змінює й значення слова.

Розмір фрази, якість її побудови, інтонування слів — все це становить засоби як характеристики мови персонажів, так і організації авторської мови. Завдяки інтонаційно-синтаксичній організації мова набуває особливої виразності, емоційності, дає нам уяву про характер і внутрішні складні почуття персонажа. Візьмімо приклад у Шевченка: прощання сестри Ярини з братом, козаком Степаном, від якого вона довідалась уперше, що він не рідний брат, а прибраний:

...Схаменися!
Ййбогу, з пристріту!
Я не сестра? Хто ж оце я?
О Боже мій, світе!
Що тут діять? Батька нема,
А він занедужав
Та ще й умре. О Боже мій!
А йому байдуже...

(Поема „Невольник”)

Це мова людини, враженої несподіваною вісткою, що питає сама себе: „Я не сестра? Хто ж оце я?"; вислови страждання і непокою: „О Боже мій, світе!". Фрази побудовані коротко, відрубно з різкими інтонаційними контрастами.

Інтонаційно-синтаксична своєрідність мови поетичних творів найкраще виявляється у так званих **фігурах**.

Фігури (від лат. figure — образ, вигляд) — це образні мовні звороти, що посилюють емоційне враження твору. Фігуральний зворот має стилістичне значення і надає висловленій думці більшої виразності. Цієї виразності письменник досягає через зміну узуальної форми побудови речення.

Фігури були вперше вивчені й ^{опрацьовані} ще в античні часи; ~~нараховувалі~~ їх щось біля півсотні. Ми ж зупинимось тільки на тих, що знайшли застосування в творчості наших кращих письменників.

Фігури поетичної мови, або стилістичні фігури

Інверсія

Інверсія (лат. inversio — переставляння) — заміна в реченні звичайного граматичного порядку слів, щоб підкреслити серед них найзначущє слово або слова відповідно до потреб автора.

Як уже згадувалося раніше, звичайно підмет стоїть перед присудком, керовані члени речення — після керівних, прикметники — перед іменниками і т. д. Граматично українське речення будується так: „Новий американський літак швидко піднімався в повітря над збуленим морем". Це звичайне розташування слів висловлює звичайний рух думки. Логічний наголос падає на присудок із залежним від нього словом: „піднімався в повітря". Але коли письменник хоче виділити інтонацією те чи інше слово, що має для нього важливе значення, він переносить його з нормального свого місця на незвичайне: найчастіше на початок або кінець речення. Тоді це слово вимагає й логічного наголосу або додаткового емоційного.

Найпоширеніші способи інверсії, переміщення членів речення з тим чи іншим стилістичним завданням, бувають такі:

1. Перенесення підмета на кінець речення: „У цю величну хвилину тихо розгортаються кущі і на галявину виходить — Хо (М. Коцюбинський, „Хо” — казка).

2. Інверсія підмета і присудка емоційно виділяє присудок, що ставиться на перше місце: „Привіз мене чоловік на своє господарство” (М. Вовчок, „Сестра”).

3. Означення іде за означуваним (поспозичія означень): „Арфами, арфами — золотими, голосними обізва-лися гаї самодзвонними” (П. Тичина, „Арфами, Арфа-ми”).

4. Додатки-іменники найчастіше виносяться у наголо-шену позицію перед дієсловом: „В а р к а . Колодязі ви-згертали, самий глей, а не вода. Оце копанки по левадах копаємо...” (Ю. Яновський, „Дума про Британку”). Ней-тральному порядку слів типу: „підмет + присудок + до-даток (наприклад: „Олесь любив зиму”) протиставляють-ся експресивні варіанти словорозташування („Любив Олесь зиму”; „Зиму Олесь любив”; „Зиму любив Олесь”).

5. Інверсійний порядок обставин задля наголошення підмета: „підмет + присудок + обставина”, наприклад: „Злість і ненависть стояли над землею, і дим од погаше-них іскор піднімався вгору” (С. Васильченко, „Казала ніч”). Пор. описово-нейтральний порядок слів („обставина + присудок + підмет”): „Над землею стояли злість і не-нависть”... У поспозичії обставини-прислівники: „В те-атрі дзвінок задзеленгав тоненько (А. Головка, „Пасинки степу”); обставини-прислівники у наголошеній позиції до підмета: „І кріпко директор замислився” (О. Вишня).

Інверсія (означень, додатків, обставин, головних чле-нів речення) в поезіях часто пояснюється вимогами ритму і рими, як, наприклад, у Котляревського в „Енеїді”:

О, музо, панночко Парнаська!
Спустись до мене на часок;
Нехай твоя наугить ласка,
Нехай твій шепче голосок,
Латинь к війні як знаряджались,
Як армія їх набиралась,
Який порядок в війську був...

В наведених рядках маємо дві інверсії. Перша: „Не-хай твоя наугить ласка”, замість нормального: „Нехай наугить твоя ласка”. Те саме маємо й через рядок нижче.

Замість: „Як знаряджалась латинь к війні” переставлено: „Латинь к війні як знаряджалась”.

Користуючись різними стилістичними функціями інверсії, треба мати на увазі, що кожне переставлення, яке порушує в більшій чи меншій мірі нормативний порядок слів, тягне за собою зміну логічного змісту речення, або надає додаткового емоційного забарвлення всьому висловленню. Це пояснюється тенденцією більше-менше сталого закріплення місця за членами речення. Така тенденція зберігати загальноприйнятий порядок у мові існує майже у всіх мовах світу.

Повтор

Повтор — це стилістична фігура, що утворюється спеціальним накопиченням певних мовних елементів в одному висловленні. Повторюються окремі слова, словосполучення і складніші синтаксичні одиниці.

Головна, найзагальніша функція повтору — це художнє увиразнення мови, посилення її експресивно-зображальних властивостей. Повторами підкреслюються різноманітні семантично-стилістичні відтінки художнього тексту, як наприклад:

1. Повтор сприяє зображенню зворушливих моментів у житті людини, стану збудження підвищеного емоційного реагування на щось. Повтор часто супроводжується підвищеною інтонацією:

Або:

Катерина... Вертається,
Несе йому сина.

· · · · ·
Утік!... Нема!... *Сина, сина*
Батько одцуравсь!

(Т. Шевченко, „Катерина”)

„Дедику, не топіть мене, не топіть!”

(В. Стефаник, „Новина” — новеля)

2. Повтор може посилювати тривалість дії, її багатозначність та послідовність:

Їв вовчик, їв — аж утомився;
Гаразденько удовольнився...

(Л. Глібов, „Вовк і мишеня”)

3. Повтор вживається на означення більшої кількості предметів, явищ:

*Слиди від куль... слиди від куль
і досі ще на мурах...
Тяжкі тривали тут бої,
в завулках цих похмурих...
(М. Терещенко)*

4. Повтори можуть посилювати ознаку, міру якості або дії:

*Зі сну потягаючись, вийшов і став
Над містом козак величезний,
Немов Остряниця або Святослав —
Старезний, старезний.
(М. Вороний, „Старе місто”)*

5. Повторення тих самих слів як стилістичний засіб, щоб підкреслити і створити експресивне забарвлення:

*Ой, не дзвонять, не дзвонять в церкві дзвони,
Йдуть жовнірські, йдуть жовнірські похорони.
Напереді рівним кроком йдуть жовніри,
А за ними поволеньки — сунуть мари...
Ой, не дзвонять, не дзвонять в церкві дзвони,
Йдуть жовнірські, йдуть жовнірські похорони.
(С. Твердохліб, „Жовнірські похорони”)*

Існує багато різних видів повторів і в народній творчості, де вони, в основному, мають інше значення. Народна поезія широко використовує їх головним чином задля того, щоб уповільнити розповідь, надати їй певного характеру, і часто з вимог ритму. Наприклад:

*Ой, полети, галко, ой, полети, горна,
да й на Січ риби їсти;
Ой, принеси, галко, ой, принеси, горна,
від кошового вісти.
(Нар. пісня про руйнування Січі)*

Письменники, що пишуть свої твори в стилі народної поезії, також уживають народні повтори (парні, ритмічні та інші):

*Рости, рости, тополенько!
Все вгору та вгору...
(Т. Шевченко, „Тополя”)*

Або:

Срібнеє веселечко,
крапчаста вода,
Ловиться, ловиться
велика й мала —
хлюп собі,
хлюп.

(П. Тичина, „Івасик-Телесик” — казка)

Досі ми говорили про повтори, не закріплені за певним місцем у тексті. Проте серед стилістичних фігур є такі повтори, сила впливу яких прямо пов’язана з їх місцем у реченні або абзаці; це анафора, епіфора, епанастрофа і анепіфора.

Анафора

А н а ф о р а (гр. *anaphero* — винесення нагору, на початок) — повторення звуків, слова, групи слів на початку речень, віршових рядків, строф, наприклад:

Я на вбогім сумнім перелозі
Буду сіять барвисті квітки,
Буду сіять квітки на морозі,
Буду лить на них сльози гіркі.

(Л. Українка, “*Contra spem spero*”)¹⁾

В прозі:

„*Пливе* у сірі безвісті нудьга, *пливе* безнадія, і стиха хлипає сум. *Плазуть* голі дерева, *плазуть* солом’яні стріхи...”

(М. Коцюбинський, “*Fata morgana*”)

Анафора пов’язує окремі речення в більшу мовну єдність та надає їм певного експресивного забарвлення. Звичайно анафори розрізняють за повторюваними елементами: звукові, лексичні (словесні) та синтаксичні, а за жанровою приналежністю: віршові та прозаїчні. Щодо форми, то розрізняють: анафори з рядковими та суміжними елементами, віддаленими, перерваними в своєму розташуванні, анафори з простими й складними елементами, з чергувальним розташуванням їх, зі згущеними й розрідженими елементами та інші.

¹⁾ Лат. “*Contra spem spero*” — “Без надії сподіваюся”, поезія алегорична.

Ось кілька поетичних зразків:

1. Анафора звукова:

Зелена земле, що мене
Зростила й розуму навчила!
За цвіт, за плід, за все земне
Тобі спасибі, мати мила!
(М. Рильський, „Землі”)

Тут кожне повторення звуку „З” на початку нового слова ніби повертає читача до слова земля.

2. Анафора словесна (на початку рядків):

Забуду сумний сон діброви,
Забуду ясний час розмови,
Забуду гомін сонних літ,
Забуду час весінних літ —
Краси ж німих, широкополич —
Не вирву з серця я ніколи.
(М. Філянський, „І рідний край...”)

3. Анафора синтаксична, тобто разом з повтором словесним у реченні з’являється синтаксичний паралелізм менше-більше повний, що супроводжується паралелізмом ритмічним (синтаксично паралельні слова на ритмічно паралельних місцях):

Я не можу, не можу спинити того,
Що, мов чорная хмара, на мене йде,
Що, мов буря, здалека шумить — гуде!
(І. Франко)

Або:

Без милого батько, мати —
Як чужі люди,
Без милого сонце світить —
Як ворог сміється,
Без милого скрізь могила...
(Т. Шевченко, „Тополя”)

Епіфора

Епіфора (гр. *epiphora* — повторення) — повторення однакових звукових сполучень, слів та словосполучень у кінці віршових рядків чи строф, а також прозових урив-

ків. Така фігура аналогічна за своєю побудовою та функціями до анафори.

Як і анафора, епіфора творить виразний поетичний ефект, наприклад:

...Завтра рано
Заревуть дзвіниці
В Україні, — *завтра рано*
До церкви молиться
Підуть люди, — *завтра ж рано*
Завис голодний
Звір в пустині...

(Т. Шевченко, „На Різдво”)

Епіфора в прозі:

„І довго стояв тут козак, на воду дивився, та думав, та слухав, та *все любив*. І ображався і жалів, і *все любив*. Сильніше від гніву, туги, образи була *любов*”.

(Марко Вовчок)

Епанастрофа

Епанастрофа (від гр. “epanastrophe” — повернення назад) — це повторення слова або фрази з кінця попереднього рядка в наступному. Наприклад:

Оттак у Скутарі козаки *співали*;
Співали, сердеги, а сльози *лились*,
Лилися козацькі...

(Т. Шевченко, „Гамалія”)

Або:

Обриваються звільна всі пута,
Що в'язали нас з давнім життям:
З давніх брудів і думка розкута,
— *Ожиємо*, брати, *ожиєм*!
Ожиємо новим ми, повнішим
І любов'ю оґрітим життям...

(І. Франко, „Обриваються звільна всі пута”)

В прозі:

„А покищо шаблюку свою козак Мамай *гострив щодня*. *Гострив щодня*, та й тупив щодня, від каїнів усяких відбиваючись”.

(О. Ільченко)

Особливо часто такі повторення зустрічаються у народній творчості:

Ой по горі, по горі
Чабан вівці ганяє,
Чабан вівці ганяє
Та на хлопців гукає.
(Народна пісня)

Кільце (анепіфора)

К і л ь ц е — це повторення того самого слова або словосполучення на початку й кінці речення, віршу, строфи або абзацу.

Найпростіша форма кільцевого повтору — це повтор одного слова, що починає і закінчує певну синтаксичну одиницю; роля цього слова переважно підкреслювальна. Наприклад:

Ні, не співають нам, доле, ні!
(Л. Глібов)

Або:

В Україну ідять, діти!
В нашу Україну.
(Т. Шевченко, „Думи мої, думи мої”)

К і л ь ц е строфи — це повтор, що здійснюється повторенням одного, двох і кількох віршів на початку і в кінці строфи:

То літньої ногі було на Дніпрі...
Чудової теплої ночі!
Горіли брильянти в небеснім шатрі
І очі зорили дівочі...
То літньої ногі було на Дніпрі...
(М. Вороний, „Дніпрові спогади”)

Поряд з точними повтореннями зустрічаються найрізноманітніші варіації віршових рядків, що обрамовують строфи:

...І ги слова твої сердегні
Будуть мені, як співи ранні,
Як вісті добрі і нежданні
І як утіхи безконечні?
Слова невинні і сердегні?...

*А там і ніз прийде холодна,
Без зір, без місяця, дрімуча,
Вітрами зимними ревуча,
Як звір, ненаситна, голодна —
Прийде ніз темна і холодна.*

(Б. Лепкий, „Чи ти прийдеш...”)

Варіації кільцевих строф являють собою велику різноманітність, що їх тяжко описати і класифікувати. Повторні строфи можуть мати один або кілька спільних віршів, в однаковому або зворотному розташуванні, цілком однакові, змінені, збігаються тільки у римованих словах, або навіть в одних співзвуччях рим, нарешті, збігаються в основному тематичному змісті віршу, а в римах не збігаються тощо.

Еліпса

Еліпса (від гр. *ellepsis* — пропускання, нестача) — фігура поетичної синтакси, яка ґрунтується на пропусканні одного з членів речення; загальним контекстом забезпечується зрозумілість речення. Еліптичні побудови надають мові руху, експресивної виразності. У художніх текстах (в діалогах і монологіях) вони передають стан персонажа, а в авторських відступах — ставлення автора до зображуваного.

Неперевершені зразки еліпс дає Т. Шевченко в своїх творах. Змальовуючи образ кобзаря Перебенді, поет вживає еліптичну фігуру, яка створюється пропуском підмета:

Орлом сизокрилим літає, ширяє,
Аж небо блакитне широкими б'є;
Спочине на сонці, його запитає,
Де воно ночує, як воно встає;
Послухає моря, що воно говорить,
Спита чорну гору: „Чого ти німа?”
І знову на небо, бо на землі горе,
Бо на ній широкий, куточка нема
Тому, хто все знає, тому, хто все чує:
Що море говорить, де сонце ночує.
(„Перебендя”)

Зустрічаються також поетичні твори з безприсудковими (переважно) конструкціями, тобто з використанням

ням еліпси, наприклад, поема М. Старицького „Берестечко”:

І щось ворухнулось у дужих серцях:
Садочок вишневий... хатина...
На покуті матір... дівчина в квітках...
Мала в сповиточку дитина...
На призьбі старезний, сивесенький дід...
І жаль їм здійснювся...

Еліпса — це один із видів умовчання часто зустрічається у приказках і прислів'ях: „З дурної голови на здорову”, „По ниточці до клубочка” і подібні.

Умовчання

У м о в ч а н н я — це фігура, яка залишає відчуття незакінчености, обірваности вислову з навмисним натяком на замовчання якогось факту. Ця фігура зовні твориться своєрідною павзою, яка на письмі позначається трьома крапками.

Фігура умовчання частіше зустрічається в усній мові, ніж у художній літературі. Цією фігурою передають мовлення в моменти вираження тривоги мовця, подиву, роздумів, несподіваних вражень, перестороги, нерішучости тощо. Умовчання щодо кількості пропущених слів — більше еліпси.

Ось кілька зразків фігури умовчання в різних жанрах художнього мовлення:

1. „М и х а й л о . Стривай!... Наташа!... Прости мені, що я тобі раніше не говорив... Все збирався, та й досі не зібрався... Нелегко, знаєш, випутатись, коли запутася, як муха в павутину!... Ах, якби ти знала, як мені і тепер не хочеться говорити, то ти б пожаліла мене...”
(І. Карпенко-Карий, „Суєта”)
2. „Потім рвучко, сердито вщипнув струну, і... струна лопнула”.
(О. Гончар, „Таврія”)
3. А там... А там... сину, сину!
Та й не доказала.
(Т. Шевченко, „Катерина”)
4. Гуде!... В очах огонь... На мозок наче мур
Який наліг!... Нічого не вбачаю...
О! Це вже смерть!... За тебе помираю!

А? Чорт?... По душу вже?... Тривай:
Неси мене... ти перше... в рай,
А там... уже... Ух!... Високо як!
(М. Старицький, „Різдвяна ніч”)

Плеоназм і Тавтологія

Плеоназм (від гр. *pleonasmos* — надмірність) — це стилістична фігура, яка утворюється спеціальним накопиченням синонімічних висловів, утворених з однозначних або близькозначних слів. Семантичне навантаження таких мовних елементів досить слабе, але вони доповнюють, поглиблюють значення вислову, наприклад: „Я бачив це на власні очі (слова „на власні очі” зайві, але вони доповнюють правдивість баченого).

Серед плеонастичних фігур часто виступають і сталі словосполучення (*щастя-доля, зле-недобре, щука-риба, соловій-пташка* та інші), що вживаються (особливо в поезії) як стилістичний прийом.

І як приступить журба невсипуща
Та до серденька твого, —
Тая росиця *цілюща-живуща*
Буде жити його.
(Леся Українка)

Плеоназми можуть творити також займенники, які втратили своє основне значення:

Серце *моє*, зоре *моя*,
Де *це* ти зоріла?
(Т. Шевченко, „Гайдамаки”)

Прощавайте *ви*, дуби!
Прощай лужок!
(П. Тичина, „А. Ю. Кримський”)

Багато плеоназмів зустрічається в народній творчості:

Візьми *щуку-рибу* та й потравися,
Ой ляж собі в ліжечку проспися,
Піди собі до скриньочки уберися
І до *саду-винограду* проходися.
Як ми любилися, як ми кохалися,
Слави-поговору понабиралися.

Була слава-поговор:
Ти ж не моя, я не твій.
(Народна пісня)

Тавтологія (від гр. *tauto* — тотожне та *logos* слово) — це повторення того самого кореня в різних словотворчих формах: *мости-мостити, віє-повіває, сила-силенна, диво-дивне, ридма-ридати, гужа-гужанина, сира-сириця, правда-праведна* та інші.

Тавтології характеристичні для народної творчости, особливо для дум: „Козак, бідний нетяга... *Слухає-при-слухається*”, „То ж не вовки-сіроманці *квляють* та *про-квляють*”, „Куди вітер *віє*, туди й *повіває*” і т. д. Ці тавтології від омонімічних форм (тобто від повторів, заснованих на однаковій звуковій будові слів) переходять до синонімічних (до повторів різних за звучанням, але близьких за значенням), наприклад: *стеле-покладає, сіє-рубає, потурзила-побусурманила, бере-хватає, кайдани-залізо, срібло-золото* і т. д. Наприклад: „Бідні невільники, *прохали* та *благали*”, „Іван Богуславець... *думає* да *гадає*”, „Став середульший брат *плакати* і *ридати*”.

Звернімося до прикладів з літератури:

„*Диво-дивне* сталося на світі”

(Т. Шевченко, „Сон”)

„*В темній-темниці*, в кайданах закутий...”

(Л. Українка, „Самсон”)

„Я хочу тебе зрозуміти, *німа-німото*”.

(П. Мирний, „П'яниця”)

„*Прошу* тебе *просьбою*”.

(М. Вовчок, „Пройдисвіт”)

В художній літературі вживається ця фігура, щоб затримати увагу на вказаному, увиразнити його, посилити емоції жалю, туги, суму, прохання тощо.

Тавтологія — це один з видів плеоназму.

Ампліфікація

Ампліфікація (від лат. *amplificatio* — поширення, збільшення) — стилістична фігура, яка утворюється спеціальним нагромадженням у реченні однотипних мовних одиниць (епітетів, синонімів, однорідних членів речення тощо), що в заємодії підкреслюють, посилюють висловлену думку, наголошують якийсь факт.

Так, наприклад, у гумористичній поемі „Абу-Касимові капці” І. Франко чотирма ампліфікаційними фігурами, які йдуть одна за одною, змальовує народний бунт з приводу нестачі води в місті:

- І вже з криком вулицями
1. З *дреколами*, з *палицями*
Йде збунтований той тлум;
2. Тут *зітхання*, одне *сльози*,
Там *прокляття* і *погрози*
Галас, *крик* і *рев* і *шум*.
Ба, чим ближче до комуні,
3. *Справа*, *зліва*, *збоку* суне
Все нова й нова юрба:
4. *Водоноси* з *коновками*,
То *празки* йдуть з *праниками*
Всіх одна жене журба.

Як бачимо, перша ампліфікація групує іменники (*дреколами*, *палицями*); друга групує так само іменники (*зітхання*, *сльози*, *прокляття*, *погрози*, *галас*, *крик*, *рев*, *шум*); третя — прислівники (*справа*, *зліва*, *збоку*); і четверта — знову іменники (*водоноси*, *празки*).

Ампліфікацією пестливих мовних одиниць часто утворюється ніжний, ласкавий тон мовлення:

... „Зимонько-снігуронько,
Наша білогрудонько.
Не верти хвостом,
А труси тихесенько,
Рівнесенько, гладесенько
Срібненьким сніжком...”
(Л. Глібов, „Зимна пісенька”)

Ампліфікуючись, звертання, можуть творити цілі комплекси, що передають психологічно піднесені моменти мовлення тощо:

Осене і весно!
Зимо й літо!
Світе! Земле!
Лянавице й громе!
Всіх би вас в одному звуці злити —
І тебе, кохання ніжна втомо!

(М. Рильський, „Дощова трилогія”)

Накопичення ампліфікативних одиниць без почуття міри може мати негативний ефект, порушити стилістичну фігуру.

Антитеза

А н т и т е з а (від гр. antithesis — протиставлення) — стилістична фігура, яка ґрунтується на протиставленні протилежних явищ, понять, почуттів, думок, характеристик тощо. Якоїсь єдиної синтаксичної форми висловлення, в основі якої лежить протиставлення, не існує. Це може бути речення односкладне, і двоскладне, просте і складне. Сама синтаксична форма не збільшує контрасту, а лише підкреслює його. Та найчастіше антитеза будується на паралелізмі синтаксичних конструкцій, що особливо підкреслює контраст, протиставлення думок, явищ тощо. Наприклад:

Пан гуляв у себе в замку, —

У ярмі стогнали люди...

В мужика землянка вогка,

В пана хата на помості...

У мужички руки чорні,

В пані рученька тендітна...

(Л. Українка, „Давня казка”)

Як бачимо з наведених прикладів, антитезою поетеса увиразнює соціальні контрасти.

Звичайно в основу антитези поетичного тексту кладуться загальномовні антонімічні пари. Такого роду антитезу маємо в „Енеїді” Котляревського в цілій строфі, де поет зображає тих, хто „кипіли в пеклі всі в смолі”:

...Там всі невірні і христ'яни,

Були пани і мужики,

Була тут шляхта і міщани,

І молоді, і старики;

Були багаті і убогі,

Прямі були і кривоногі,

Були видющі і сліпі,

Були і штатські, і воєнні,

Були і панські, і казенні,

Були миряни і поти.

Коли антитезна структура (образ) утворюється цілим рядом односпрямованих антонімічних пар, то така антитеза зветься **складна** :

Ти тільки *сுவ'язь цвіту*, а не *плід*,
Ти ще, як *тінь*, а не *важугий слід*,
Маленька хмарка, не *родюга туга*,
Ти *звук*, та не *симфонія кипуга*.

(А. Малишко)

Паралелізм

Паралелізм (від гр. *parallellos* — той, що йде поряд) — паралельне зображення двох або кількох явищ в аналогічному значенням укладі слів у рівнобіжних синтаксичних побудовах, які малюють подібні образи, що часом вельми зближені або дають контрасти. За своєю функцією ця фігура наближається до порівняння. Паралелізм особливо яскраво виступає в народніх піснях, де картини природи за ознакою дії, руху зіставляються з переживаннями людини. Створюється так званий психологічний паралелізм:

Ой, зійди, зійди ти, зіронько та й вечірняя,
Ой, вийди, вийди ти, дівчино моя вірная.
Рада б зірка зійти — чорна хмара наступає,
Рада б дівка вийти, так матуся не пускає.
А зіронька зійшла, усе поле освітила,
А дівчина вийшла, козаченька звеселила.

(Народна пісня)

Паралелізм вельми розпоширений в усних і стародавніх писемних літературах, у багатьох системах віршування, а зокрема — в старожидівській, де він поєднується із синонімічною варіацією образів, наприклад:

„Поклади мене як печатку на серце твоє||
і як перстень на руці твоїй.”

(„Пісня пісень”)

У писемних літературах паралелізм набуває досить складного характеру, поєднуючись з анафорою, антитезою, хіязмом та іншими фігурами.

Сучасна поетика розрізняє кілька типів паралелізму, а саме:

1. Лексико-синтаксичний, найпоширеніший і полягає в тому, що в реченнях і окремих фразах є однакова або схожа будовою форма:

Защебече соловейко	...Не щебече соловейко
В лузі на калині,	В лузі над водою,
Заспіває козаченько	Не співає чорнобрива
Ходя по долині...	Стоя під вербою..
	(Т. Шевченко, „Тополя”)

2. Строфічний, полягає в тому, що в суміжних строфах повторюється однакова синтаксична, а інколи лексична будова:

Спи в своїй білій постелі!	Шепче осика незмінно,
Вітер берези смутні	Місяць мовчить в вишині...
Хилить в солодкій дрімоті,	Хай тобі щастя присниться
В тихому сні.	В тихому сні.
	(М. Рильський, „Спи в своїй білій постелі”)

3. Тематичний або паралелізм мотивів виявляється у зіставленні двох явищ, близьких за своїм змістом, наприклад: у Глібова у вірші „Журба” рівнобіжно подається два мотиви: сумування людини за молодістю, а природи — за весною...

4. Композиційний, коли декілька подій розвиваються рівнобіжно в одному творі, як у романі В. Винниченка, „Соняшна машина”.

5. Заперечний паралелізм виявляється в тому, що перший член паралелі подається зі заперечною часткою „не”. Такий паралелізм переважно вживається в народній творчості, хоч нерідко ним користуються і поети. Наприклад:

То не сива зозулька закувала
То не дрібна пташка щебетала,
Як сестра до брата на чужу чужину
Добрим здоров'ям поклонилася.
(Народна дума)

Полісиндетон і асиндетон

Полісиндетон (від гр. *poli* — багато і *synthesis* — сполучення) — збільшене повторення того самого сполуч-

ника з певною стилістичною настановою. Через полісиндетон мова уповільнюється, а окремі слова увиразнюються; наприклад:

І яр, і гребля, і тополі,
І над криницею верба
Нагнулася, як та журба
В далекій каторжній неволі;
І став, і гребля, і вітряк
З-за гаю крилами махає,
І дуб зелений, мов козак
Із гаю вийшов...

(Т. Шевченко, „На старість у ріднім селі”)

У прозі:

„То мигоне проти тебе просто розшитий рукав тонкий,
то ледве не зачепить тебе колесом, то одсахнешся від
пари очей грізних, то на шиї в себе почувеш морду во-
лову; то рогами тебе зашторхне він, то ти на когось
наторкнувсь, то тебе сунули.” (Марко Вовчок)

Асиндетон (гр. *asyndeton* — незв'язане), або безсполучниковість — це стилістична фігура, побудована на спеціальному пропуску сполучників між словами і між реченнями. Відсутність сполучників надає мові поетичного твору прискореного темпу, динамічності, стрімкості і згущення змісту. Наприклад:

Мовчало військо. Гул зростав. Ще мить —
І Дрогичинська битва загримить,
Хропіння коней. Вигук. Гуп копит.
Сталь цілить в сталь. Удар списа об щит.
Чийсь прокльони. Стогони чийсь.
Зіткнулися. Зійшлися. Завелись.

(М. Бажан, „Данило Галицький”)

Така синтаксична побудова речень, відрубні інтонації, різкі й часті павзи відповідають швидкій зміні подій на полі бою.

Або:

Скрізь порання: печуть, варять,
Вимітають, миють...
Та все чужі.

(Т. Шевченко, „Наймичка”)

Рефрен (приспів)

Рефрен (з франц. refrain), по-українському приспів — це рядок або кілька рядків, які повторюються в кінці кожної строфи або групи строф віршу. Рефрен здебільшого підкреслює найважливішу думку твору, і може складатися:

З одного віршового рядка:

Літній вечір... Гори в млі,	Гасне вочір... Сон обняв
В золоті вершини...	Гори і долини...
А під ними ллється десь	А між горами літа
<i>Пісня України...</i>	<i>Пісня України...</i>

Ніч давно... Заснуло все...

Тільки море плине,

Та щебече понад ним

Пісня України.

(О. Олесь, „Літній вечір”)

Рефрен з двох віршових рядків:

Розкішний степ... Убогі села...

Це ти, мій краю чарівний?

Мій рідний край такий веселий,

Мій рідний край такий сумний!

(Г. Чупринка, „Рідний край”)

Рефрен з чотирьох віршових рядків (якнайбільший) маємо в нашому національному гімні:

Душу, тіло ми положим

За нашу свободу

І покажем, що ми, браття,

Козацького роду.

Рефрен виник у глибоку давнину в народній творчості. Він часто зустрічається в наших найстарших обрядових піснях, в колядках, щедрівках. Наприклад:

Добрий вечір тобі, пане господарю!

Радуйся, ой, радуйся, земле,

Син Божий народився!

Накривайте ж столи та все килимами.

Радуйся, ой, радуйся, земле,

Син Божий народився!

(Народна колядка)

Рефрен може складатися також з емоційних вигуків, звуконаслідувальних окликів, що не мають логічного змісту (або загубили його в процесі історичного розвитку): „Ой, ладо”, „ку-ку!”, „Гей, гей” і подібні, наприклад:

А я у гай ходила
по квітку ось яку
а там дерева люлі
і все отак зозулі
ку
ку

Я зайчика зустріла
дрімав він на горбку
була б його спіймала
зозуля ізлякала
ку
ку

(П. Тичина, „А я у гай ходила...”)

Градація

Г р а д а ц і я (від лат. gradatio — поступове підвищення, посилення) — це розташування мовних одиниць у послідовному наростанні чи спаданні їх семантичних якостей або їх ваги у певному висловлюванні.

Розрізняють градацію висхідну та спадну, а відповідно й інтонацію: висхідну чи спадну.

Ось кілька прикладів висхідної градації:

1. Чого мені тяжко, чого мені нудно,
Чого серце *плаче, ридає, крижить*,
Мов дитя голодне.

(Т. Шевченко, „Чого мені тяжко...”)

2. „Здалека *йшла* на село хмара куряви. Вона все *наближалась, росла, здіймалась* до неба, врешті, сонце пірнуло в неї і розсипалось рожевою млою.”

(М. Коцюбинський, “Fata morgana”)

С п а д н а градація менше поширена в художніх текстах, бо пов’язана зі зменшенням експресії:

Моя ти смерте, дай іще пожити
Хоч рік один, хоч день, хоч *хвилину*.

(В. Самійленко)

Головна функція градації полягає в тому, що вона викликає увагу до зображуваного, надає йому більшої сили і виразності.

Хіязм

Хіязм (гр. *chiasmus* — розміщення у перехресному вигляді за графічною подібністю до грецької літери „X” /„XI”/) — композиційна фігура, яка полягає в тому, що ті самі члени речення ставляться в суміжних мовних відтинках в оберненій послідовності, нагадуючи „X” („XI”), наприклад:

1 2 3
Вчора плакав попід тином

3 2 1
В степу плаче нині...

(С. Воробкевич, „Мурашка”)

1. (обстав.-прислівник), 2. (присудок), 3. (обставина).

У хіязмі поєднуються рівночасно інверсія і паралелізм. Функція інверсії — усунути монотонність паралельного порядку і внести різноманітність у паралельну синтаксичну будову.

Оксиморон або Оксюморон

Оксиморон або оксюморон (гр. *oxymoron* — дотепно-безглузде) — це експресивний стилістичний засіб, що свідомо поєднує в один образ два різко протилежні або суперечні поняття, які логічно ніби виключають одне одного, але в дійсності дають нове поняття. Здебільшого так поєднуються іменники з прикметниками, дарма що вони мають протилежне значення, та що в них помітна тенденція радше до відпихання один одного, ніж до поєднання. Наприклад: *сумна радість, вільні раби, гесний злодій, солодка гіркота, бідний багаж, розумний дурень, живий труп, голосна тиша тощо*. Оксиморони зустрічаються рідко, але це зовсім не зменшує їх великої виражальної сили. До найвідоміших оксиморонів нашої мови належать:

- а) Шевченків: „На нашій — не своїй землі” — (з „Мені однаково, чи буду...”); і
- б) Франків: „Ми рабами волі стали” — (з „Каменярі”).

Інші приклади:

Заплакала, пішла шляхом,
В Броварях спочила,
Та синові за гіркого
Медяник купила.

(Т. Шевченко, „Катерина”)

...Безсмертна Артемідо!
Як легко я твою велизність
Нікземністю своєю переміг...

(В. Самійленко, „Герострат”)

Парадокс

П а р а д о к с (гр. paradoxos — несподіваний, дивний) — художній засіб, що ґрунтується на суперечності: висловлення, в якому висновок не збігається з доведенням і не впливає з нього, а, навпаки, протирічить йому. Наприклад, парадокси О. Вайлда: „Кращий спосіб збутися спокуси — піддатися їй”, „Щирість заважає мистецтву”, „Бути природним — поза”, „Я повірю будь-чому, аби тільки воно було зовсім неймовірне”. Деякі народні прислів'я побудовані на парадоксах: „Тихше їдеш — далі будеш”, „Кравець завжди без штанів, а швець без зобів”, „У семи няньок дитя без ока” та інші.

Для парадоксу притаманні короткість і викінченість, що наближають його до афоризму, підкреслена загостреність формулювання наближає його до гри слів, калямбуру, і, нарешті, незвичайність змісту, що протирічить загальноприйнятому трактуванню певної проблеми, яку порушує парадокс.

Парадокс у мові персонажів може виступати як один із засобів розумової характеристики персонажа (наприклад, мова лорда Генрі в „Портреті Доріана Грея” О. Вайлда).

Парадоксальні вислови зустрічаються також у творах багатьох наших письменників: Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка, а найбільше у сатиричній поезії В. Самійленка, наприклад:

1. Хоч людина архітвір природи,
А злодюга — створіння вінець,
Але нащо ж робить такі шкоди...
І навіщо тягне гаманець?!
(„Пригода”)

2. У тій країні люблять волю,
Всяк її, шука по змозі
І про неї розмовляють —
У острозі, у острозі.
(„Ельдорадо”)

Риторичні фігури

Риторичні фігури (від гр. rhetor — оратор, промовець) — це особливі стилістичні звороти, що посилюють емоційність, виразність, впливовість художньої мови. Такими зворотами часто користувалися стародавні грецькі й римські „ритори” — оратори (красномовці) в своїх промовах, а звідси й пішла назва цих зворотів — риторичні. Тепер їх риторичність, звичайно, дуже умовна.

В старій поезії до риторичних фігур відносили досить багато стилістичних форм, але в теперішній час ця назва схоронилася тільки за трьома найстійкішими формами, як от: риторичне питання, риторичний оклик і риторичне звертання.

Відмінною рисою цих зворотів є їх умовність, тобто вживання питальної, окличної і звертальної інтонації у випадках, що справді її не потребують, через що фраза, в якій вжито ці звороти, набуває особливо підкреслену відтінь, що посилює її виразність.

Так, риторичне питання — це справді ствердження, висловлене лише в піднесеній питальній формі. А що таке питання не потребує відповіді, то воно вдаване, хоч його експресивна сила базується саме на властивій питальним реченням інтонації очікування відповіді, що мусять привернути увагу слухача. Наприклад:

Чи я ж тобі не вродливий,
Чи не в тебе вдався,
Чи не люблю тебе щиро,
Чи з тебе сміявся?
(Т. Шевченко, „Думка”)

Або:

І ворушиться в серці грижа:
Може я тому винен?
Може я заповіти Твої
Не справляв як повинен?
(І. Франко, „Мойсей”)

Риторичні питання найчастіше виражають почуття туги, подиву, болю, гніву, непевности, обурення, сумніву, ненависти, вагання тощо.

Крім риторичних питань, широко вживаються також синтаксичні конструкції, які складаються із запитання й відповіді. В цій конструкції вся вага переноситься на відповідь, що пояснює обставини, зв'язані з перебігом події; відповідь, звичайно, від імени самого автора:

Хто ж цей сивий,
Попрощався з світом?
Семен Палій, запорожець,
Лихом недобитий.
(Т. Шевченко, „Чернець”)

Або:

Чути тупіт. Чи вихор в степу?
Чи збуваєсь пророцтво?
Се Єгоуша, князь конюхів,
А за ним парубоцтво.
(І. Франко, „Мойсей”)

Риторичні оклики відіграють подібну ролю посилення емоційного сприймання, що й риторичні питання. В цій формі стверджується те чи інше поняття. Риторичний оклик звучить емоційно, з поетичним захопленням і піднесенням:

Так! Я буду крізь сльози сміятись,
Серед лиха співати пісні!...
Без надії таки сподіватись,
Буду жити! Геть думи сумні!
(Л. Українка, “Contra spem spero”)

Риторичні звертання — найуживаніша стилістична фігура, яка полягає у підкресленому звертанні до когось (чи чогось), щоб підсилити виразність. Об'єктами звертання можуть бути мертві й відсутні особи, нереальні особи, персоніфіковані предмети й явища природи, абстрактні поняття тощо. Наприклад:

О слово рідне! Орле скутий!
Чужинцям кинуте на сміх!
Співочий грім батьків моїх,
Дітьми безпам'ятно забутий.
(О. Олесь, „О слово рідне”)

На цю стилістичну форму значною мірою спирається поетичне слово Т. Шевченка. Його звертання відносяться до широкого кола об'єктів: до Дніпра, до минулого України, до гетьманів, до Чигирина, до України й її народу, до дум, до музи, до долі, до друзів і ворогів України та багато інших.

Звертання до України виявляють велику любов до неї й її народу: ... „*моя ненько, моя Україно...*” („Думи мої, думи мої”); „*О моя доле! Моя країно!*” („А. О. Козачковському”) та інші. Особливо емоційно звучить багаторазове звертання поета до дум, що в них він персоніфікує свою поетичну творчість:

Думи мої, думи мої,
Діти мої квіти!

Національно-патріотичні почуття поета неподільно пов'язані з ненавистю в його звертаннях до тих, хто поневолює його рідну Україну — до російського царя (Миколи I):

Безбожний царю! творче зла!
Правди гнобителю жестокий!
Чого наоїв на землі!
(„Юродивий”)

Так само глибокі патріотичні почуття до України й її народу виявив І. Франко у своїх звертаннях: „*Україно, моя сердежна нене!*”, „*Мамо*”, „*Мій раю зелений*”, „*Мир-зіллям маєний*” та інші. До народу свого поет звертається так:

Народе мій, замучений, розбитий
Мов паралітик той на роздоріжжю,
Людським презирством, ніби струпом
вкритий!
(„Мойсей”)

В українській народній поезії дуже часто зустрічаються звертання до сил і явищ природи, до неживих предметів, як, наприклад: до вітру, до місяця, сонця, зірок, рослин, до моря, Дніпра тощо. Ліричний характер думи примушував Кобзаря звертатися до об'єкта свого оповідання безпосередньо або через свого героя. Так постали звертання:

„Ти земле турецькая, віро проклята бусурманська!
Ти розлука християнська!”

Або:

„Брате рідненький, голубоньку сивенький”.

Або:

„Ей, ви козаки, діти-друзі!”, тощо.

Взаємозв'язок між тропами і стилістичними фігурами

Тропи і фігури становлять ті елементи слова, що з них складається картинний і емоційний стиль письменника. Їх значення у мові незвичайно велике, бо вони поширюють можливості використання слова, дозволяючи вживати його в найрізноманітніших випадках. Однак межі між окремими тропами, з одного боку, і між стилістичними фігурами, з другого, не завжди можна провести виразно і чітко. Це видно на епітеті, який інколи можна було б вважати просто за метафору; на перифразі, яка може бути одночасно метонімією або метафорою; на гіперболі і літоті, які можуть бути висловлені порівнянням, на порівнянні, що може показуватися і персоніфікацією і т. д.

Серед самих тропів і серед самих стилістичних фігур часто спостерігається взаємопроникненість: один троп переходить у другий, змішується з ним і утруднює визначення, який це справді троп. Подібно, хоч дещо рідше, справа стоїть і зі стилістичними фігурами. А звідси і розходження у визначеннях і класифікації тропів та фігур, що їх подають автори стилістик.

Не треба думати, що тропи і стилістичні фігури це засоби мови, що цілком відрубно існують одні від одних. Навпаки, троп дуже часто буває вміщений у стилістичну фігуру. Адже фігури будуються переважно на синтаксичних ходах, вони — рисунок, обрис; тропи ж пов'язані з образністю, з барвистістю, а не з розташуванням слів. Барви тропів дуже часто розцвічують рисунок стилістичних фігур. Тоді й сама стилістична фігура оживає; вона ніби обростає тропом.

Ось кілька прикладів взаємозв'язку тропів і стилістичних фігур:

А сльоз, а крови? Напоїть
Всіх імператорів би стало

З дітьми і внуками, втопить
В сльозах удов'їх. А дівочих,
Пролитих тайно серед ночі!
А матерніх гарячих сліз!
А батькових, старих кровавих,
Не ріки — море розлилось,
Огненне море!

(Т. Шевченко, „Кавказ”)

Тут градація (через нагнітання висловів: „*напоїть всіх імператорів... втопить...*”, далі через нагнітання епітетів: „*А дівочих..., матерніх гарячих... батьківських...*”) неподільно об'єднується з метафорою, що уточнюється порівнянням „*сліз, як море розлилось...*”, а в цілому виходить гіпербола.

Другий образ з Шевченкової поеми „Гамалія”:

Дрімає в харемі, — в раю Візантія
І Скутар дрімає...

— складається з фігури — кільця, що утворюється через повторення слова: *дрімає*, метонімії в словах: *Візантія* і *Скутар*, синекдохи — в слові: *в харемі* і порівняння в формі прикладки: *в харемі, — в раю* означає „*як в раю*”.

Отож, так об'єднані одночасно тропи і фігури разом дають один суцільний образ, який значно кращий і сильніший щодо своєї виразності, впливовості та емоційності.

Як письменник створює такі образи, це залежить від широти і глибини його мистецького переживання, від його хисту і талану та від знання рідної мови. І в цьому саме захована одна з найбільших таємниць поетичної творчості, сила і живучість поетичного зображення, але і його великі труднощі. Та слід усвідомити й те, що ні тропи, ні фігури, ні їх кількості не мають якогось певного, поетичного зображувально-виражального значення без зв'язку з контекстом та іншими виражальними засобами. Ті самі тропи і фігури можуть мати найрізноманітніше застосування, вони будуть набувати свого конкретного змісту лише в даному контексті. Тому метонімія і анафора можуть бути використані як засіб посилення мови: комічної і трагічної і кожної іншої.

Тропи і фігури зустрічаються не лише в художній літературі, а й у звичайній розмовній мові, науково-популярній, ораторській тощо.

4. ПОЕТИЧНА ФОНІКА

Поетична фоніка вивчає звукову організацію мови. У поетичній творчості виразність мови є головна, істотна і обов'язкова її властивість. Тому на доброзвучність мови тут звертають багато уваги. Письменник, дбайливо добираючи слова, відчуваючи їх образні значення, сполучаючи у фрази, не залишається байдужим і до їх звучання. Слова добираються з такою звуковою тканиною, щоб вона підкреслювала і доповнювала зміст вислову. Він старається, щоб його поетична мова звучала приємно, красиво, щоб слова вимовлялися легко, коли читають і деклямують. Особливо це стосується до віршованої мови, в якій звукова сторона відчувається сильніше й глибше. Поет завжди більше дбає про звучність і звукову завершеність свого твору, ніж прозаїк. Саме поняття про звучність і доброзвучність мови змінюється в залежності від художніх смаків поета і його середовища, від змісту його творів, від стану і розвитку літературної мови його доби.

Доброзвучність поетичної мови полягає передусім у більше-менше рівномірному поєднанні голосних і приголосних звуків. Поєднання двох-трьох приголосних звуків між голосними не становить труднощів їх вимовляти і часто посилює звучність мови. Але поєднання більшого числа приголосних значно трудніше, особливо, коли це поєднання незвичне за підбором звуків. І поети звичайно уникають накопичення приголосних у словах (*сміття, листя*) і на міжсловесних межах (*„убгав весь оселедець в жменю”*, Котляревський), бо це утруднює вимову. Поет прагне також не допустити збігу голосних звуків, бо злиті голосні не сприяють милозвучності віршу. (Збіг голосних має назву — зяяння або гіятус, наприклад: „Ну, а у Англії...”).

Прагнучи зробити свою мову доброзвучнішою, поет старається уникнути і „зяяння” і накопичення приголосних звуків. Однак можна помітити, що звучання поетичної мови в того самого письменника змінюється в залежності від теми його твору, від того, про що в ній говорить. Так, складний і абстрактний зміст звичайно вимагає і

складнішого добору слів, і тоді більше в них різних наочень приголосних звуків. Конкретніший і емоційніший зміст часто буває простіший і до звуків.

Сам розмір речення, його будова мусять також у певній мірі керуватися законами доброзвучності. Дуже влучне зауваження зробив Фльобер: „Фраза буде жити лише в тому випадку, коли вона відповідає всім вимогам дихання. Я знаю, що вона добра, коли її можна прочитати вголос”. „Погано написані фрази не витримують цього іспиту... вони тиснуть груди, стискають биття серця і, отже, не пристосовані до умов життя”.

Звукова організація мови краще опрацьована у вірші, а в прозі вона ще мало піддавалася дослідженню. Особливу доброзвучність віршеві надають алітерації, асонанси, рими, звукопис (звуконаслідування, звуковідтворення) тощо.

Алітерацією зветься повтор одного або кількох приголосних звуків у суміжних або близько розташованих одно від одного словах. Наприклад:

За кражу, за війну, за кров,
Щоб братню кров пролити просять,
І потім в дар тобі приносять
З пожару вкрадений покров.
(Т. Шевченко, „Кавказ”)

У цій частині віршу ми відчувасмо явно підкреслені звуки: кр, бр, пр, р.

Алітерація є додатковий засіб емоційного впливу, свого роду музичний супровід до головної думки висловлювання, що опосередковано виявляє настрій автора. І хоч алітерація відчутна на будь-якому місці, особливої яскравості набуває тоді, коли вона стоїть перед наголошеними складами.

У чистому вигляді алітерація виступає порівняно рідко. Частіше вона ускладнюється іншими фонетичними фігурами. Так, у вірші П. Тичини „Хтось гладив ниви” натрапляємо на багаторазову алітерацію *н*:

Плили хмарини, немов перлини...
Їх вид рожевий — уста дитини!
Набігли тіні — і... ждуть долини.
Пробігли тіні — сумні хвилини.

Алітерація *н*, підтримана звучанням спорідненого з ним носового *м* (*немов, сумні*), створює свого роду музичний супровід образів, що його малює поет. Повтори приголосних *н* та *м* передають затишшя перед грозою. А далі цей образ змінюється картиною грози: в нових алітераціях (повтори *с, з, р*) ніби створюється гомін дощу:

Сліпучі тони — і дика воля!
Ой, хтось заплакав посеред поля.
Зловісна доля, жорстока доля.
Здала сміялась струнка тополя.

Дуже влучно застосовує алітерацію також поет модерністичного напрямку, Д. Загул, у переспіві з Бальмонта: „Човен утоми”:

Вечір. Море. Подих вітру
І великий виклик хвиль.
Близько буря. В берег б'ється
Чорний говен без вітрил.

Найчастіше алітерація виступає у поєднанні з асонансом.

Асонансом зветься повторення однієї або кількох голосних у суміжних або розташованих недалеко одне від одного словах і то в наголошених складах. Наприклад:

1. Та забіліли сніги, забіліли білі...
Сиві орли, орли — чорнокрильці...
По діброві і по полю...
(З нар. пісень)

2. Сонце гріє, вітер віє...
І золотої, й дорогої
Мені, щоб знали ви, не жаль
Моєї долі молодой...
(Т. Шевченко)

А що система голосних у нашій мові значно бідніша від системи приголосних, то й різноманітність фонетичних фігур з асонансами порівняно невелика. Через це асонанси, як правило, простежуються не в двох-трьох словах (збіг голосних у них може бути випадковим явищем), а на протязі більшого уривка тексту. Слід також усвідомити, що асонанси не так увиразнюють окремі слова, — це характеристично для алітерації, як творять звукове тло, що на ньому розгортається кілька рядків чи речень. Ці рядки

контрастують з іншою групою рядків, яка виражає інший зміст і оформлюється іншим асонансом. Ось так твориться часом досить чітке членування тексту. Наприклад:

Нічого, нічого... Ні цвіту буйного,
Ні променя сонця, ні усміху з неба,
Ні сна чарівного, нічого, нічого
Не треба!

Не сила, не сила... Бо рученька мила
Влила в моє серце отрути,
Мій рай оганьбила... Не сила, не сила
Забути!...

(М. Вороний, „Нічого”)

Виділивши всі наголошені голосні в цих двох строфах, ми побачимо виразний контраст. У перших чотирьох рядках маємо: О-О-І-О; О-О-У-Е; А-О-О-О; Е. Тут переважають голосні: О, Е, що становлять майже 80% від загальної кількості наголошених звуків. У других чотирьох рядках схема розміщення голосних: І-І-У-І; А-Є-Е-У; А-І-І-І; У. А в другій строфі переважають голосні: І, У, А; зокрема у першому і третьому рядку повтор звука *И*, що зумовлює композиційне звукове протиставлення наведених строф, яке, взаємодіючи з іншими мовними засобами, увиразнює зміст поетичного твору.

У деяких поетичних творах звукові повтори мають значно важливіше і глибше значення. Тому поет добирає слова не лише з точки зору їх значення, яке вони мають, а й з точки зору їх придатності творити потрібний звуковий ефект. Він ніби малює звуками, викликаючи їх поєднанням певні зорові та слухові уявлення в читача. Таке утворення поетичного образу звуками зветься **звук описом**.

У мові багато так званих ониматопоетичних слів, тобто слів, що самими своїми звуками нагадують і наслідують крики тварин та птахів, звуки машин і механізмів („трах”, „бах”, „ку-ку”, „нум-нум”, „му-му”), а також звуконаслідувального характеру слова, як ось: *греміти, дудніти, гудіти, ляскотіти, стукотіти, гуркотіти, ревіти, стогнати, свистіти, гаморити, галасати, муркотіти, шелестіти, шипіти, шуміти, рипіти, брязгати, тріщати* і багато інших. Найпростіший спосіб звукопису це користування словами мови як онопатіями. Так у словосполученнях: *завірюха виє, звір реве* є елемент **звук описування**,

тобто відповідність між фонетичною формою вислову і звуковою природою явища, що зображується.

Ось ціла картина зображення навальної бурі, де використовуються звуконаслідувальні можливості мови:

Буря *вие, завиває*
І сосновий бір *тріщить*
В хмарах блискавка палає,
Грім за громом грюкотить
.
Грім ще гримне, в берег гряде
В пущі полум'я прогляне
(Метлинський, „Буря”)

Через усе зображення проведена алітерація переважно твердих приголосних: р, в, гр, л, п (р та гр особливо гучні і гримні), що нагадують своїм характером грім, завивання вітру, гармонізують із суворим змістом віршу і посилюють його художнє враження.

Повторення звука л створює враження ніжності, лагідності і теплового почуття. Це відчувається хоч би ось у таких словах Т. Шевченка:

Ненаге ляля в льолі білій.

Інколи звуковими повторами поет передає не загальний характер змісту свого твору і не зорові уяви, а слухові. Звуками своєї поетичної мови він малює звуки природи, звуки життя, наслідує їх. Це окрема форма алітерації та асонанції. Звуки, що повторюються в різних словах, створюють звук, який об'єктивно існує, викликаючи асоціацію з джерелом даного звука. Так, наприклад, Шевченко наслідує самим сполученням звуків ледве чутний шелест осоки над ставом:

Вітер в гаї не гуляє,
Вночі спочиває;
Прокинеться, — тихесенько
В осоки спитає:
Хто се, хто се по сім боці
Чеше косу? Хто се?...
Хто се, хто се по тім боці
Рве на собі коси?...
Хто се? Хто се? — тихесенько
Спитає — повіс...
(„Утоплена”)

Звуковідтворення виявляється, як правило, не в повнозначних словах, а в звукових комплексах, які творяться письменниками. Наприклад:

„А дощ не переставав. Рівненько, все однаково: цяп-цяп, цяп-цяп! Не спішитесь, має час: цяп-цяп! Не змучиться, не спочине й на хвилину: цяп, цяп-цяп! Не слушає ні просьби, ні прокльонів: цяп-цяп, цяп-цяп! Куди рушитися, де поступити: цяп-цяп, цяп-цяп! Чи їси, чи спиш: цяп-цяп, цяп-цяп! Старі люди ані тни не могли собі нагадати такої довгої сльоти, а то таки: цяп-цяп, цяп-цяп!”

(Л. Мартович, „Забобон”)

ОСНОВИ ВІРШУВАННЯ

Проза і вірш

Твори художньої літератури за особливостями організації поетичної мови поділяються на прозові і віршові.

Проза (від лат. прикметника *prosus* — вільний) — літературно-художні твори, вільної оповідної форми (оповідання, нарис, повість, роман), не зв'язані ритмічними повторами. За своєю організацією проза не має принципових відмін від звичайної говірної і писемної мови. Хоч рівночасно деякі дослідники літератури твердять, що в прозаїчних творах є своя складна і внутрішньо закономірна ритмічна структура, що засадничо відрізняється від віршового ритму і звичайної мови. Однак не слід змішувати поняття про ритм прози з поняттям ритмічної прози, коли письменник виходить за межі прози, не пишучи віршами, створює те, що зветься „поезією у прозі”; тобто письменник пише прозу за віршовими правилами.

Художньою особливістю прози є те, що вона має інші способи і форми словесної образності, ніж твори у віршах. Так, різні види тропів, що відіграють велику роль у віршовій мові, займають у прозі значно менше місця. Натомість прозі притаманна передусім взаємодія мовних різновидів: мова автора, оповідача, персонажів. У взаємодії цих мовних різновидів відбувається художнє усвідомлення і оцінка зображуваного.

А сама художньо-словесна тканина в прозі, порівняно з поезією, прозоріша, ніби безпосередньо зображує певну дійсність. З цієї мовної тканини ми безпосередньо сприймаємо вчинки, образи, переживання героїв; захоплюємося точністю і красою слова. Відповідно до цього в прозі більше значення має сюжет, послідовний розвиток дії; яскравіше виступають характери і обставини. Проза має тяжіння до епосу, а вірші до лірики.

У протилежність прозі римляни називали віршами — versus — мову, яка розпадалась на сумірні ряди, яка інтонаційно ніби поверталась до вихідного моменту (versus — первісно оборот, повертання, потім рядок, вірш), від дієслова *vertere* — вертати, повертати; звідси і наше слово вірш. Сьогодні слово „вірш” має подвійне значення: як рядок, так і поезія; правда, тепер літературознавці віршовані твори все частіше називають не віршами, а поезіями. Ще в ширшому розумінні слово „поезія” вживається на означення взагалі художньої літератури на відміну від наукової. Первісно слово „поезія” (гр. *poiesis* від *poieo* — творити, будувати) означало творіння, переважно віршові твори; тому греки називали людину, що творить, вірши, — поетом-творцем.

Проте творчість віршами відрізняється від прози не тільки зовнішньо, вузько-формально, вносячи разом з особливостями форми — поетичної чи прозаїчної — певну своєрідність і в вислів ідейного змісту. Романтична піднесеність, ліричне зворушення почувань, моралістичний патос, одно слово — емоційна насиченість змісту, становлять істотну властивість поезії, що відрізняє її від прози. З емоційним забарвленням змісту в поезії пов'язані й засоби вимовності. А одним із найсильніших, істотних засобів вимовності, активно діяльних на свідомість слухача, є ритм. Звідси виходить, що ритмічна організованість є істотною і постійною властивістю поезії.

Однаке вимовність поетичного твору досягається не тільки засобами ритму, але й іншими інтонаційно синтаксичними засобами. Емоційно насичена, дуже виразиста мова поезії багата також на фігури, тропи й такі словосполучення, які порівняно зрідка зустрічаються в мові прози.

Взаємодія, взаємовідбивання змісту слів, що здійснюється в різних формах порівняння, зіставлення слів (порівняння, метафора, метонімія, синекдоха і т. д.), є головним джерелом художності мови в поезії. Через таку своєрідну організацію мови, виміряній передусім на вислів, поет дає стислий і умовний зображальний малюнок, у якому накреслюються тільки окремі найяскравіші й істотні для нього риси, що ніби заступають собою всю повноту зображуваного, яку читач відтворює й доповнює в своїй художній уяві.

Ритм у віршах і прозі

Головною ознакою віршованої мови вважається ритм. Ритмом називається повторність однакових або подібних явищ через певні, сумірні відрізки часу. Віршовий ритм — це повторення сумірних мовних одиниць, що ними є самі віршовані рядки, які промовляються поспіль один за одним.

Отож, рядок — основна ритмічна одиниця в будь-якій системі віршування, але ритмічна організація рядка в кожній з відомих систем своя, особлива. Рядковий ритм може бути побудований на чергуванні довгих і коротких складів у вірші (метричне віршування в кол. греків і римлян), на рахунку складів у вірші (силябічний вірш), або на рахунку наголосів у вірші (тонічний вірш), за наголошеністю і ненаголошеністю складів (силябо-тонічне віршування). Але в усіх випадках віршовий ритм виникає лише із співвідносності віршів як сумірних відрізків. Через це віршовий ритм виникає не в окремому вірші, а тільки в об'єднанні їх у вірші, як цілому.

Візьмімо Франків вірш:

Коли почуєш, як в тиші нічний
Залізним шляхом стугонять вагони,
А в них гуде, шумить, пищить, мов рій,
Дитячий плач, жіночі скорбні стони,
Важке зітхання і гіркий проклин,
Тужливий спів, дівочої дисканти, —
То не питай: „Цей поїзд — звідки він?
Кого везе? Куди? Кому вздогін?”
Це — емігранти.

Цей вірш розпадається на дев'ять більш-менш однакових, сумірних за своїм звучанням рядків; отож, перед нами є певні одиниці; одиниці ці сумірні, вони повторюються і не перебиваються будь-якими відмінними від них іншими одиницями. Ось таке закономірне повторення сумірних одиниць і становить віршовий ритм.

А чому ми вважаємо ці одиниці сумірними? Тому, що в основі їхньої сумірності лежить певна однаковість у розташуванні наголошених і ненаголошених складів у межах рядка.

Позначмо наголошений склад значком „/”, а ненаголошений „-” у взятому нами за приклад вірші:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	
Ко	ли	по	чу	єш,	як	в ти	ші	ніч	ній	
-	/	-	/	-	-	-	/	-	/	-
За	ліз	ним	шля	хом	сту	го	нять	ва	го	ни,
-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	
А	в них	гу	де	шу	мить,	пи	щить,	мов	рій,	
-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-
Ди	тя	чий	плач,	жі	но	чі	скор	бні	сто	ни,
-	/	-	/	-	-	-	/	-	/	
Важ	ке	зіт	хан	ня	і	гір	кий	про	клін,	
-	/	-	/	-	/	-	-	-	/	-
Туж	ли	вий	спів,	ді	во	чо	ї	дис	кан	ти,
-	-	-	/	-	/	-	/	-	/	
То	не	пи	тай:	„Цей	по	їзд	звід	ки	він?	
-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	
Ко	го	ве	зе?	Ку	ди?	Ко	му	вздо	гін”?	
-	-	-	/	-						
Це	е	мі	гран	ти.						

Зі схеми бачимо, що в цих рядках наголос падає на тому самому місці: він припадає (за невеличкими винятками) на 2-4-6-8-10 склади, відповідно до цього: 1-3-5-7-9-11 склади — ненаголошені. Таким чином, у даному випадку рядки сумірні один з одним тому, що в них наголоси розташовані більш-менш однаково, на тих самих складах у рядку.

Також бачимо зі схеми, що й закінчення рядків мають повторення однакових елементів: непаристі рядки (за малим не всі) закінчуються на наголошені склади, а паристі (за малим не всі) — на ненаголошені; правильне чергування цих закінчень посилює ритмічність віршу. Легко також помітити, що в кожному рядку 10 або 11 складів, при тому рядки чергуються: 10, 11, 10, 11 і т. д., тільки 9 рядок — 5 складів.

Далі ми можемо помітити, що на кінцях рядків (знову через рядок) повторюються однакові звуки, наявність яких знову таки посилює елемент повторення однакових елементів віршу, тобто посилює ритмічність його.

Хоч такий поділ штучний, але він дає поняття про ритм навіть і прозаїчного твору. Тільки треба сказати, що

далеко не кожному художньому прозові можна розбити на такі синтаксично ритмічні одиниці. Та й у наведеному прикладі в останніх рядках ритм відчувається порівняно мало: в прозі нам його підказує синтаксична будова разом з відповідною інтонацією; а у вірші цей ритм такий згущений, що виявляє себе як зовсім особнє явище.

Нарешті, треба врахувати ще одно — після кожного рядка ми робимо зупинку (павзу), і після павзи починаємо новий рядок. Таким чином, у кінці рядка повторюється ще один елемент — павза. Слід пам'ятати, що у вірші в кінці рядка павза така потрібна, що ми її робимо навіть тоді, коли кінець одного і початок другого рядка тісно між собою пов'язані. Якщо ми цього не додержуємося, то ритм віршу буде різко порушений. Адже, усуваючи павзу, ми порушуємо почування кінця рядка, тобто ритмічної одиниці, що без неї немає і ритму. Щоб відчувати певне сполучення слів як ритмічну одиницю, як віршовий рядок, треба, щоб у кінці цього рядка була зроблена сильна павза, яка зберігається навіть у тому випадку, коли це непотрібне за змістом.

Як бачимо, віршовий ритм являє собою вельми складне явище, що визначається і порядком складів у віршовій мові, і розташуванням павз, і чергуванням закінчень.

Самостійного смислового значення ритм не має, але він посилює те смислове навантаження, яке має дане слово; надає мові більшої сили і краси та через свій чуттєвий характер допомагає усвідомити те, що не відразу усвідомлюється нашим розумом.

Чи може бути ритм у прозі? Певний ритм мають і деякі прозаїчні твори. Але цей ритм ґрунтується на особливостях синтакси і не відразу помітний. Візьмімо, наприклад, початок оповідання Марка Вовчка „Кармелюк” і поділімо його на синтаксичні одиниці:

Хто бував на Україні?
Хто зна Україну?
Хто бував і знає,
той нехай згадає,
а хто не бував і не знає,
той нехай собі уявить,
що там скрізь білі хати у вишневих садках,
і весною... весною там дуже гарно,
як усі садочки зацвітуть
і усі соловейки защебечуть.

СИСТЕМИ ВІРШУВАННЯ

Вірші можуть бути по-різному побудовані, і цим вони відрізняються один від одного. Різні способи внутрішньої ритмічної організації віршів звуться способами або системами віршування. У різних епохах і в різних народів, залежно від характеру народу й духа його мови, існували та існують різні системи віршування. За встановленою традицією звичайно розрізняють п'ять систем, а саме: метричну, силлябічну, силляботонічну, тонічну та народну.

Метрична система віршування

Метрична система панувала в колишніх греків і римлян. В основі цієї системи лежить спів; греки вірші не читали, а співали або вимовляли речитативом у супроводі ліри. Ритм античного віршу відповідає ритмові вокальних музичних творів. Вірш будувався за принципом закономірного чергування довгих і коротких складів.

Найкоротшою ритмічною одиницею в античній поезії була м о р а — час затрачений на вимову або спів найкоротшого складу, а дві мори дорівнювали одному довгому складові. (Довгий склад зображали знаком „—”, а короткий „о”). Сполучення кількох мор разом творить ритмомелодійну одиницю, що зветься тактом або стопою. (Віршовий такт мірявся відбиванням його ступнею ноги, що спиралася на п'яті, звідси і назва віршового такту: стопа). На одній з мор стопи робиться ритмічний акцент. Кілька стіп, що разом становлять закінчену ритмомелодійну фразу, творять ритмічну одиницю — вірш. А кілька віршів, об'єднаних між собою в цикл, повторюваний у пісні, творять с т р о ф у або к у п л е т .

Отож, античні стопи являють собою сполучення довгих і коротких складів. Кожна форма стопи мала свою назву. А що антична термінологія широко вживається і в наш час, то подаю тут назву головних античних стіп.

Стопа на 2 мори = 2 кор. склади	(UU)	наз. пірихій
Стопа на 3 мори = 1 дов. + 1 кор.	(—U)	наз. хорей (трохей)
Стопа на 3 мори = 1 кор. + 1 дов.	(U—)	наз. ямб
Стопа на 4 мори = 1 дов. + 1 дов.	(— —)	наз. спондей
Стопа на 4 мори = 1 дов. + 2 кор.	(—UU)	наз. дактиль
Стопа на 4 мори = 1 кор. + 1 дов. + 1 кор.	(U—U)	наз. амфібрахій
Стопа на 4 мори = 2 кор. + 1 дов.	(UU—)	наз. анапест
Стопа на 5 мор = 1 дов. + 3 кор.	(—UUU)	наз. I пеон
Стопа на 5 мор = 1 кор. + 1 дов. + 2 кор.	(U—UU)	наз. II пеон
Стопа на 5 мор = 2 кор. + 1 дов. + 1 кор.	(UU—U)	наз. III пеон
Стопа на 5 мор = 3 кор. + 1 дов.	(UUU—)	наз. IV пеон
Стопа на 5 мор = 1 дов. + 1 кор. + 1 дов.	(U—U)	наз. кретик (амфімакр)
Стопа на 5 мор = 1 кор. + 2 дов.	(U— —)	наз. бакхій

Були ще стопи на 6, 7 і 8 мор.

Певні сполучення стіп творили віршові розміри або метри, а звідси — метричне віршування.

Українському віршуванню метрична система невласлива, бо українська мова не має довгих і коротких складів. Невласлива вона з цієї самої причини й іншим сучасним мовам. Та шукаючи за подібністю в сучасних мовах до довгих і коротких складів в античних мовах, теоретики знаходили її у наголошуванні. Склад наголошений стали називати довгим, а ненаголошений коротким. З такою заміною (прирівнюючи наголошені склади до довгих, а ненаголошені до коротких) назви античної метрики почали прикладатися і в силабічно-тонічній системі віршування.

Так, коли у вірші наголос падає на непаристі склади, то цей розмір зветься *хореем*. Коли наголос падає на паристі, то розмір зветься *ямбом*.

Відповідно і трискладові розміри: з наголосом на 1-4-7 і т. д. складі зветься *дактилем*; з наголосом на 2-5-8 і т. д. складі *амфібрахієм*; із наголосом на 3-6-9 і т. д. складі — *анапестом*.

Ця термінологія, дарма що умовна, міцно закріпилася у вжитку і досить зручна.

Та метрична система віршування вже давно не існує і в грецькій мові: вона поступово перетворилася в тонічну.

Героїчні епопеї Гомера, лірика Салфо, Піндара, трагедії Есхіла, Софокла, Евріпіда, комедії Арістофана, „Енеїда” Вергілія створені за метричною системою версифікації.

Сиябічна система віршування

Сиябічне віршування (від гр. syllabe, лат. syllaba) — це віршування, що його ритмічність утворюється повторенням віршових рядків з однаковою кількістю складів при будь-якій кількості й розташуванні наголосів. Лише на останньому слові кожного віршу мусить стояти обов'язково сильний наголос, що замикає вірш. Усі інші наголоси всередині кожного віршу можуть стояти на будь-якій віддалі один від одного й у будь-якій кількості. Це, так би мовити, чистий сиябічний вірш. Наприклад:

Пусть весь мир будет на тебя гневливый,
Ты и без счастья довольно счастливый.
(Т. Прокопович)

В кожному вірші тут по одинадцять складів, а наголоси розташовані довільно й у різній кількості. В першому вірші їх п'ять, в другому — чотири.

Українське сиябічне віршування формувалось, до певної міри, під впливом польського сиябічного віршування. Щоб легше було вимовляти довгі рядки, з польських правил віршування засвоєна пересіч (цезура) і додатковий ритмічний наголос. Так, наприклад, у тринадцятискладовому вірші стали вживати пересіч після сьомого, а наголос на шостому і дванадцятому складах; у дванадцятискладовому — пересіч після шостого, а наголос на шостому й одинадцятому; в одинадцятискладовому — пересіч після п'ятого, а наголос на четвертому і десятому складах. У всіх інших віршах: чотири, — п'яти, — шести, — семи, — восьми, — дев'яти — і десятискладових на пересіч не зверталось жодної уваги, а тільки на кінцевий наголос. Приклади:

(Тринадцятискладовий вірш)

Слово твоє я спомнел, || ходя коло ніви:

Что, як зерно согнівши, || и ми встанем живи.

(Г. Кониський)

Цей сиябічний вірш складається з 13 складів, у першому і другому рядках пересіч після сьомого складу, ритмічний наголос припадає на шостий і передостанній склади. Рима парна (*ніви* — *живи*).

(Одинадцятискладовий вірш) *е*

Вся достоїнства, || вся власть господствѣнна
Достойним то́кмо, || Богом сут вру́ченна.

(М. Довгалевський, „Поетика” — з привітання
ігумена Печерського)

Тут у кожному вірші по одинадцять складів, пересіч після п'ятого складу, а наголос на четвертому і передостанньому складах. Рима парна (*господствѣнна — вру́ченна*).

Протягом 17 ст. слябічна поезія набуває у нас найвищого розвитку, вона виробила свої канони, що лягли в основу майже всіх віршів, а саме:

- 1) однакова кількість складів у рядках (найчастіше 11 — 13);
- 2) завжди парна рима, причому переважала жіноча рима;
- 3) рядок обов'язково поділявся на два піввірші павзою — пересіччю;
- 4) наголоси розташовувалися вільно, але ритмічні наголоси обов'язково мусіли припадати: на другий від кінця склад і на другий склад перед пересіччю.

Слябічним віршем широко користувалися у своїй творчості: К. Сакович, К. Транквіліон-Ставровецький, К. Зіновійів, С. Полоцький, Т. Прокопович та інші, хоч наприкінці 18 ст. цей вірш починає занепадати під впливом російського письменства і його нової системи віршування — слябо-тонічної.

Близькість українських народних пісень до слябічних віршів говорить про те, що слябічне віршування не є в нашій поезії чужим і невідповідним формою, як його часто означували російські теоретики. І ніби наперекір цим „теоретикам” воно знову ожило у творчості українських поетів нової доби: А. Метлинського, М. Шашкевича, Могильницького, Т. Шевченка, С. Руданського, П. Куліша, Устияновича, С. Чарнецького, Б. Лепкого та інших, і навіть у сучасних поетів: І. Качуровського, Веретенченка.

Наприклад:

1/02.

(Одинадцятискладовий вірш, за схемою 5 + 6)

Кому́ не зна́на || підгі́рська кра́йна,
Де по́над ріве́нь || Бескі́д ся спи́нає,
Де крута́ Клі́ва || і Попа́дя́ синя
З бо́ків но́рами || дві рі́чки пусқа́є,
Дві рі́чки чі́сті — || б́лизькі́ як сестри́ці,
Дно ма́ють срі́бне, || кришта́леві лі́ці....

(Могильницький, „Скит Манявський”)

(Тринадцятискладовий вірш, за схемою 7 + 6)

Сонце́ я́сне поме́ркло || сві́т пі́тьма на́сіла,
Вши́р і вздо́вж доо́ќо́ла || сýм ся розля́гає;
Чага́рами гу́стими || т́ьма вовкі́в за́вила,
Над т́ьмою опу́стілим || га́лок га́мір гра́є.

(М. Шашкевич, „Сумрак вечірній”)

(Десяти- й восьмискладовий вірш)

Чи зна́єш, бра́те, де ві́чні ро́жі
І безнаста́нний цвіте́ ма́й?
Де з небе́с schóдять а́нгели Бо́жі
І наса́джають зе́мський ра́й?

(М. Устиянович)

Хоч силябічні вірші характеристичні для польської мови з її постійним наголосом на передостанньому складі, проте не слід вважати, що ця система була нав'язана українським поетам наслідком впливу польської поезії, та ніби вона в своїй основі суперечить природі українського народного віршу. Др. Ф. Колесса, досліджуючи ритміку українських народних пісень, прийшов до висновку, що польське віршування мало певний вплив на українське, однак зауважує: „Та нема і не може бути ніякого сумніву, що в українській народній поезії ще задовго перед польсько-католицьким впливом був вироблений значний засіб силябічного віршу” (Ф. Колесса, „Ритміка укр. нар. пісень”).

Перші зразки силябічного віршування були досить примітивні за своїм змістом і формою. Найдавніший вірш склав Андрій Ришма в 1581 р. і назвав „Хронологія”, в якому розповідається про події релігійної історії, що відбувалися в тому чи іншому місяці.

Силабо-тонічна система віршування

Силабо-тонічне (sillaba — склад, tone — наголос) віршування базується на кількості складів, і на порядку наголосів у віршовому рядку. Звертають особливу увагу на наголошені й ненаголошені склади, щоб одні по одних ішли правильно, щоб рівномірно чергувалися одні з одними. Наголошені склади чергуються переважно через один або два склади. Візьмімо віршовий рядок і позначмо наголошені склади знаком „/”, а ненаголошені знаком „-”:

/ - / - / - / -
Там без | мовно | стогнуть | сосни... (Н. Забіла).

Тут скрізь наголошений склад чергується з ненаголошеним, і що два склади повторюється.

Візьмімо інший віршовий рядок і так само позначмо в ньому наголошені й ненаголошені склади:

/ - - / - - / - - / - -
Де не ли | лися ви | в нашій бу | вальщині... (Франко).

Як бачимо, в цьому рядку склади розбиті на трійки і в кожній трійці наголошений перший склад.

Отож, така група складів, у якій наголос займає те саме місце, і яка повторюється на протязі всього рядка, зветься **стопою**.

Група складів однакової будови (стопа), що складаються з одного наголошеного й одного або двох ненаголошених, мають ті самі назви, що й аналогічні стопи в античному віршуванні. Так двоскладова стопа, в якій наголошений склад передує ненаголошеному, зветься **хореем** (/ -), а та стопа, де наголошений склад іде за ненаголошеним, зветься **ямбом** (- /). У трискладових розмірах стопа з першим наголошеним складом, зветься **дактилем** (/ - -), з другим наголошеним — **амфібрахієм** (- / -), з третім наголошеним — **анapestом** (- - /).

Залежно від того, скільки таких стіп можна вмістити в даному рядку, ми одержуємо розміри: двостоповий дактиль, тристоповий ямб, чотиристоповий амфібрахій, п'ятистоповий хорей і т. д. Проте розміри більші, ніж шести-восьмистопові, не зустрічаються.

Іноді автор переносить частину синтаксично цілої фрази з одного віршового рядка до другого. Речення розривається і ритмічна павза в кінці рядка не збігається з павзою синтаксичною. Такий прийом у віршах називається перенесенням або енжамбеманом. Наприклад:

Було се в Індії.
Степом безлюдним
Йшов головік. І враз напав на нього
Голодний лев. Побазивши звірюку
Ще здалека, почувши рик її,
 Почав тікати чоловік щодуху.
 (І. Франко)

В залежності від змісту енжамбеман набуває певного емоційного характеру, передаючи підвищену емоційну напруженість мови, наближаючи її до говірної мови. А взагалі енжамбеман посилює вимовність віршу.

Двоскладові розміри

1. Хорей або трохей (/ -)

Хорей або трохей — двоскладова стопа, в якій ненаголошений склад іде за наголошеним. Наприклад:

/ - / - / -
 Слово наше рідне...

Найпоширенішою формою хорей є чотиристоповий хорей. Ось приклад:

Вічний революціонер,	/ -	- -	- -	/
Дух, що тіло рве до бою,	/ -	/ -	/ -	/ -
Рве за поступ, щастя й волю,	/ -	/ -	/ -	/ -
Він живе, він ще не вмер.	/ -	/ -	/ -	/

(І. Франко, „Гімн”)

У віршах, написаних хоресом, наголос падає тільки на непарні склади, але не на всі; обов'язковий наголос лише на останньому складі в рядку. Як бачимо, в даному вірші друга стопа і третя в першому рядку не мають наголосів. Такі стопи називаються пірихіями (- -), як і в античній метриці. Пірихізований перший рядок помітно виділяється від решти тексту. Можливість зміни місця пірихії означає ритмічну розмаїтість хорейного віршу.

Рядки перший і четвертий звуться усіченими або каталіктичними, бо в них четверта стопа неповна. А що хорей може усікатися на один ненаголошений склад, то така неповна стопа береться до уваги.

П'ятистоповий хорей менше поширений від чотиристопового; ним користуються поети задля вислову важливіших думок. Наприклад:

Понад хмари! Понад хмари, брате!	/-	/-	/-	/-	/-
Вийди з хати, з навісної хати!	/-	/-	--	/-	/-
На верхах самотніх там ще тихо,	--	/-	/-	/-	/-
Не зайшло туди ще людське лихо.	--	/-	/-	/-	/-
Не встають там весняні чари,	--	/-	--	/-	/-
Вітер там горою, низом хмари...	/-	/-	/-	/-	/-

(О. Маковей)

Шести- й семистопові хорей дуже рідко зустрічаються в українських поетів.

Восьмистоповий хорей досить часто зустрічається. Він має обов'язкову пересіч після четвертої стопи і є таким чином подвоєним чотиристопником; проте перший піввірш не може бути ані усічений, ані нарощений. Ось приклад:

/ - / - / - / - / - / - - - /
Я не знаю, де то було, || — може снилося мені,
Тільки серце не забуло || про колишні, кращі дні...
(Д. Загул, „З зелених гір”)

Щоб урізноманітнити ритм віршів, письменники часто чергують рядки чотиристопового хорей з рядками тристопового. Наприклад:

Скали... Кедри... Скоро й вечір.	/-	/-	/-	/-
Я смутна стою.	/-	/-	/	
В'ється стежка... Ох!... Чи йтиме ж	/-	/-	/-	/-
Той, кого люблю?...	/-	/-	/	

(А. Кримський, „Улітку”)

Коли хорейні рядки різної стоповості сполучаються в один вірш, то таке сполучення зветься вольним¹⁾

¹⁾ Слово вольний буду вживати як термін на означення різної стоповості віршів, але того самого виміру, щоб таким чином відрізнити від вільного віршу — vers libre.

хореєм. Ніяких спеціальних правил щодо вольного хорея немає. Ось зразок:

Будь здорова, моя мила,	-- /- /- /-
Я не твій,	/- /
Розлучила	-- /-
Нас ворожа сила.	/- /- /-

(І. Франко)

2. Я м б (-/)

Я м б — двоскладова стопа, в якій наголошений склад іде за ненаголошеним. Наприклад:

- / - / - /
Біжить у яр вода...

Наголос падає в ямбічному вірші тільки на парні склади, хоч не на всі; обов'язковий наголос тільки на останньому сильному місці в рядках. Але на всіх інших місцях віршу метричний наголос може пропускатися, і з'являються так звані пірихії. Здебільшого пірихії зустрічаються в першій стопі та в третій стопі чотиристопових рядків, четвертій — п'ятистопових, четвертій та п'ятій — шестистопових. І кількість стіп, і розташування пірихіїв, і види рими та способи римуння — дуже впливають на ритмічне звучання віршів.

Чотиристоповий ямб — часто зустрічається серед ямбічних віршів. Клясичним зразком цієї форми можуть бути ямби Шевченка у вірші „Садок вишневий коло хати”:

- | | | | |
|-------------------------------|-----------------------|---|------|
| 1. Садок вишневий коло хати, | - / - / - / - / | - | ЯЯЯЯ |
| 2. Хрущі над вишнями гудуть, | - / - / - - - / | | ЯЯПЯ |
| 3. Плугатарі з плугами йдуть, | - - - / - / - / | | ПЯЯЯ |
| 4. Співають ідучи дівчата, | - / - - - / - / | - | ЯПЯЯ |
| 5. А матері вечерять ждуть. | - - - / - / - / | | ПЯЯЯ |
| 6. Сім'я вечерея коло хати, | - / - / - / - / | - | ЯЯЯЯ |
| 7. Вечірня зіронька встає, | - / - / - - - / | | ЯЯПЯ |
| 8. Дочка вечерея подає, | - / - / - - - / | | ЯЯПЯ |
| 9. А мати хоче научати, | - / - / - - - / | - | ЯЯПЯ |
| 10. Та соловейко не дає. | - - - / - - - / | | ПЯПЯ |

Рядки (перший, четвертий, шостий і дев'ятий) мають після останньої стопи ще по одному ненаголошеному скла-

ді — нарощені або гіперкаталектичні; всі інші рядки — повномірні або акалектичні.

Крім пірихіїв (пропуску наголосів), бувають випадки, коли в рядку зустрічаються й зайві наголоси, і тоді вірш набирає іншого характеру. Наприклад:

Прийдеш за правду твердо стати	- / - / - / - /	- ЯЯЯЯ
Хлоп в хлопа і плече в плече,	// - - - / - / -	СПЯЯ
Прийдеш на ворога стріляти,	- / - / - - - /	- ЯЯПЯ
І кров рікою потече.	- / - / - - - /	ЯЯПЯ

(І. Франко, „Гриць Турчин” — третя строфа)

Тут у другому рядку перша стопа має два наголошені склади (//) поруч, що зветься спондеєм, як і в античній метриці. В силіабо-тонічному віршуванні спондеєм умовно зветься наголос на ритмічно слабому місці в ямбі й хорей. Спондей зустрічається переважно в ямбі на першому складі; це звичайно односкладове слово.

П'ятистоповий ямб — найпоширеніший розмір у всесвітній літературі. Дуже часто, але необов'язково, розділюється він пересіччю, що уживається звичайно після другої, третьої або в середині третьої стопи. Наприклад:

Як тихо ніч чудове покривало	- / - / - / - - - / -
Розкинула над сонною землею,	- / - - - / - - - /
І тільки зорі високо тремтять,	- / - / - / - - - /
Розсипавшись по дивній ризі неба.	- / - - - / - / - /

(Неримований п'ятистоповий ямб)

(В. Самійленко, „Герострат”)

П'ятистоповим ямбом, без рим (тоді він зветься білим віршем) написані драматичні твори Шекспіра, Гете, Шіллера та інших; у нас уживали його: Старицький, Франко, Грінченко, Леся Українка, Черкасенко і т. д. Наприклад:

- / | - - | - / | - / | - /

Як хороше! М'яке повітря... дух...

Життя струмком гарячим лине в перса,

Їх втіхою колишнього сповня

Ох, дишаю і не натхнусь, мов п'яний...

Весна, весна! Як красен божий світ...

(Монолог Братковського з трагедії М. Старицького „Остання ніч”)

З першої половини 19 ст. надбання європейської культури щодо віршування приймаються й розвиваються на ґрунті української поезії. Починає поширюватися улюблений французами олександрійський вірш (від назви старофранцузької поеми „Олександрія” з XII в. про Олександра Македонського), який із силлябічного дванадцятискладника стає в силлябо-тонічних віршах шестистоповим ямбом з пересічкою після третьої стопи та з суміжним (переважно) римуванням.

Олександрійський вірш увів у нас перший П. Гулак-Артемівський своїм „Рябком”. Наприклад:

- / | - / | - / || - / | - / | - / | -
 На землю злізла ніч. || Ніде ані пиширхне;
 Хіба то декуди || крізь сон щонебудь пирхне,
 Хоч в око стрель тобі, || так темно надворі.
 Уклався місяць спать, || нема ані зорі...
 (Гулак-Артемівський, „Пан та собака”)

Цей вірш можна знайти також у Є. Гребінки, М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки, А. Кримського, О. Олеса, М. Зерова та інших.

Крім рівностопових форм, часом зустрічається різностоповий ямб, що своєю будовою рядків належить до розряду вольних віршів, коли під вольними віршами розуміють вірші того самого виміру, але кількість стіп у окремих рядках довільна. Цим віршем написано багато байок, наприклад:

– Тебе я слухала б довіку, куме мій,	- / - / - - - / - / - /
Аби б хотів співати...	- / - / - / -
– А ти, голубонько, ти, кралечко моя,	- / - / - - - / - - - /
Поки співаєш на калині,	- / - / - - - / -
То весело мені, і забуваю я	- / - - - / - - - / - /
Свою недоленьку, життя своє погане	- / - / - - - / - / - / -
Та безталанне...	- - - / -

(Л. Глібов, „Зозуля й півень”)

Чергування рядків п’ятистопового ямба з рядками чотиристопового, чотиристопового — з тристоповими, шестистопового — з п’ятистоповим дуже поширене явище в українському віршуванні. Воно дає додаткові можливості щодо урізноманітнення ритмічних форм віршів. Ось, як приклад, чергування рядків чотиристопового ямба з рядками тристопового:

Ти даром тужиш, даром ждеш,	-/ -/ -/ -/
Шкода твоїх надій:	-/ -/ -/
Любови вдруге не найдеш,	-/ -/ -/ -/
Не вернеться спокій.	-/ - - -/

(В. Щурат)

Ямбічних і хорейчних ритмів основа одна: повторюваність наголосів через один ненаголошений склад. Це дає можливість замінювати одні одними двоскладові стопи. Так, наприклад, у четвертому вірші Тичиного **тетраптіха**¹⁾ „Пастелі” стопи білих різностопових (вольних) ямбів раз-у-раз замінюються стопами хорей (-/), спондея (//), пірихія (- -):

Укрийте мене, укрийте,	-/ - - / - -/
Я — ніч, стара,	-/ -/
Нездужаю,	-/ - -
Одвіку в снах	-/ -/
Мій чорний шлях.	-/ -/
Покладіть отут м'яти,	- - / - // -
Та хай тополя шелестить.	-/ -/ - - -/
Укрийте мене, укрийте,	-/ - - / - -/
Я — ніч, стара,	-/ -/
Нездужаю.	-/ - -

(П. Тичина)

У цьому вірші з 28 стіп двадцять замінено іншими. Персоніфікований образ ночі в формі немічної бабусі з її стогонами і наріканнями спричинився до замін і порушення плавного ритму.

Хорей і ямб — найпоширеніші розміри в українській поезії. Ними поети 19 і 20 століття написали дуже багато видатних творів.

Трискладові розміри

1. Дактиль (/--)

Дактиль — трискладова стопа з наголосом на першому складі. Дактиль уживається в українській поезії від дво- до шестистопового.

¹ Тетраптих — чотири твори, що мають ідейно-змістову єдність.

Двостоповий дактиль зустрічається рідко, бо, так би мовити, він тісний. В рядок можна вкласти лише два слова, і поділ фрази на двослівні відрізки надає їй одноманітності; а опріч того ще створює труднощі з римою, яка йде дуже часто, тому що доводиться римувати кожне друге слово. Частіше зустрічається з усіченими рядками. Наприклад:

Місяць ясененький	/--		/--
Промінь тихесенький	/--		/--
Кинув на нас	/--		/
Спи ж ти, малесенький,	/--		/--
Пізній бо час.	/--		/

(Леся Українка, з циклу „Сім струн”)

Тристовий дактиль також рідко зустрічається як самостійний вірш, а частіше в чергуванні з рядками чотиристопового. Наприклад:

Пісне, моя ти підстрелена пташко,	/--		/--		/--		/-
Мусиш замовкнуть і ти.	/--		/--		/		
Годі ридати і плакати тяжко,	/--		/--		/--		/-
Час нам зо сцени зійти.	/--		/--		/		

(І. Франко, „Зів'яле листя” — Третій жмуток)

Тут у всіх рядках усічені дактилі (трохеї) на кінці. Дуже рідко в українській поезії зустрічається також п'ятистовий дактиль, притому остання стопа звичайно буває усічена на один склад. Наприклад:

/ - - / - - / - - / - - / -
Музо, безхитросна, проста дівчино стидлива,
Вбога селяночко, співом та сміхом щаслива!

(П. Куліш)

Гексаметр — віршовий розмір ув античній поезії з шести дактилів, що з них останній усічений; в кожній стопі, опріч п'ятої, два коротких склади могли бути замінені рівновартним одним довгим, утворюючи спопдей (//). У середині рядка, найчастіше після довгого складу третьої стопи, припадає пересіч, що ділить рядок на два піврядки. Схема античного гексаметра така:

/-- | /-- | // -- | /-- | /-- | /-

Гексаметром написані поеми Гомера „Іліяда” й „Одісея”, „Енеїда” Вергілія, та інші. Наприклад:

Так от в ку|ща́х спочи|ва́в || небо|ра́к Оди́с|се́й бого|рѣвний.
(„Одіссея”, переклад Ніщинського)

Гексаметр в українських силябо-тонічних віршах — це шестистоповий дактиль. І на зразок грецької поезії, де дактиль міг замінюватися спондеєм, у нас поети замінюють трохеєм. Наприклад:

Хма́ри кру|го́м обляг|лі́ — і | по́ле у | тінь усту|піло.
Пта́ство ве|се́ле при|мо́вкло. За|ти́хнули |зщу́лились |тра́ви.
(П. Тичина, „Хмари кругом облягли”...)

Греки і римляни велику увагу звертали на пересічі, де їх класти; в нашій поезії пересіч у гексаметрі значення не має: слух підказує, де треба зробити відпочинок, читаючи ритмічно вірш.

Пентаметр (п'ятимірник) — в античному віршуванні дактилічний рядок, утворений подвоєнням першого піввіршу гексаметра і складений з двох однакових частин: $2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$ дактилічних стіп. У вірші є властиво чотири дактилі і дві половинки, що греки рахували за цілу стопу — спондей (//). Піввірші поділені пересічкою. Ось схема і приклад:

/ - - / - - / / - - / - - /
Мрії про | вільний про|стір || щастя да|ле́ке мо|є
(І. Франко)

Пентаметр уживався тільки в чергуванні з гексаметром у парних (другому, четвертому і т. д.) рядках. Таке сполучення двох цих віршів зветься елегі́йним ди́стихо́м (двовіршем), тому що це була форма елегії. Наприклад:

Як виринає в душі тої скорбної ночі картина,
Що́ в ній о|ста́нніі | я́ || в Рѣ́мі хви|ліни про|бу́в...
(Із Овідієвих “Tristium Libri” — переклад І. Франка)

Такі двовірші (гексаметер та пентаметр) зустрічаються і в українській поезії. Наприклад:

/ - - | / - - | / || - - | / - - | / - - | / -
Весно, ти мучиш мене.||Розсипа́шся сонця про́мінням,
/ - - | / - - / || / - - | / - - /
Леготом, теплим пес|тиш, || в сині́ простори маниш.
(І. Франко, „Весняна елегія”)

2. Амфібрахій (-/-)

Амфібрахій — трискладова стопа, в якій наголошений склад стоїть між двома ненаголошеними. Амфібрахічні вірші, як і дактилічні, мають різного виміру рядки: дво-стопові, тристопові, чотиристопові, п'ятистопові, часто комбінуючи в парних і непарних рядках кількість стіп з різницею на одну чи дві. Приклади:

Тристоповий амфібрахій:

Якби мої думи німії	-/-	-/	-/	-/
та пісню стали без слова,	-/-	-/	-/	-/
тоді б вони більше сказали,	-/-	-/	-/	-/
ніж вся отся довга розмова	-/-	-/	-/	-/

(Леся Українка, "Lied ohne Klang"

— „Пісні без звуку", нім.)

Чотиристоповий амфібрахій — усічений на один склад ув останній стопі у всіх рядках:

Опівночі айстри в саду розцвіли...	-/-	-/	-/	-/	-/
Убралися в роси, вінки одягли,	-/-	-/	-/	-/	-/
І стали рожевого ранку чекать	-/-	-/	-/	-/	-/
І в райдугу барвів життя убирать...	-/-	-/	-/	-/	-/

(О. Олесь, „Айстри")

Найчастіше чотиристоповий амфібрахій зустрічається у чергуванні з тристоповим:

Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі,	-/-	-/	-/	-/	-/
Розвійтеся, як тихе зітхання!	-/-	-/	-/	-/	-/
Незгосні рани, невтишені жалі,	-/-	-/	-/	-/	-/
Завмерлеє в серці кохання!	-/-	-/	-/	-/	-/

(І. Франко, „Зів'яле листя" — Епілог)

П'ятистоповий амфібрахій дуже рідко зустрічається в українських віршах; звичайно він розділюється постійною пересічкою після другої стопи:

- / - - / - - / - - / -
Дунаю, Дунаю! Наш діду старезний!
Чого каламутний? Бо кров'ю упився, та п'яний?
Ревеш, скаженієш, аж горами хвилі постали,
Шумують, гвалтують, зірвати силкуються скали...

(М. Старицький, „До Дунаю")

В амфібрахічних віршах найчастіше чергуються усічені стопи в кінці рядка з повномірними, наприклад:

Багато акордів на струнах моїх,	-/- -/- -/- -/
Душа їм і ліку не знає.	-/- -/- -/-
Життя повнозвучно торкається їх	-/- -/- -/- -/
І звуки пісень викликає...	-/- -/- -/-

(Д. Загул, „З зелених гір”)

3. Анапест (--/)

Анапест — трискладова стопа, в якій два перших склади ненаголошені, а останній — наголошений.

Анапест у різноманітних ритмічних комбінаціях має різний характер: то він енергійний, різкий, бурхливий, суворий, то він елегійний, чутливий, трагічний тощо. Він займає помітне місце у творчості Лесі Українки, І. Франка та інших поетів.

Анапести бувають дво-три-чотири-п'яти-шестистопові.

Двостоповий анапест:

Нехай гнеться лоза,	--/ --/
Куди вітер пігне,	--/ --/
Не обходить вона	--/ --/
Ні тебе, ні мене.	--/ --/

(С. Руданський)

Тристоповий анапест у чергуванні з двостоповим нароценом:

Добігало вже сонце до гір	--/ --/ --/
Величезне, червоне,	--/ --/ -
І було мов герой і пливав,	--/ --/ --/
Що, знесилений тоне.	--/ --/ -

(І. Франко, „Мойсей”)

Чотиристоповий анапест часто чергується з тристоповим нароценом, притому чотиристоповий розділюється пересічкою після другої стопи. Наприклад:

Як почуєш вночі край свого вікна,	--/ --/ --/ --/
Що щось плаче і хлипає важко,	--/ --/ --/ -
Не тривожся зовсім, не збавляй	
собі сна	--/ --/ --/ --/
Не дивися в той бік, моя пташко.	--/ --/ --/ -

(І. Франко, „Зів'яле листя”)

П'ятистоповий анапест з цезурою після другої стопи:

- - / - - / - - / - - / - - / -
Ти не хтів мене взять, || полишив мене тут на сторожі,
Ти мені заповідав || скрасити могилу твою
В білий мармур і плющ || і криваві осінні рожі,
Ти мені заповідав || носити жалобу мою
Так, як носять | в легендах царівни | мовчазні, хороші.
(Леся Українка, „Ти не хтів мене взять”)

У вірші висловлене тяжке почуття невіджалуваної втрати, глибокого суму і печалі. Важка розповідь ще більше уповільнюється анафорами („Ти мені заповідав...”) та сполучниками між словами символічного значення.

Шостистоповий анапест зустрічається зовсім рідко.

Чотирискладові розміри

Пеон, або пеан — ув античному віршуванні стопа на п'ять мор, що складалася з одного довгого і трьох коротких складів; мала вона чотири відміни: пеон перший (/---), пеон другий (-/--), пеон третій (--/-), пеон четвертий (---/). У силябо-тонічному віршуванні пеоном називають об'єднання двох стіп: ямба або хорей з пірихієм, і тоді це об'єднання має вигляд чотирискладової стопи під одним наголосом. Залежно від того, на який склад цієї стопи падає наголос, розрізняють:

Пеон перший, наголос на першому складі (/---):

Осіню дмухнуло;	/--- /-
Вісохли квіточки;	/--- /-
Хму́ро, безприту́ло	/--- /-
Гля́нули садóчки.	/--- /-

(П. Грабовський, „Осінь”)

Тут тристоповий хорей з пірихієм на другій стопі править за основу створення двостопового усиченого на два склади пеона І.

Пеон другий, наголос на другому складі (-/--):

Дідок сказав своє, тепер і я

додам:... -/ | -/ | -/ | -/ | -/ | -/

Шкода молоть брехню порожнім

вітрякам -/ | -/ | -/ | -/ -- | -/

(Л. Глібов, „Дідок і вітряки”)

А тут у другому рядку четвертий ямб з пірихієм на п'ятій стопі править за основу пеона II.

Пеон третій, наголос на третьому складі (--/-):

Ой казала мені мати

--/- | --/-

І приказувала,

--/- | --

Щоб я хлопців у садочок

--/- | --/-

Не принаджувала.

--/- | --

(Пісня Одарки з опери Гулака-Артемовського
„Запорожець за Дунаєм”)

Тут розташування хорейчних та пірихованих стіп веде до утворення пеона III.

Пеон четвертий, наголос на четвертому складі (---/):

Ліси, ліси без меж і без кінця...

-/ | -/ | -/ | ---/

(Н. Забіла)

А тут пірихій на четвертій стопі і ямб на п'ятій утворюють пеон IV.

Пеонічні розміри, як випадкове явище, постійно зустрічаються у багатостопових ямбах і хорях та здійснювані в невеликих віршах у чистому вигляді. Проте пеони не можуть бути покладені в основу великих творів, тому що в них співвідношення кількості наголошених і ненаголошених складів вельми далеке від властивого українській мові співвідношення. Довгочасне застосування пеонічних розмірів було б нездійсненне.

Ритмічна проза

Ритмічна проза — це художня проза, в яку письменник переносить віршові розміри, зберігаючи деякі елементи ритму, хоч між ними немає тої єдності, що є в суворій метричній організації. Однак проза, що звучанням наближена до віршу, може викликати хвилює більше враження. Зразком ритмічної прози може бути В. Блакитного поезія в прозі „Україні”, де переважає амфібрахій і

анapest, що під кінець змінюються іншими стопами, аж поки стопність зовсім зникає:

- / - | - / - | - - | / - - | / - - | / - - | /
„Тобі, Україно моя, і перший мій подих, і подих остан-
- - | / || - - / - | - / - - | / - - | / - - | /
ній тобі. Я сію слова, на нивах твоїх, — посію слова,
- | - - / - | - - / - | - - / - | - - / - || - - / | -
хай з них виростуть трави і квіти розквітнуть, а онуки
- / / | - / | - - / || - - /
на чоло тобі покладуть з них вінок.”

Писали також ритмічною прозою: Дніпрова Чайка „Плавні горять”, М. Черемшина „Симфонія”, О. Кобилянська „Рожі”, В. Стефаник „Амбіції”, П. Тичина та інші. Але часте вживання ритмічної прози, особливо у великих творах, не можна виправдати, бо від неї тоді тхне нестерпною маніжністю, хизуванням і надокучливістю. Від ритмічної прози проте треба відрізнити ритм прози, що будується на синтаксичних засобах. Теорія його ще й досі неопрацьована.

Тонічна система віршування

Характеристичною особливістю тонічної системи віршування є те, що в ній сумірність рядків (ритмічних одиниць) заснована на більш або менш постійному збереженні в кожному рядку певної кількості наголошених складів; притому кількість ненаголошених складів і в рядку, і між рядками — змінна. Хоч практично може й не зберігатися рівна кількість наголосів у кожному рядку, але це не змінює основного характеру ритму. Загальна схема тонічного віршу така: X'—X'—X'—X'..., де „'” знак наголосу, а „X” — змінна кількість ненаголошених складів: 0, 1, 2, 3, 4... В залежності від кількості наголосів у рядку ми визначимо його ритм: двонаголосний, трінаголосний, чотиринаголосний і т. д. Композиційне упорядкування такого віршу обмежується вживанням сильного складу після групи слабих; ритмічна увага скеровується на схоплення сильних складів з-поміж непевної групи слабих.

Та дарма що кількість ненаголошених складів між наголошеними є величина змінна, проте й вона має певні межі. Ці межі природно намічаються з оглядом на можливість сприймання ритмічних частин, об'єднаних наголо-

сом, як рівнозначних одні одним. Що більша кількість ненаголошених складів між наголошеними, то тяжче об'єднується ненаголошена група головним наголосом, наслідком чого вірш виявляється ніби менше упорядкованим ритмічно, і наближається до літературної прози та говірної мови. Між іншим, сильний наголос (як показують спостереження) може об'єднувати навколо себе досить велику групу ненаголошених складів, але в більшості творів звичайно $X = 1, 2$. Наприклад, у М. Рильського:

Поле чорнІє. ПрохОдять хмАри
ГаптУють нЕбо химЕрною грОю.
ПрОлісків пЕрших блакИтні отАри...
ЗЕмле! Як тЕпло нАм із тобОю.
ГлИбшає дАлеч. РІчка синІє,
РІчка синІє, зідхАє, сміЄться...
ДЕ вас подІти зелЕні надІі?
ВАс так багАто — сЕрце порвЕться!

Поява трискладових і чотирискладових проміжків створює враження послабленої ритмічності, наближає до прозаїчних, розмовних ритмів.

Хоч тонічний вірш побудований у принципі на рахунку наголосів, але він часто допускає фактично, як і силябічно-тонічні розміри, такі ритмічні видозміни, які будуються на пропусканні метричного наголосу або на додатковому обтяженні метрично-ненаголошених складів.

Українські підсоветські поети почали запроваджувати тонічну систему у віршуванні ще з 20-х років, проте тонічних віршів небагато зустрічається й досі; притому, як правило, написані вірші і підходом до тем, і їх змістом та ритмічним ладом наслідують вірші Маяковського¹) аж до його „драбинок і східців”. Наприклад:

¹ Заведено в советській поезії вважати В. Маяковського початківцем і творцем тонічної системи віршування і в Україні. Справді ознаки тонічного віршу маємо вже в творчості Т. Шевченка й І. Франка; вони перші вводять нерівноскладовий вільний вірш від стопової будови, але римований із рівною кількістю наголосів у римованих рядках. Отож, не становить нічого засадничо нозого Маяковського тонічний вірш три або чотиринаголосний з перехресною римою. Як негативна особливість ритміки його віршу то це те, що головним наголосам підпорядковуються дуже розмаїті складові групи. Його вірш перенасичений внутрішніми павзами, що січуть, рвуть фразу, перетворюють у якесь галасування; він агітує, пропагує, протестує, закликає до дії ритмом і змістом. Літературні критики 20-х років (Воронський і Полонський) слушно звинувачували Маяковського в тому, що він викладав у віршових розмірах політграмоту.

Гіп-гіп! — всі крича́ть солда́ти
на па́лубі кора́бля,
Узрі́вши зубча́стий Та́уер,
узрі́вши місця́ пито́мі
Ба́чиш? Вєсь Ло́ндон, То́ммі
Вийшов назу́стріч То́ммі
Сла́вного рядово́го а́рмії коро́ля.
З війни́ молодце́м верта́вся —
похва́льний він ма́в на́каз.
І впи́сано дві відзна́ки
в солда́тськім його́ дипло́мі.
Ло́ндон віта́є То́ммі
Чу́єш? На ша́ну То́ммі
Стя́ги і квіти ма́ють, гра́ють оркестри́ враз.
(М. Бажан, „Солдатська балада”)

Ось зразок віршу Маяковського:

Але цього...
Я
гордовито
з кишені дістану
дублікатом
коштовного грузу.
Читайте
і заздріть, я —
громадянин
Радянського Союзу.
(„Вірш про радянський паспорт”)

Дольник

Дольник — це вірш, в основі якого лежить трискладовий розмір, що його окремі стопи в рядках можуть скорочуватися до двох, а то й одного складу. Отож, у дольнику трискладовий розмір ув основі, але зі стягненими міжнаголосовими проміжками. На місці пропущених складів виникають павзи; ось чому дольники називають іще павзниками. Зміни щодо пропуску складів найчастіше бувають у віршах, написаних дактилем і анапестом. Наслідком цих змін виникають дактило-хореїчні дольники і анапесто-ямбічні. А що в дольнику трискладові стопи перемішуються з двоскладовими зовсім нерегулярно, то створюється вра-

ження посіченого ритму, позбавленого плавності, через що емоційність віршу значно знижується. З цієї причини, мабуть, дольник у віршах М. Рильського вельми рідкісне явище.

Приклад дактило-хореїчного дольника:

Ліфт піднімає нас догори	/--	/-	/--	/
В ранки, і в півдні, і в вечори.	/--	/-	/--	/
В ліфті не світло, але й не тьмяно, —	/--	/--	/-	/-
Йдеш у гостиницю — в ліфт потрап.	/--	/--	/-	/
Стріне привітно стара негретянка,	/--	/--	/--	/-
В неї робота все давн і ап.	/--	/--	/-	/

(А. Малишко, „В ліфті”)

Приклад анапесто-ямбічного дольника:

Теслярі робили мости	--/	-/	--/
На Дніпрі, і Дінці, і на тихому Збручі,	--/	--/	--/ -
І могли б мости бурю пронести,	--/	-/	/-
Кленові, соснові, дубові, негнучі.	-/	--/	--/ -

(А. Малишко, „Теслярі”)

У наведених прикладах ми відчуваємо трискладову основу, проте почуваємо, що вона так змінилася, що ритм віршів має новий характер, порівнюючи до силабо-тоніки. Ось такий вірш, в якому рядок ніби поділяється на долі, співвідношення яких і визначає сумірність рядків, а рівноскладовість рядків значно послабилась у своїй ритмічній ролі, зветься дольником.

Отож, дольник — це тип віршу з пониженою ролею ненаголошених складів, свій ритм він будує головню на наголосах. Дольник становить собою перехідну форму від силабо-тоніки до тонічного віршу.

Вільний вірш (фр. *vers libre*)

Вільний вірш — означає, що в цьому типі віршу дозволяються відхилення від канонів, установлених різними метричними версифікаційними системами. Вільний вірш зберігає первісний ритм: поділ тексту на рядки, а також запис їх стовпчиком; рядки його мають різну довжину (різну кількість складів і стіп), різну кількість наголосів, довільно розташованих. Вторинні ознаки: метр, рима — або зовсім зникають або з'являються спорадично; цей

вірш не має також суворо встановленої строфіки тощо. Та не зважаючи на всі ці відхилення від традиційних систем віршування, вільний вірш зберігає певну ритмічну організацію. У таких віршах ритмічна єдність спирається на істотні фактори композиційної будови, — і передусім на різні форми ритмосинтаксичного паралелізму. Художнє упорядкування синтаксичних рядків і пов'язане з ним у певній мірі закономірне розташування наголосів заступає собою суворо метричну систему.

Розгляньмо, як приклад, вільний вірш П. Тичини: „Осінь така мила...”, в якому показано страшну драму голодної смерті в селі 1921 р.

Осінь така мила,
осінь
славна.
Осінь матусі їсти несе:
Борщик у горщику,
кашка у жменьці,
скибка у пазусі,
грушки в хвартушку.
Осінь така мила,
осінь
славна.
Прийде, поставить: мамо, спите?
Підведуться мати:
це ти, моя доню?
— Я ішла все лісом,
дуб мене за хустку,
він хотів догнати,
борщик однять!
Осінь така мила,
осінь
славна:
— Мамо, матусю, чом не їсте?
Бистро подивились
очі матусі,
зсунулось тіло,
звісилась рука...
Осінь така мила,
осінь
славна:
— Мамо, матусю, чом не їсте?

Вірш поділяється на три відрізки, ніби три строфи, відокремлені за темами (тематичний поділ); доня (уособлена осінь) „матусі їсти несе” приїде, питає: „мамо, спите?” і знову питає: „мамо, матусю, гом не їсте?”. В зв'язку з темою кожної строфи підібрані й поетичні образи. Строфи об'єднуються щодо їх композиції і рівночасно відокремлюються анафоричними словами: *Осінь така мила, осінь славна*. Всередині кожної окремої строфи вірші об'єднуються синтаксичним паралелізмом; у першій строфі вони містять перерахування „несеного” ряд додаткових іменників до дієслова *несе*. Притому синтаксичний паралелізм, менше-більше повний (за рівної кількості слів у рядках), веде до паралелізму ритмічного: так у першій строфі, найсиметричнішій щодо метру, кожен вірш має два наголоси, окрім першого (4):

Осінь матусі їсти несé:
Бóрщик у гóрщику,
ка́шка у жме́ньці,
скі́бка у па́зусі,
грушкі́ в кварту́шкy.

Друга строфа за своєю будовою збігається з першою і пов'язана з нею паралелізмом будови, хоч у дещо зміненому вигляді, а також збігом анафоричних слів. У віршах цієї строфи повторюються паралельно прості речення в сурядному їх зв'язку. Ритміка окремих рядків змінна: від чотирьох до двох наголосів через неповний паралелізм:

При́йде, поста́вить: ма́мо, спитé?
Підве́дуться ма́ти
це ті́, мо́я до́ню?
— Я ішла́ все лісо́м,
ду́б мене́ за ху́стку,
ві́н хоті́в догна́ти,
бо́рщик одня́ть!

У третій строфі анафоричні слова разом з темою повторюються як заключні (у кінцівці), утворюючи кільце. Така кінцівка повертає нас до емоційної теми уривка: смерть мами. Всередині строфи композиційне впорядкування подається синтаксичним паралелізмом простих речень; ритмічна будова — з двома наголосами, крім першого рядка (4):

— Ма́мо, ма́тусю, чо́м не їсте́?

Бі́стро подиві́лись

о́чі ма́тусі,

зсѐнулось ті́ло,

зві́силась рука́...

О́сінь така ми́ла,

о́сінь

сла́вна:

— Ма́мо, ма́тусю, чо́м не їсте́?

Анафора, що підсилює так само ритмічність у всіх строфах, щодо наголосів побудована однаково:

О́сінь така ми́ла,

о́сінь

сла́вна.

Слово *така* тут менше наголошене, ніж головні слова, що творять пари і визначають головний зміст віршу. Ось таке синтаксичне розрізнювання наголосів за їх значенням особливо важливе у вільному вірші.

Та не всі вірші й Тичини побудовані за принципом ритмосинтаксичного паралелізму, як цей, що ми розглянули, а натомість він часто вживає логічний розподіл між рядками змістових уривків тексту і звертається більше до різних поетичних фігур (анафори, епіфори, кільця і т. д.). Нерідко ритмічна єдність підтримується навіть уведенням рими, що довільно пов'язує рядки, а часто і піввірші. Так побудований один з найкращих його верлібних творів — „Золотий гомін”.

Також маємо й у М. Рильського справжній верлібр, що в основі його змістового поділу тексту лежить синтагма¹⁾ з семантичними ключовими словами, і це становить головний принцип ритмічної будови рядків, які зіставляються між собою:

Дошч утихає.

З мокрого гілля —

Коли стріпне його студенний вітер —

Ще краплі падають, —

¹⁾ Синтагма — інтонаційно-змістова одиниця мови, яка може охоплювати одно або кілька слів у реченні.

А в небесах
Крізь дим просвічують озера лазурові,
Озера лазурові!
Озера лазурові!

Тут кожен рядок виповнений одною синтагмою. Вільний вірш не створюється якимись усталеними поетичними засобами. Поет-верлібрист мусить постійно виявляти свою винахідливість і тонке почуття образної мови. Не зайвим буде пригадати зауваження Рильського (за переказом Г. Сидоренко), що верлібр не є вершиною поетичної майстерності, якої досягши, поети гарантовані від творчих зривів, а навпаки. Часто верлібр підмінюється псевдоверлібром, автори якого „не так” дали волю ритмові, „як дали собі волю від усякого ритму”.

Зачинателем верлібру в світовій поезії вважається американський поет Волт Вітмен (1819 — 1892), який, пориваючи з традиційними системами віршування, увів нову систему, засновану на членуванні віршових рядків за ознаками синтаксичного паралелізму. Він має багато наслідувачів у поезії народів світу.

Верлібр можна знайти також у творчості І. Франка, М. Вороного, О. Олеся, В. Сосюри та інших. Однак сучасні письменники в Україні, після короткотривалого захоплення верлібром у 60-х роках, все більше перевагу віддають класичним розмірам.

Народна система віршування

Як ми бачили вище, в окремих системах віршування є свої ознаки ритмічної будови і свої способи вимірювання ритму. Так, наприклад, у силлябічній — складочисельний, у силлябо-тонічній — стоповий, у тонічній — акцентний тощо. Правильне чергування цих рівномірних елементів у віршових рядках творить ритмічну основу віршу.

В українській народній творчості витворилося дві форми віршу: співаний (у піснях) і речитативний (у думках і плачах). Текст і будова пісні цілковито пов'язані з її мелодією, без якої не можна як слід уявити собі й її ритм. „Пісенна мелодія, — говорить Др. Ф. Колесса, — є тою формою, в яку відливаються усі строфи тексту від першої до останньої, неначе розтоплений метал живого слова, даючи завжди однаковий взірєць ритмічний”. Цим

самим віршові рядки пісні, пройшовши через однакову мелодію, вирівнюються в кількості складів, у розмірі, сталім розташуванні пересічей і в симетричному укладі частин. Пісенна мелодія вкладається в такти, тобто рівномірні групи однакової вартости, визначені наголосами; такт уміщує окремий мотив. Межі між ритмічними мотивами мелодії, визначені тактовими переділками, сходяться з пересічками в тексті. З кожною нотною вартістю в'яжеться один склад співаного тексту. У рядках пісні кожному ритмічному мотиву відповідає силябічна група (коліно), що складається з 3-7 складів.

Силябічна група — це ритмічна одиниця, що грає в цій системі подібну роль, як стопа в силябо-тонічній версифікації. Таким чином силябічний принцип можна вважати характеристичною ознакою пісні. Кожна три- і чотири-складова силябічна група має один головний наголос, при якому з'являється часто ще й другий, побічний наголос; кожна шести- і семискладова група визначена двома головними наголосами, попри яких виступає часами третій, побічний. Таким чином кількість наголошених складів у рядках визначена, але на які саме склади мусить падати наголос у межах силябічної групи, того сказати не можна. Ритмічні наголоси мелодії часто не збігаються з граматичними і накидають словам тексту невластиві наголоси (кó-зак, дівчѣйна, личѣнько, вітрóньку, річѣньку, ручѣньку, золóто і т. д., наприклад:

Через річѣньку, через болóто
Подай ручѣньку, моє золóто.

Така незгідливість ритмічних наголосів із граматичними вирівнюється і злагоджується в пісні почасті самою мелодією. І тільки римові наголоси у закінченнях віршів узгоджуються правильно з граматичними (хоч і тут бувають розбіжності: зóлото — золóто):

Ой на горі жито, на долині жі́то,
В чистім полі край дороги козаченька вбі́то.

Отож, у розміщенні наголосів серед віршу існує досить велика свобода. Усі ці загальні правила щодо ритмічної будови українських народних пісень за їхньою мелодією можна представити в ритмічній схемі коломийкової строфи ось так:



Си-дить го́-луб на бе-ре́зі, го-лу́б-ка на ви́ш-ні,
Ска-жі́, ска-жи, мо-є се́р-це, що́ ма-єш на ми́с-лі.

Строфа:

А́ я́ ж то-бі́ бо-жі́-ла-ся, що́ люб-лю́, як ду́-шу,
Те-пе́р ме-не́ по-ки-да́-єш, я́ пла́-ка-ти му́-шу.

(Ритмічна схема наведена в Др. Ф. Колесси —
„Фольклористичні праці”, Київ, 1970, стор. 273)

Тут перші два такти кожного рядка творять той самий ритмічний мотив, виповнений чотирма вісімками; такти третій і четвертий зв’язуються в один ритмічний мотив, що складається з чотирьох вісімок і двох чверток та виповнюють такий самий час, як перші два мотиви. Поділ ритмічного рядка на три мотиви переноситься з мелодії на текст, наслідком чого кожен вірш виявляє подібний поділ на три силабічні групи, розділені між собою правильними пересічками, що збігаються з розмежуванням ритмічних мотивів у мелодії: 4+4+6:

{	Сидить го́луб	на березі,	голубка на ви́шні,
	4	4	6
{	Скажі́, скажи,	моє се́рце,	що́ маєш на ми́слі.
	4	4	6

Відповідно до мелодії розміщуються й наголоси: у чотирискладових силабічних групах — один головний наголос, у шестискладових — по два наголоси, притому найсильніший римовий наголос падає на передостанньому складі віршу і правильно погоджується з ритмічним.

Це прикладний чотирнадцятискладовий триколінний коломийковий вірш з дворядковою строфою, розмір якого можна визначити ще заведеною формулою: (4+4+6) 2.

Українські народні ритми

Народніх ритмів існує дуже багато, але ми розглянемо лише ті, що найчастіше зустрічаються в літературній поезії. Розглядати їх будемо за кількістю складів у такті, а саме:

1. чотирискладові такти,
2. чотири- і двоскладові,
3. трискладові такти й різні видозміни.

1. Вірші з чотирискладовими тактами

Двотактові вірші

Цей вірш складається з двох тактів, а кожен такт має по чотири склади однакової музичної стійности (вартости), розділених пересічкою. Постійний наголос падає на передостанній склад другого такту, а в першому може бути два наголоси на різних місцях. Цей вірш звичайно зветься **шумковим** або **козачковим**. Представляється він схемою: 4+4:

Сонце гріє, | вітер віє
А дівчина | з жалю мліє
Знати, знати | по тім лічку,
Що тужила | цілу нічку.

Ритмічну форму шумки С. Руданський використав для своєї поезії (пісні): „Повій, вітре, на Україну...”.

Повій, вітре, | на Україну,
Де покинув | я дівчину,
Де покинув | чорні очі,
Повій, вітре, | з полуночі...

Формою шумки часто користувався й Т. Шевченко:

Ой по горі | роман цвіте,
Долиною | козак іде
Та у журби | питається:
„Де та доля | пишається?...”
(„Ой по горі роман цвіте”)

Оцей зразковий шумковий розмір (ритм) зустрічається у видозмінах щодо кількості складів:

1. 8+7 — 8+7

І ти козак і я козак	Понад ставом у вечері
І оба ми козаки;	Хитається очерет;
Ти хороший, я без грошей	Дожидає сина мати
І оба ми юнаки.	До досвіта вечерять.
(Нар. пісня)	(Т. Шевченко, „Сова”)

Постійний ритмічний наголос падає на сьомий склад.

2. 7+7 — 7+7

Що нам, хлопці, за біда?	Ой сплю, мені сниться,
Єсть у полі лобода!	Моє серце веселиться,
Косить хлопці лободу,	Прокинуся та й нема,
Забудете всю біду...	Бідна ж моя голова.
	(Нар. пісня)

3. 6+8 — 7+7

Трিতактові вірші

Рідше зустрічаються тритактові дванадцятискладові вірші з пересічкою після другого такту і з двома постійними наголосами: в другому і третьому такті на передостанньому складі; його схема така:

1. 8+4 — 8+4

Ранні зорі | серед неба || мерехтіли,
Як лебеді | тиху воду || сколотили.
(О. Колесса, „В світ за очі”)

Третій такт може скорочуватися на один склад, і, таким чином, виникає одинадцятискладовий вірш з постійним наголосом на одинадцятому складі.

2. 8+3 — 8+3

Як гроза, там | він мечами || прогрімів,
І могутчи|ми полками || страх навів,
І на землю | половецьку || наступав;
Там і гори, | і яруги || він зрівняв...
(Максимович, переклад „Слово о полку...”)

Або:

Не щебече | у садбчку || соловій
Пісню люблю|ю весно́нці || молодій,
Не щебече, | як віддавна || щебетав...
(І. Франко)

2. Вірші з чотири-і двоскладовими тактами

Коломийковий (чотирнадцятискладовий) вірш

Чотирнадцятискладовий вірш (4+4+6) 2, званий іще коломийковим, найпоширеніший в українській народній поезії; цей ритм уживається в піснях різного змісту: історичних, балядних, побутових. А що цей вірш став виключною і дуже улюбленою формою всіх співанок, що їх складає народ в околицях Коломиї (назва міста і річки на Покутті), то через це його назвали ще **к о л о м и й к о - в и м**. Цей вірш складається з чотирьох тактів, що з них три перші мають по чотири склади, а останній два з наголосом на передостанньому складі. Інші такти можуть мати по два наголошені склади на різних місцях. Пересіч припадає після другого такту. Ритмічна схема коломийкового віршу: (4+4+6) 2:

		
{ Диву́ються	мені́ лю́ди,	що́ я сі. співа́ю,
{ А́ я собі́	співа́нками	ту́гу розби́ваю.

Чотирнадцятискладовий вірш дуже поширений у літературі. Цим віршем користувалося протягом ХІХ ст. багато поетів, а особливо Т. Шевченко, П. Куліш, С. Руданський, М. Шашкевич, Воробкевич, Федькович та інші. Важливо те, що цей розмір уживали вже поети-романтики, як: П. Гулак-Артемівський, О. Шишацький, А. Метлинський, М. Костомаров, Л. Боровиковський, що виступали раніше Шевченка; не цурались його й новіші поети, як І. Франко, Л. Українка, А. Кримський, Б. Лепкий та інші.

Ось кілька прикладів уживання коломийкового розміру в літературній поезії:

Б'ють поро́ги, | місяць сходи́ть, || як і пе́ше сходи́в
(Шевченко)

Шумі́, ві́тре, | шумі́ бу́йний || на лісі́, на го́ри.
(Шашкевич)

Розви́вайся, | лóзо, бóрзо, || зелена́ ді|брóво (Франко)
Пішо́в, сві́снув | разі́в кі́лька, || наза́д по́вер|та́є
(Руданський)

Уже з раю | твоїм духом || на нас пові|ває (Куліш)
 Мово рідна, | слово рідне, || хто вас забу|ває
 (Воробкевич)
 Всюди темно | і невідно || тільки зірка | світить
 (Костомаров)
 Україно, | Запоріжжя, || гді вас за|бути (Федькович)
 Ой, підү я | в бір темненький, || там суха сме|река
 (Л. Українка)

Тому, що у схемі коломийкового віршу велика пересіч
 завжди йде після другого такту, письменники часто ділять
 цей вірш так, що в одному рядку лишают вісім складів,
 а других шість переносять до другого, наприклад:

Сонце гріє, | вітер віє || 8скл.
 З поля на до|лину; 6скл.
 Над водою | гне з вербою || 8скл.
 Червону ка|лину. 6скл.
 (Шевченко,
 „На вічну пам'ять Котляревському”)

Стугонить Дніп | ро по скелях, || 8скл.
 Б'ється об по|роги; 6скл.
 Все питає: „Де ж ви, діти? || 8скл.
 Де мої не|боги?” 6скл.
 (Щоголів)

Коломийковий розмір переважно в такій формі вико-
 ристовують поети в своїх творах, наближаючи його часами
 до хорея.

Оцей взірцевий коломийковий розмір (вірш) 4+4+6
 часто зустрічається ще у rozmaїтих видозмінах.

3. Вірші з три-і двоскладовими тактами

Колядковий вірш

З три- і двоскладовими тактами найчастіше зустріча-
 ється десятискладовий вірш, поділений пересіччю на дві
 рівні половини по два такти: в одному такті — три склади,
 у другому — два з постійним наголосом на передостанньо-
 му складі двоскладового такту. Цим розміром зложені на-
 родні колядки й щедрівки, а тому він зветься ще
 колядковим. Наприклад:

Чи спиш, чи | чу́єш || пан-госпо|да́рю?

(Нар. колядка)

Ритмічний наголос падає в кожній половині на четвертий склад. В літературі:

Цвітка дріб|на́я || молила не́ньку,
Весну ра|не́ньку: || Нене рід|на́я,
Вволи ми | во́лю, || дай мені | до́лю,
Щоб я зац|ві́ла, || весь луг скра|сі́ла,
Щоби я | бу́ла || як сонце | я́сна,
Як зоря | кра́сна || щобим згор|ну́ла
Весь світ | до се́бе. ||

(Шашкевич)

Трапляється й так, що другий такт (перед пересіччю) може бути поширений на один склад і тоді постає одинадцятискладовий колядковий вірш. Наприклад, у Шевченкові думці: „Сонце заходить...”

Сонце за|хо́дить, || гори чор|ніють,
Пташечка | ті́хне, || поле ні|міс,
Радіють | лю́ди, || що одпо|чінуть.
А я див|лю́ся... || і серцем | лі́ну
В темний са|до́чок || на Укра|їну;
Ліну я, | лі́ну, || думу га|да́ю,
І ніби | се́рце || одпочи|ває.
Чорніє | по́ле, || і гай, і | го́ри,
На синє | не́бо || виходить | зо́ря.
Ой, зоре! | зо́ре! || — і сльози | ка́нуть.
Чи ти зій|шла́ вже || і на Укра́їні?
Чи очі | ка́рі || тебе шу|кають
На небі | сінім? || Чи забу|ва́ють?
Коли за|бу́ли, || бодай зас|ну́ли,
Про мою | до́ле нь к у, || щоб і не | чу́ли.

Або:

Ой, ти дівчи́но, з горі́ха зе́рня,
Чом твоє се́р де нь к о — колюче те́рня?
Чом твої́ у́с то нь к а — тиха моли́тва,
А твоє сло́во го́стре, як бри́тва?
Чом твої́ очі сся́ють тим ча́ром
Що то за па́лює се́рце пожа́ром?...

(І. Франко)

Народнописенна ритміка в сучасній літературній поезії

1. З сучасних українських письменників П. Тичина найрадіше звертався до народнописенних ритмічних засобів і рівночасно творив своє нове, зберігаючи ритмічну основу народнописенного складу. Так, фольклорні ритми та інтонації чуються у віршах „Гаї шумлять”, „Деся надходила весна”, „Арфами, арфами”. Особливо характеристичний з цього погляду вірш „Арфами, арфами”. Він складається з чотирьох строф, кожна з яких є окремим реченням у сім рядків. У ньому є повтори слів властиві для народної пісенности („*Арфами, арфами*”, „*Думами, думами*”), в ньому багато рим, вони різноманітні й оригінальні. Відзначаємо:

а) Внутрішні рими (жіночі) в других рядках першої та третьої строф:

Золотими, голосними...

Скрізь потогки як дзвіножки

б) Римування третіх рядків у суміжних строфах (у першій — другій, у третій — четвертій):

(Рими дактилічні)

Самодзвонними...

З переливами

Ніжнотонними...

Там за нивами

Таким чином, рими поєднують строфи у більшу композиційну цілість.

в) Римування в рефренах.

Чоловічі рими першого і другого рядка і віддалена рима останнього рядка з дактилічним закінченням:

Йде весна

Буде бій

Ой одкрій

Запашна...

Богневий...

Колос вій...

Закосичена

Перламутровий...

Перламутровий...

Цей вірш разом ще з рівноударністю доповнюється новими ритмічними ознаками, що в цілому справляє враження незвичайно старанно обробленої музичної п'єси. І дарма що Тичина не має жодного чергування в розташуванні наголосів у рядках окремих строф, проте він повторює розташування наголосів у відповідних рядках різних строф:

Арфами, арфами —	/--/--
Золотими, голосними обізвалися гаї	--/---/---/---/
Самодзвонними:	--/--
Иде весна	/-/
Запашна,	--/
Квітами — перлами	/--/--
Закосичена.	--/--

І всі наступні строфи вкладаються в цю саму ритмічну схему. Наявні силлябо-тонічні розміри в цілому вірші також мають вплив на ритмічне забарвлення. Ритм віршу можна визначити як музично-тонічний.

2. Народна пісня мала великий вплив на ритміку й поетичну лексику М. Рильського. Народнописенним складом він створив „Пісню про пісню” (присвячену пам’яті композитора Леонтовича):

Ой летіли лебедоньки | через *темний* бір, = 8 скл. + 5 скл.
 Поронили *біле* пір’я | та й у батьків двір, = 8 скл. + 5 скл.
 Що виходив *молод хлопець* | рано на зорі, = 8 скл. + 5 скл.
 Позбирав він біле пір’я | в батьковім дворі. = 8 скл. + 5 скл.

Є тут і паралелізм образів, і постійні епітети і народне силлябічне складочислення.

Маємо в Рильського й тип коломийкового ритму за схемою 8+6 (2):

Тим то й нині гай Іванів	8 скл.
Завжди зеленіс	6 скл.

Поет завжди стояв на ґрунті класичного віршування й опанування традицій народнописенної ритміки.

3. А. О. Олесь у поєднанні ямбів з коломийковим складочисленням дає незвичайно милозвучний ритм:

Дві хмароньки зустрілися	-/-- -/--
Удосвіта колись,	-/-- -/
Зустрілися, спинилися,	
За рученьки взялись.	

Дуже помітні народнописенні інтонації в поезії А. Малишка. Він талановитий співець і почуття ритму, що ми одержуємо, читаючи його твори, приходить від поділу рядків пересічами (цезурами) на ритмічні уривки, аналогічні пісенним силлябічним групам (колінам) за схемою (5+5+6) 2:

Пил на машинах, || пил на чоботях, || пил на рудій траві,
Бій не втихає, || не затихає, || — чує, хто живі?

Також і в Малишка маємо коломийковий ритм за схемою (8+6) 2:

За лісом туча нависа.	- / - / - - - /
А ми — під самий двір	- / - / - /
— Скажи нам, дівчино-краса,	
Чого печалиш зір?	
(„Пісня”)	

Народнописаними ритмами користуються й інші українські поети.

В и с н о в к и

Народнописані ритми, вироблені своєрідним складом мови і музики українського народу, мали вирішальний вплив на витворення інших систем віршування. Сіялябічна система віршування тому стала можливою в українській літературній поезії певної доби, що складочислення вже відоме було в народній творчості, і відповідало нормам української мови. Рухливість наголосів української мови сприяла поєднанню сіялябічного принципу з чергуванням наголосів у новій системі (сіялябо-тонічній). Але і в цій системі мистецтво віршування спиралося на образотворчі, головню ритмічні традиції народної поезії. Тонічна система взяла від сіялябо-тонічної наголос, що став єдиною мірою ритму.

Отже, в українському літературному віршуванні народні пісенні ритми постійно живуть і в сіялябічних, і в сіялябо-тонічних, і в тонічних ритмах практично у різних виявленнях.

Віршова і музична форма дум

Думи і пісні народні зберігають свої відмінні особливості з погляду віршового складу та мелодії. За формою думи — це досить великі віршові твори, вони не співаються як звичайна пісня, а промовляються героїчним патосом під акомпаньямент кобзи або бандури своїм мелодійним речитативом, протяжно напівспівом. Речитативна мелодія нагадує читання в церкві євангелія: це співана деклямація; вона мінлива і ніколи не повторює однаково ритмічних мотивів, не накидає віршам мелодійної схеми. Зміст,

слово в думі несе головне навантаження і до нього постійно пристосовується мелодія. Дума не має поділу на рівномірні строфи (куплети) обов'язкові для пісні. Вона ділиться на нерівномірні періоди або тиради, які відповідають певній завершений думці. Періоди або тиради, висловлені ритмічними рядками, розміри яких рівні: від 4-5 до 25-30 складів. Наприклад:

Ой у святую неділеньку борзе рано-пораненьку, (18 скл.)
Ой да то ж не сизі орли заклекотали, (14 скл.)
Як то бідні невольники у тяжкій турецькій
неволі заплакали, гей! (22 скл.)
Угору руки підіймали, (9 скл.)
Кайданами забряжчали, (8 скл.)
Господа милосердного прохали та благали, гей! (16 скл.)
„Гей, подай нам, Господи, з неба дрібен дощик, (13 скл.)
А знизу та буйний вітер! (8 скл.)
Ой чи не встала би то на Чорному морі бистрая
хвиля (18 скл.)
Та не позривала б якорі з турецької каторги, гей! (17 скл.)
Бо вже ж нам ся турецькая каторга надоїла: (15 скл.)
Кайдани-залізо ноги повривало, (12 скл.)
Білеє тіло козацьке-молодецьке коло жовтої
кости пошмугляло, гей!” (24 скл.)
(„Плач невольницький”)

Рядки в періоді об'єднуються римою, найчастіше дієслівною або прикметниковою, притому деякі рядки зовсім не римуються, інші ж мають по декілька відповідних рим у ряд:

То середуль^икий брат теє зачувас,
До найменшого словами промовляє:
„Братіку мій рідненький,
Як голубонько сивенький!
Чи ти мені, брате, віри не доймаєш,
Чи ти мене на сміх підймаєш!
Чи не одна нас шабля порубала,
Чи не одна нас куля постреляла?”
.
„Не єсть се нас шабля турецька порубала,
Не єсть се нас куля яничарська постреляла
А єсть се отцьова й паніматчина молитва покарала!”
(„Про братів Самарських”)

Формою народної думи користувалися такі письменники: Шевченко в двох поемах: „Невольник” (Дума Степана) та „У неділеньку у святую”, Грінченко: „Дума про княгиню-кобзаря”, Панас Мирний: „Дума про військо Ігореве”, П. Куліш: „Україна”, П. Тичина: „Дума про трьох вітрів” та інші.

Думи, що їх написали в Україні в післявоєнний час письменники: В. Перепелюк: „Дума про Олега Кошового”, „Про визволення України”, Г. Ільченко: „Дума про Корею” та інші, ні за формою, ні за змістом не можна віднести до жанру дум, а скоріше до жанру комуністичних пропагандивно-агітаційних обманів, написаних віршами.

Шевченкове віршування

Майже всі українські поети зверталися до народної творчості, де вони черпали не тільки мотиви й засоби образної мови, але переймали з народних пісень та дум також зразки віршової форми. Вже твори романтиків перед Шевченком показують, що вони добре знали народнопісенні розміри та пристосовували їх до різних жанрів романтичної поезії. Але помічається, що українські романтики, переймаючи народнопісенні віршові форми і ні в чому не змінюючи їх, уживали в своїх творах. Та зовсім інше застосування народні розміри знайшли в творчості Шевченка, а зокрема — коломийковий. Він не спиняється на талановитому передаванні своїх поезій цим віршем¹), а значно „обробляє” його і пристосовує до найвищих літературно-мистецьких вимог. Він свідомо намагається різними засобами розбити замкнуту пісенним ладом коломийкову строфу, поділяє навіть восьмискладовий рядок на два самостійних, виходячи з потреб самостійної павзи:

¹ Коломийковим розміром у Т. Шевченка написані вірші: „Думка” („Вітре буйний, вітре буйний”), „Думка” („Нащо мені чорні брови”), „Думка” („Тече вода в синє море”), „Думка” („Тяжко, важко в світі жити...”), „На вгороді коло броду” і багато ін. Майже у всіх великих творах („Причинна”, „Катерина”, „Гайдамаки”, „Перебендя”, „Невольник” тощо), побіч коломийкового розміру, вживає ще такі розміри: (4+4), (5+5), (6+6), сіябічні вірші і чотиристоповий ямб.

- | | |
|--|--|
| а) „Добре, батьку-отамане!”
Кругом заревіло.
„Спасибі вам!”
— <i>Надів шапку</i>
Знову закипіло...
(„Іван Підкова”) | б) Пекло йому на сім світі,
А на тім...
<i>Журбою</i>
Не накличу собі долі,
Коли так не маю.
(„Думи мої, думи мої”) |
|--|--|

Шевченко вживає в коломийковому вірші невластиві народній пісні переноси — enjambemen'и, які надають віршам говірної інтонації, усуваючи ритмічну монотонність та є одним із засобів олітературення пісенної ритмічної традиції:

Отож, було, мов генерал,
 Максим сановито
Прибереться у неділю
Та й пошкандибає
У храм Божий. На криласі
Стане, та й співає
За дяком таки, та візьме
Та ще й прозитає
Апостола серед церкви.
 („Москалева криниця”)

Шевченко розгортає величезне багатство і своєрідність ритмів, поєднуючи часом народній розмір із силябо-тонічними елементами. Так, наприклад, у баладі „Причинна” початок написаний ямбом („Рече та стогне Дніпр широкий”), потім він урізноманітнює коломийковий 14-складовий (8+6) вірш, надаючи йому хореїчного забарвлення („В таку добу під горою, Біля того гаю”), за цим ідуть 12-11-складові рядки з тенденцією до амфібрахія („Така її доля... О, Боже мій милий!”); далі розміри повторюються. Часті переходи Шевченка від одного розміру до другого в цьому самому творі зумовлені певними композиційними й тематичними поворотами твору. Він досягає гнучкості чотирнадцятискладового віршу в пристосуванні його традиційного розспіву до широкого розповідного стилю, дає чудові зразки силябічного віршу, а ямбічний вірш доводить до найбільшого мистецтва. Справедливо оцінює Б. Якубський: „Ні в кого з наших поетів після Шевченка нема такого високогарного ямбу, ніхто в нас не володів так майстерне всім ритмічним багатством ямбічного диметра, як автор „Кобзаря””.

Шевченко, як геніяльний поет, створив свій власний письменницький стиль, у якому подув народної поезії та її мистецькі засоби помітні лише, як одна складова частина вельми оригінальної літературно-поетичної цілості.

Після Шевченка майже всі українські поети звертали-ся до народнопісенної ритміки з перевагою коломийкового розміру. Та ніхто з наслідувачів Шевченка, навіть такі талановиті поети, як Куліш, Руданський, не могли дорівняти йому. „Шевченко — мистець слова і поетичної форми, був неперевершений; після нього — за висловом Костомарова — „даремне хтонебудь намагався б дзвонити в його струни”. Такими словами Др. Ф. Колесса закінчує свою студію про Шевченка.

15-

РИМА

Римою називаємо співзвучність закінчень двох або кількох слів у віршових рядках, яка полягає в тому, що їхні наголошені голосні однакові або відповідні (а-я, у-ю і т. д.), а всі наступні звуки до кінця слова звучать приблизно однаково. Наприклад: *нОри-гОри, лЯска-кАзка, вИмита-вИлита, рІдний-бІдний, слІд-стІд*. Рими можуть виступати в сумежних рядках або на відстані кількох рядків.

Щодо організації віршу, то рими належить велика ролля. Рими надають віршеві більшої гармонійності і вимовності. Через своє вигідне місце у рядку часто рима виділяє слова, що мають головне смислове значення у вірші. Крім того, рима має ритмічне значення: вона підкреслює закінченість віршового рядка (як ритмічної одиниці), і після неї мимоволі робиться ритмічна павза.

Існує багато видів рим і їх звичайно класифікують за такими ознаками: за складовою будовою, за звуковою, за граматичною і, нарешті, за місцем їх у вірші.

1. За складовою будовою рими поділяються на чоловічі (односкладові), жіночі (двоскладові), дактилічні (трискладові) й гіпердактилічні (чотирискладові).

Ч о л о в і ч о ю називається така рима, в якій наголос стоїть на першому складі від кінця; ця рима має сильне звучання:

Степами й крізь дебри одвічних лісів
Гаптуєм кістками узори *шляхів*.
Увічі нам з криці — густа *тилюга*,
Нас нівечить голод, катує *жага*.
Нас гонять на захід, на північ на *схід*,
За нами отари удів і *суріг*.
За нами могили ростуть і *ростуть*,
Новим поколінням визначають *путь*.

(М. Кічура, „Степами й крізь дебри...”)

Ж і н о ч о ю називається така рима, в якій наголос стоїть на другому складі від кінця. Жіноча рима надає закінченню рядків м'якого звучання:

Тягар робочих літ наліг мені на *плéгі*
Стих безтурботний сміх і споважніли *рéгі*
(М. Зеров, „Тягар робочих літ...”)

Походження термінів „чоловіча” і „жіноча” рима пов’язане з французькими прикметниками, що в чоловічому роді мають наголос на останньому складі (*vif* = живий), а в жіночому наголос падає на передостанній склад (*vive* = жива), бо „е” на кінці глухе.

Д а к т и л і ч н о ю називається така рима, в якій наголос стоїть на третьому складі від кінця. Дактилічна рима надає віршеві ще повільнішого характеру:

Швидко, швидко ми *побáзимось*,
Рідна матінко моя...
Наговоримось, *наплáземось*
(О. Олесь, „Швидко, швидко ми побачимось”)

Г і п е р д а к т и л і ч н о ю називається така рима, в якій наголос стоїть на четвертому складі від кінця. До цієї рими вдаються тільки тоді, коли треба надати віршеві особливої повільності:

Як була я молодою *преподóбницею*
Повісила хвартушину над *вікóнницею*
(Т. Шевченко, „Гайдамаки”)

З однотипними римами вірші зустрічаються дуже рідко. Найчастіше ~~трапляється~~ чергування чоловічих і жіночих рим:

Так само сонце *гріє*,
Та сонця не видно з *пітьмі*...
Гей, що ти зробила, *Росіє*,
З козацького роду *людьмі*?
(О. Гай-Головко, „Так само сонце гріє...”)

2. За звуковим значенням рими поділяються: на точні й неточні, багаті й бідні, асонанси й дисонанси, прості й складні та інші ще види.

Т о ч н о ю називається така рима, коли збігаються геть усі звуки після останнього наголошеного звука в римованих словах: *несу́ть* — *іду́ть*, *зе́рня* — *те́рня*, *приро́дний* — *наро́дний*. Точна рима, що її творять п’ять, шість і більше фонем (*су́джений* — *огу́джений*, *стра́гених* — *по́бáгених*), називається ще г л и б о к о ю .

Неточною називається така рима, в якій римовані звуки фонетично не збігаються, а тільки подібні приголосні, а навіть інші голосні від наголошеного голосного звуку: *хвілі — долині, прилітають — складаю, ожер'єдами — всередину*.

Коли ж співзвучними є тільки склади, на які падає наголос, або тільки голосні в цих складах, то така неточна рима називається *асонансом*: *красі́ва — невгаси́мий, сиді́є — куня́є*. І навпаки, коли співзвучними є тільки приголосні звуки при розбіжності наголошених складів, то така рима називається *консонансом*: *ру́нами — ворóнами*.

Багатою називається така рима, що в ній збігаються опорні звуки (переважно приголосні), розташовані вліво від наголошеного голосного: *ві́кно́ — вино́, кильце́ — сі́льце́, краса́ — роса́, весло́ — понесло́*. Збільшення кількості повторних звуків посилює співзвуччя і його відчуження.

Бідною називається чоловіча рима з відкритим складом, у якій збігаються лише кінцеві голосні: *крупá — совá, красотá — скала́, мене́ — тебе́ — себе́, люблю́ — молю́ — мою́*.

Ще прості й складені розрізняються рими.

Простою називається така рима, яка складається з двох слів (*грі́ші — хорóші*), а складена виникає із взаємодії двох-трьох слів: *сон це — сонце, казка вся — зватися, колихати — коло хати, на полі бою — голубою, на камені — важка мені, вгору ще — просторище*.

Я хочу бути терпким, як яблуко,
Зелене яблуко з твоїх садів,
Червоградщино, де я блукав,
Де при дорогах я сидів...

(Л. Первомайський, „Я хочу бути терпким...“)

Слід зауважити, що в наші дні неточність рими стає новою нормою. Сприяє цьому і вичерпаність старого запасу точних рим у класичній поезії, і намагання оновити поетичну мову. Ось чому все більше поширюється рима, яка спирається лише на два-три опорні звуки всередині слова, що оточені зовсім неподібними звуками. Прикладів таких рим досить багато: *зе́'язаний — м'я́зами, давно́ — ві́кно́м, окуля́рах — уда́ром, вгори́ — везори́в, ра́ни — вста́нуть*.

3. Щодо граматичної будови рими, то розрізняють рими однакової будови і різної. Римування іменника з іменником, прикметника з прикметником, дієслова з дієсловом тощо — має назву *однoгpупнoї* рими, а римування слів, що є різними частинами мови, — має назву *різнoгpупнoї* рими.

Іменники з іменником:

На теплому дощі вгрузають босі *но́ги*
В м'яку живу теплінь піщаної *дорóги*,
І ловлять гострий дух недавньої *грозі́*
Людина, звірина — і парості *лoз'я́*...
(М. Рильський, 3 книги „Де сходяться дороги”)

Дієслово з дієсловом:

О, як давно я всіх їх *поки́нув!*
Утік і слова не *ска́зав*, —
Коня, як злодій, *осідла́в*
І вітром в темну ніч *полі́нув...*
Чому не впав, чому не *згі́нув?*
(О. Олесь, „Живу в якімсь чаду-тумані”)

Звичайно ~~гадають~~, що дієслівна рима негарна тому, що її дуже легко ~~відшукати~~. Але для досвідного поета всі рими легкі і добрі. А наполягання ~~виключно~~ на ~~вишукані~~ рими є також ~~недоліком~~ поета.

Римування різних частин мови:

Ніч холодною рукою, там, за даллю *голубо́ю*,
розгорнула наді мною зір невидані *сві́ті*,
і дорогою ясною кличе, манить за *собо́ю*,
щоб нервовою ходою міг за нею я *пі́ті*...
(В. Сосюра, „Ніч”)

Це різногрупна рима. Тут заримовано: *голубо́ю* (прикметник) із за *собо́ю* (займенник), а *сві́ті* (іменник у множині) з *пі́ті* (дієслово). Головна перевага цієї рими в тому, що вона досить свіжа і змістовна.

Способи римування

Залежно від того, які рядки віршу римуються одні з одними, розрізняють три основні способи римування, а саме:

1. *Сумі́жне* або *па́рне* — коли чергові рядки віршу, що йдуть один за одним, римуються.

Суміжні рими звичайно зазначаються літерами так: *aa, bb, vv, gg* тобто, що в першому і другому рядку рими однакові (*aa*), у третьому і четвертому теж (*bb*), у п'ятому і шостому також (*vv*) і т. д. Наприклад:

Щира й мила, сама з тою лялькою схожа,	<i>a</i>
Граєшся з лялькою ти, моя дівчинко гожа.	<i>a</i>
Чорні їй коси розчешеш, у сукню вдягаш,	<i>b</i>
В стьожки червоні, в намисто ясне убираш,	<i>b</i>
Вдінеш їй в уші сережки, обуєш їй ніжки,	<i>v</i>
То їй головку піднімеш, то схилюєш трішки!	<i>v</i>

(Я. Щоголів, „Лялька”)

2. **П е р е х р е с н е** — коли рядки перехрещуються римами; перший рядок римується з третім, а другий з четвертим (*абав*):

Сніг падав безшелесно й рівно,	<i>a</i>
Туманно танули вогні,	<i>b</i>
І дальній дзвін стояв так дивно	<i>a</i>
В незрозумілій тишині.	<i>b</i>

(М. Рильський, 3 книги „Під осінніми зорями”)

3. **К і л ь ц е в е** або **о п о в и т е** — коли римуються перший рядок з четвертим, а другий з третім. Два рядки з парними римами оповивають згори й знизу два рядки, які теж римуються між собою (*абба*):

Рідна мова в рідній школі!	<i>a</i>
Що бринить нам чарівніш?	<i>b</i>
Що нам ближче, і миліш,	<i>b</i>
І дорожче в час неолі?!	<i>a</i>

(О. Олесь, „Рідна мова в рідній школі”)

Ось приклад на всі три типи рим:

Еней був парубок моторний,	<i>a</i>	
І хлопець — хоч куди козак!	<i>b</i>	перехресне римує.
Удавсь на все зле проворний,	<i>a</i>	
Завзятіший од всіх бурлак.	<i>b</i>	
Но греки як, спаливши Трою,	<i>v</i>	парне римування
Зробили з неї скирту гною,	<i>v</i>	
Він, взявши торбу, тягу дав;	<i>g</i>	
Забравши деяких троянців,	<i>d</i>	оповите римування
Осмалених, як гиря, ланців,	<i>d</i>	
П'ятами з Трої накивав.	<i>g</i>	

(І. Котляревський, „Енеїда”)

4. Часто зустрічається перерване римування, коли, наприклад, римується другий рядок із четвертим, а перший і третій рядки — неримовані:

Із мечем завітав. На порозі
Поклонився. — Ввійшов і сів... б
...Я по-своєму вітер і осінь,
По-юнацькому зрозумів... б
(О. Влизько, „Осінь”)

5. Є ще й внутрішнє римування, коли кінець рядка римується з якимось словом з середини віршового рядка:

Зникла хмара *ніжна*, змовкла буча *страшна*,
Буча славна, полтавська кривава;
Замордована *ра́ть* полягла *спогива́ть*
Під валами: приспала Полтава.

Та не спить лиш *старій* козарлюга *міцний* —
Певне, сили його невсипучі:
То Мазепа *сиді́ть*, крутить вуса, *мовзі́ть*
Та далеко гадками літає,
І чоло від *журби́*, під притиском *судьби́*,
Він на руки старечі схиляє.
А над ним *вартовий* дуб стоїть *віковий*,
Як і гетьман міцної постави...
(М. Старицький, „Мазепа” Байрона)

СТРОФА

Строфа (від гр. *strophe* — поворот) — це сполучення кількох віршових рядків, об'єднаних однією чи кількома римами в одно ритмосинтаксичне ціле, відокремлене від суміжних віршових сполучень великою павзою. Повторюючись, строфа утворює цілий вірш. Ця повторюваність однаково побудованих, тобто схожих за кількістю віршових рядків і за порядком рим, строф знову посилює ритмічність, організованість віршу. Строфа є ніби більшою ритмічною одиницею і рівночасно композиційною, яка відображає певні етапи у розвитку теми твору.

Мистецтво будування строф з обов'язковими повторами „полягає в такому розташуванні поетичного матеріалу, такий „внутрішній композиції”, яка б мотивувала в самому змісті віршу потребу повернення даного рядка на даному місці, створюючи враження внутрішньої потреби, а не зовнішньої обов'язковості цього повернення, вільного його характеру” (В. Жирмунський).

Світова поезія накопичила величезну кількість строфічних форм. Так, антична поезія є багатющим джерелом строфічних форм, а найвідоміші з них: *алкієва*¹⁾ строфа, *сапфічна*²⁾ строфа та інші. Зі строфічної спадщини романських народів найвідоміші в нас так звані тверді строфічні форми, що підкорені непорушним, твердим законам віршової гармонії, як: *терцина*, *тріолет*, *секстина*, *октава*, *сонет*, *рондо* та інші. Деякі з цих строф є формами окремих закінчених віршів.

Класифікація строф звичайно відбувається за кількістю рядків у них, і ми розрізняємо: дво-, три-, чотири-, п'яти- й багаторядкові строфи.

Види строфічної побудови

1. Дворядкова строфа є найменшою, що складається з двох рядків, об'єднаних парною римою (*aa*). Напр.:

¹ Алкієва строфа — від імені грецького лірика Алкія, який жив у 7 ст. пер. Хр.

² Сапфічна строфа — від імені грецької поетеси Сапфо, яка також жила в 7 ст. пер. Хр.

Твердиня темно-синя, дальній ліс	<i>a</i>
Над обрієм чоло своє підніс.	<i>a</i>
(М. Орест, „Твердиня темно-синя”)	

2. Три рядкова строфа (терцет), що складається з трьох рядків, і всі три або два з них римуються між собою (*aaa*, *aba*, *aab*):

Де ти, мавко, гоцулятко,	<i>a</i>
Немовлятко, янголятко,	<i>a</i>
В лісі темному знайшла?	<i>b</i>
(О. Олесь, „На зелених горах”)	

3. Терцина — трирядкова строфа з особливим римуванням (*aba*, *bab*, *a*). Перший рядок римується з третім, а другий з першим і третім рядком наступної строфи. Закриває твір (або розділ) віршовий рядок, що римується з середнім рядком останнього тривіршу. Отже, ряд терцин утворює безперервний ланцюг рим, що йде крізь увесь твір. Так написана „Божественна комедія” Данте Аліг’єрі. В українській поезії терцинами І. Франко написав пролог до поеми „Мойсей”. Відомі також терцини М. Рильського (початок поеми „Марина”), П. Тичини („Перше знайомство”) та інших поетів.

Звернімося до прикладу:

В путі життя, на середині саме,	<i>a</i>
Я опинився в пралісі густому	<i>b</i>
І йшов наосліп нетрями-ярами.	<i>a</i>
Аж моторошно робиться самому,	<i>b</i>
Коли згадаю праліс той залятий,	<i>a</i>
Бір непрохідний в мороці страшному!	<i>b</i>
Зі смертю лиш це можна порівняти.	<i>a</i>
(Данте, „Божественна комедія”, пер. П. Карманського та М. Рильського)	

4. Чотиривірш (катрен) — найпоширеніша строфа, що може мати чотири схеми римування (*abab*, *abba*, *aabb*, *abaa*). На практиці перший випадок: перехресне римування — найпоширеніший.

Галтує дівчина й ридає —	<i>a</i>
Чи то ж пиття!	<i>b</i>
Червоним, чорним вишиває	<i>a</i>
Мені життя.	<i>b</i>
(П. Тичина, „Галтує дівчина”)	

Другий тип — кільцеве римування:

А на воді в чийсь руці	a
Гадюки пнуться... Сон. До дна.	b
Війнув, дихнув, сипнув пшона —	b
І заскакали горобці...	a
(П. Тичина, з циклу „Енгармонійне — Дош”)	

Третій тип — суміжне римування:

Дише тишею долина,	a
Иде березняком дівчина;	a
Вбачить клечання — ламає,	b
Стріне квітку — вириває.	b
(Л. Глібов)	

Четвертий тип — перерване римування:

Нагулялося по небу	a
Весняному сонце,	b
Зазирає надобраніч	a
У низьке віконце.	b
(П. Куліш, „Коло колодязя”)	

5. С т а н с и — невеликий ліричний вірш, який складається з чотирирядкових строф, що кожна з них відмежована від інших як змістом (має в собі закінчену думку), так і формою (закінчений синтаксичний період), а всі строфи об'єднані одною темою. Схема рим однакова в усіх строфах продовж віршу. Прекрасні зразки стансів дали в західноєвропейській поезії Гете і Байрон, а в нашій І. Франко і М. Рильський:

Дівчино, моя ти рибчино,
Дівчино, кохання моє,
Ти мого страждання причино,
Скарбнице, що щастя дає!
Обоє підемо, обоє,
В далеку мандрівку життя,
Нічого не страшно з тобою,
Бо ти чудодійне дитя.
Ти стрілиш очима — і горе
Розвієсь, мов мла на версі:
Всміхнешся — й розбурхане море
Поклониться твоїй красі.

(І. Франко)

6. П'ятирядкова строфа складається з п'яти рядків, що мають різні способи римування (*аабба*, *аббаб*, *абааб...*):

а) Ідіть! Ніхто вас не спиня,	<i>а</i>
Ідіть із ночі в сяйво дня,	<i>а</i>
Ідіть із мертвої пустелі	<i>б</i>
В краї зелені і веселі.	<i>б</i>
Ідіть, — ніхто вас не спиня.	<i>а</i>

(О. Олесь, „Ідіть! Ніхто вас не спиня...”)

б) Садок вишневий коло хати,	<i>а</i>
Хрущі над вишнями гудуть,	<i>б</i>
Плугатарі з плугами йдуть,	<i>б</i>
Співають, ідучи, дівчата,	<i>а</i>
А матері вечерять ждуть.	<i>б</i>

(Т. Шевченко, „Садок вишневий коло хати”)

7. Шестирядкова строфа (секстина) часто поєднує в собі катрен з перехресним римуванням і двовірш з парним римуванням (*абабвв*), складена п'ятистоповими ямбами:

На шлях я вийшла ранньою весною	<i>а</i>
І тихий спів несмілий заспівала,	<i>б</i>
А хто стрівався на шляху зо мною,	<i>а</i>
Того я щирим серденьком вітала:	<i>б</i>
Непевна путь, мій друже, в нас обох, —	<i>в</i>
Ходи! Шлях певний швидше знайдем вдвох.	<i>в</i>

(Леся Українка, „Мій шлях”)

Можливі й інші способи римування всередині секстини — *абабаб*), коли шестирядкова строфа уподібнюється подовженому чотиривіршеві:

Упали приморозки ранні	<i>а</i>
На молоду озимину...	<i>б</i>
Берези в білому убранні	<i>а</i>
Гудуть мелодію сумну.	<i>б</i>
В ці дні, задумливо-багряні	<i>а</i>
Я свого серця не збагну.	<i>б</i>

(Д. Загул, „Бабине літо”)

Бувають секстини й з суміжним римуванням. Тоді строфа становить ніби об'єднання трьох двовіршів:

І рідний гай, і рідний лан,	<i>a</i>
І за дібровою майдан,	<i>a</i>
І хвилі нив, і сонний колос,	<i>б</i>
І понад лугом пісні голос —	<i>б</i>
І надо всім — таємний жаль —	<i>в</i>
Степів німих німая даль...	<i>в</i>

(М. Філянський, „І рідний гай”)

Часто зустрічаються в українському віршуванні секстини з тернарним (потрійним) римуванням (*аабввб*):

Було колись в одній країні	<i>a</i>
Сумний поет в сумній хатині	<i>a</i>
Рядами думи шикував;	<i>б</i>
Вони й „рівнялись”, мов піхота,	<i>в</i>
Аж тут співця взяла охота	<i>в</i>
І він їм крила подавав.	<i>б</i>

(Леся Українка)

8. Семирядкова строфа порівняно вживається рідко. Ось приклад такої строфи з римуванням (*абаббве*):

Зима вродилась над землею	<i>a</i>
І котиться в далечину.	<i>б</i>
Червоно-жовті смуги глею,	<i>a</i>
І жита памолодь ясну,	<i>б</i>
І дах похилений до сну,	<i>б</i>
І твій рукав, моя хороша,	<i>в</i>
Зірчаста покрива пороша.	<i>в</i>

(М. Рильський, „Любов”)

9. О к т а в а (від лат. *octo* — вісім) — восьмирядкова строфа п'ятистопового (рідше — шестистопового) ямба з твердим римуванням (*абабабве*). Перших шість рядків пов'язані двома перехресними римами, а два останні — парною римою. В перших шести рядках не може бути однонаїтних рим: одна рима мусить бути жіноча, а друга чоловіча або навпаки. Своїм ритмом октава придатна і для невеликих ліричних віршів, і для поем.

Приклад з чоловічими й жіночими римами:

Хоч ти не будеш цвіткою цвісти,	а
Левкою пахуче — золотою,	б
Хоч ти пішла серед юрби плісти	а
У океан щоденщини й застою,	б
То все ж для мене ясна, чиста ти,	а
Не пересташь бути мені святою,	б
Як цвіт, що стужі не зазнав, ні спеки,	в
Як ідеал все ясний — бо далекий.	в

(І. Франко, „Хоч ти не будеш цвіткою цвісти”)

Приклад із жіночими й чоловічими римами:

Я знав тебе маленькою різвою,	а
І буде вже тому з півсотні літ;	б
Ми бачили багацько див з тобою,	а
Ми бачили і знали добре світ.	б
Боролись ми не раз, не два з судьбою,	а
І в боротьбі осипався наш цвіт.	б
Од світу ми прегордого відбились,	в
Да в старощах ще краще полюбились.	в

(П. Куліш, „Чолом доземний моїй”)

Практично часто зустрічаються восьмирядкові строфи з іншою побудовою, ніж октава. Найчастіше восьмирядкова строфа — це чотирирядкові строфи (катрени) з перехресним, парним і перерваним римуванням:

Я так люблю твої дороги,
Моя Україно сумна!
Ти на груді моїй, мов рана...
О, як залізно вірю я,
Що час визволення настане,
І шабля золота моя,
Мазепи, гетьмана Івана,
Над трупом ката засія!

(В. Сосюра, „Мазепа”)

Тут поет творить восьмирядкову строфу з двох катренів, притому перший з них має перерване римування, а другий — перехресне. Проте ці два катрени неподільно об'єднані і змістом і римою (я-моя-засія) в єдину строфу.

10. Дев'ятирядкова, десятирядкова (наприклад, „Енеїда” Котляревського), дванадцятирядкова (напр., Франка: „Весно, що за чудо ти твориш в моїй груди”), а також строфи більшого обсягу в сучасному українському віршуванні практично не зустрічаються.

Строфи звичайно мають рівностопові рядки, але, щоб інколи надати поезії більшої інтонаційної гнучкості, поети творять окремі рядки з меншою кількістю стіп порівняно з іншими. Розташування цих рядків у строфі дуже розмаїте. І що більше відрізняється довжина такого рядка від середньої довжини рядка у строфі, то яскравіше і вимовніше він виступає серед інших. В цьому велику роль відіграють також рими, підкреслюючи неспівмірність віршових рядків. Ось на зразок одна така строфа:

Чому являється мені
У сні?
Чого звертаєш ти до мене
Чудові очі ті ясні,
Сумні,
Немов криниці дно студене?
Чому уста твої німі?
Який докір, яке страждання,
Яке несповнене бажання
На них, мов зарево червоне
Займається, і знову тоне
У тьмі?

(І. Франко, „Зів'яле листя”)

Також можливе виділення довгих рядків на тлі коротких:

Вранці-рано на світанку
Я співав тобі веснянку,
Я тебе, немов коханку, в ясних мріях уявляв;
На душі було так чисто...
Я з тих мрій знизав намисто
І тобі, кохане місто, я намисто те віддав.

(М. Вороний, „Намисто”)

В класичній поезії є ще особливих форми вірші, що становлять рівночасно строфу і закінчений твір, як, наприклад: тріолет, сеттина, рондо, сонет та інші.

11. **Тріолет** — стопа (і тип віршу) старофранцузького походження. Складається з восьми рядків чотиристового ямба або хоря, притому перший рядок повторюється в четвертому та восьмому (або сьомому), а другий — у сьомому (або восьмому); від потрійного повторення рядків і назва — тріолет. У тріолеті дві рими за схемою (*абба, абаб*):

- / | - / | - - | - / | -

І ти лукавила зо мною! а

Ах, ангельські слова твої б

Були лиш облиском брехні б

І ти лукавила зо мною! а

І не тямущому мені а

Затрули серце гризотою б

Ті ангельські слова твої... а

І ти лукавила зо мною! б

(І. Франко)

Або:

- - | / - | -- | /

Я складу вам тріолет

Про поета і амура

На старий-старий сюжет

Я складу вам тріолет

На сюжет: арм-поет,

Фоном буде нам натура...

Я складу вам тріолет

Про поета і амура.

(М. Вороний)

Перший тріолет в українській літературі створив О. Бодянський і датується 1831 роком.

12. **Сеттина** — відміна семирядкової строфи — септими, з різними видами римування (*аббавва, аббабвв, абабавв* та інші):

Сім струн я торкаю, струна по струні, а

Нехай мої струни лунають, б

Нехай мої співи літають б

По рідній коханій моїй стороні. а

І, може, де кобза знайдеться, в

Що гучно на струни озветься, в

На струни, на співи мої негучні. а

(Леся Українка, "Settina")

13. Рондо (від фр. *ronde* — круглий) — вірш побудований на принципі повторення певних рядків або слів, рим тощо, що ніби „заокруглюють” його форму; складається вірш від 8-15 рядків і всі рядки обов’язково об’єднуються двома римами (аббаббабаабааа):

Соловейковий <i>спів</i> на весні	<i>а</i>
Ллється в гаю, в зеленім розмаю,	<i>б</i>
Та <i>пісень</i> я тих <i>гуть</i> не здолаю,	<i>б</i>
І весняні <i>квітки</i> запаши	<i>а</i>
Не для мене розквітли у гаю, —	<i>б</i>
Я не бачу весняного раю;	<i>б</i>
Тільки <i>співи</i> та квіти ясні,	<i>а</i>
Наче казку дивну пригадаю —	<i>б</i>
У <i>сні!</i> ..	<i>а</i>
Вільні <i>співи</i> , гучні голосні	<i>а</i>
В <i>ріднім</i> краю я <i>гути</i> бажую, —	<i>б</i>
Чую скрізь голосіння сумні!	<i>а</i>
Ох, невже в тобі, <i>рідний</i> мій краю,	<i>б</i>
Тільки й <i>гуються</i> вільні <i>пісні</i> —	<i>а</i>
У <i>сні?</i>	<i>а</i>

(Леся Українка, “Rondeau”)

14. Сонет — це цілий вірш з чотирнадцяти рядків, розділених на чотири строфи: дві — по чотири рядки (два катрени) і дві — по три рядки (два терцети). Розмір віршу в сонеті — звичайно п’ятистоповий або шестистоповий ямб. Перші дві строфи сонета — чотиривірші об’єднані двома римами (абба, абба) або (абаб, абаб); а другі дві (терцети) — мають три рими в комбінаціях (ввг, дгд) або (ввг, ддг). Можуть бути й інші способи розташування рим, хоч звичайно додержуються правила: коли в чотиривіршах перехресне римування, то в тривіршах поясне і навпаки. Велике значення має внутрішня композиція сонета. Перший чотиривірш є зав’язкою з визначенням головної теми віршу; в другому чотиривірші розвивається те, що висловлено в першому; обидва чотиривірші створюють піднесення. За цим починається спадання теми: у першому тривірші накреслюється розв’язка її, а в другому тривірші швидко відбувається завершення розв’язки, що висловлюється в останньому рядку. Слова в сонеті не можуть повторюватися. Ось зразок канонічного українського сонета:

Орел могучий на вершку сніжному	a
Сидів і оком вздовж і вшир гонив,	б
Втім схопився і по снігу мілкому	a
Крилом ударив і в лазур поплив.	б

Та грудю снігу він крилом відбив,	a
І вниз вона по склоні кам'яному	б
Котиться стала — час малий проплив,	a
І вниз ревла лавина дужче грому.	б

Так Котляревський у щасливий час	в
Українським словом розпочав співати,	г
І спів той виглядав на жарт не раз!	в

Та був у нім завдаток сил багатий,	г
І вогник, ним засвічений, не згас,	в
А розгорівсь, щоб всіх нас ogrівати.	г

(І. Франко, „Котляревський”)

Проте великі поети, як М. Зеров, М. Рильський, вносили трохи відмінну, порівняно з попереднім сонетом, побудову в схему римунання:

Князь Ігор очі до zenіту звів	a
І бачить: сонце під покровом тьманим...	б
О, земле рідна! Ти — за шолом'яном,	б
І горе чорний накликає Див.	a

Та не вважає князь на віщий спів:	a
„Нум, русичі, славетні дні спом'янем,	б
Покажем шлях кощеям препоганим	б
До лукомор'я голих берегів!”	a

А любо Дону шоломом зачерпти!...	в
Одважний князю, ти не знаєш смерти:	в
Круг тебе гуслі задзвенять, тебе	г

Від забуття врятують і полону.	д
В стременах став, зорить. А кінь гребе	г
І ловить ніздрями далеку вогкість Дону.	д

(М. Зеров, „Князь Ігор”)

Сонет виник у 13 ст. (епоха Ренесансу) в Італії. Розвиток його зв'язаний з іменем Данте й особливо Петрарки. В Англії (17 ст.) цикл сонетів написав Шекспір. Сонети зустрічаємо також в українській літературі в А. Метлин-

ського, Л. Боровиковського, М. Шашкевича, І. Франка, Л. Українки, А. Кримського, П. Тичини, М. Зерова, М. Рильського та інших поетів. Справжнім майстром і основоположником канонічного українського сонета знавці літератури вважають І. Франка, а сонет „Котляревський” — першим зразковим твором цієї форми. Неодноразово відзначали дослідники-знавці поезій І. Франка, що його сонети, крім композиційної стрункості, мають ще особливий сонетний тон і ритм, яким характеризуються лише великі майстри і коріння якого заховане у досконалому володінні ямбом.

І. Франко написав багато сонетів, що увійшли до циклів: „Осінні думи”, „Вольні сонети”, „Тюремні сонети” й до збірок поезій різних років.

Віршовий твір з п'ятнадцяти сонетів зветься вінком сонетів. Це дуже складна форма, що зустрічається у віршуванні М. Жука, В. Бобинського, Б. Грінченка.

ЛІТЕРАТУРНІ РОДИ, ВИДИ І ЖАНРИ

(Загальне поняття)

Художню літературу звичайно поділяють на три роди: епос, лірику і драму. Епічні, ліричні і драматичні форми літератури проявилися ще в долітературному періоді словесного мистецтва і стали тими головними напрямками, що ними розвивалася література продовж довгого часу. Хоч непрохідних меж між родами художньої літературної творчості й не існує, однак кожен з цих родів має свої характеристичні ознаки і особливості.

Арістотель в основу поділу літератури на три роди поклав спосіб зображення дійсності. Він визначає суть епосу як розповіді про події, відтворення світу в об'єктивній формі, драми — як показу людей у дії, а лірики — у виявах власних переживань.

Названі три способи літературного відображення дійсності, пов'язані з виявленням людської особи, потребують деяких уточнень і пояснень. Так, в епосі людина стикається з іншими людьми і подіями, в драмі протистоять один одному людські характери в дії, в конфлікті, в ліриці розкриваються переживання людини. Такі взаємодії між людьми і подіями накладають свою печатку й на спосіб відтворення життя. В епосі розповідається про ті чи інші події, що визначають долю людини або характер її поведінки. В драмі, безпосередньо в дії, показується боротьба різних людських характерів. У ліриці звичайно конфлікт висловлюється в формі переживання, втілення настроїв суму, печалі з приводу часто невідповідних громадських відносин або радощів і втрат самого поета тощо. Епічні і драматичні твори мають сюжет, а ліричні вважаються безсюжетними.

Твори одного роду, крім спільних рис, можуть мати відміни щодо їх будови. Родові групи поділяються на менші групи, на види, що становлять другий ступінь класифікації художніх творів. Видів звичайно більше, ніж родів. До епосу відносимо такі види: *міт, казку, быліну, епо-*

нею, епізну поему, байку, оповідання, новелю, нарис, роман; до лірики: епіграму, епітафію, епіталаму, ідилію, еклогу, пісню, романс, послання, елегію, гимн, дитирамб, оду, мадригал, канцону; до драми: трагедію, комедію і власне драму.

Часто буває, що однорідні види не завжди мають чіткі межі; у таких випадках, як правило, вдаються до подвійного визначення: *поема-роман, поема-містерія, оповідання-повість, поема-епопея, роман у новелях, повість-роман* тощо.

Зберігаючи загальні родові й видові ознаки, кожен літературний твір несе в собі ще своєрідні риси, що зумовлюються особливостями художнього матеріалу і здібностями письменника, тобто має певну жанрову форму. *Ж а н р о - в а ф о р м а* або *ж а н р* — це конкретна змістова форма того чи іншого виду, що є вже третім р і з н о в и д о м (підвидом) або ступенем класифікації твору. Отож, жанровий поділ здійснюється за змістовим тематичним принципом. Так, наприклад, романи є пригодницькі, соціально-побутові, родинно-побутові, сатиричні, філософські, психологічні, утопійні та інші.

В процесі історичного розвитку літератури виникли поеми епічні, ліричні, героїчні, ліроепічні, сатиричні, трагедійні, драматичні тощо. А на основі драми як виду розвинулися такі різновиди (підвиди), як історична, побутова, міщанська драма, мелодрама тощо. Так само комедія має свої жанри: лірична, сатирична, комедія-памфлет, комедія-пародія, а також відгалуження, як водевіль, фарс, комічна опера тощо. Проблема визначення жанрів досить складна. А крім цього, в теорії літератури ще й досі не установилось термінологічне користування словом *жанр*. Жанрами нерідко називають також літературні роди і види. Розуміється, це вносить неясність і плутанину в характеристику літературних творів. За наявних обставин доцільно було б додержуватися термінології, вживаної Франком, що нею користуються сьогодні в Україні, а саме: три роди (епос, лірика, драма), їх види: роман, оповідання, комедія і т. д. Терміном *жанр* доцільно означати тільки підвиди (різновиди), як, наприклад, роману (пригодницький, шахрайський, соціальний, лицарський і т. д.).

ЕПІЧНИЙ РІД

Епос (гр. epos — слово, мова, розповідь) — оповідний рід творів художньої літератури. В таких творах письменник розповідає про людей і події, але головний інтерес читача звертається на саму подію. В епічних творах звичайно розповідається про якийсь випадок, пригоди, okazji, що трапилися з героями; в творі зовнішні обставини визначають поведінку дійових осіб, їх теперішнє і майбутнє. В епосі людські характери, коли вони виявляють якийсь напрям волі, зображуються виразно, ясно й чітко. Самі події в епічних творах являють собою викінчену систему, сюжетно організовану. Сюжет, власне, становить відмінну ознаку епічної розповіді. Але розповідь провадиться так, що події й люди виступають перед читачем без суб'єктивних оцінок автора, і сам читач робить свої власні оцінки і висновки з даної розповіді. Цілковито безстороннє і спокійне оповідання, що є характеристичною прикметою широкозакресних творів, означаємо як епічний спокій. Правда, інколи епічні твори мають у собі також ліричні та драматичні елементи.

Звичайно епічні твори змальовують події в минулому, але це не виключає можливості писати епічні твори і на теми сучасності. Здебільшого епічні твори пишуть прозою.

Основні види епічного роду такі: *міт, казка, легенда, билина, думи, епопея, роман, повість, оповідання, новеля, художній нарис* та ін.

З погляду складності видів епічного роду щодо розгортання у них зображуваних характерів маємо чотири форми: 1) *первісна форма*, де характер подано в його найпростішій формі, як у байці, деяких казках; 2) *мала епічна форма* (як оповідання, новеля, інколи казка, нарис), де характер подано в одному, відносно закінченому, моменті життєвого процесу; 3) *середня епічна форма*, де характер подано в процесі його життєвого розвитку (наприклад, повість), і 4) *велика епічна форма* (роман, епопея), де характер подається і в процесі життєвого розвитку, і в системі однорідних за

розгорнутістю характерів (на відміну від повісти, де в центрі лише один розроблений характер).

Ось ці різниці в розробленості характерів конечно визначають своєрідність художньої будови твору в цілому.

Термін *епос*, крім означення літературного роду, вживається ще в іншому розумінні. Епосом називають також античну творчість (епопеї) і навіть дуже широко народну творчість взагалі (народні оповідання, героїчні пісні, білини, думи тощо). Твори народного епосу звичайно відображають значні події в житті народу (дійсні або вигадані), які усно передавалися з покоління в покоління, а потім були записані.

Казка

К а з к а (від казати, оповідати) — народне усно-поетичне оповідання про якусь фантастичну, незвичайну подію з участю надприродних, чудесних сил. Казки належать до найдавніших витворів людського духа і сягають у глибину таких далеких від нас часів, яких не досягає жодна людська історія.

Казка має свою навиклу форму щодо будови оповідання і його вислову. Форма ця має естетичне і стилістичне призначення. У більшості казок є досить певний типовий початок (*загин*) і такий же кінець (*завершення*). Наприклад, початок: „Жив собі (був собі) дід та баба...”, „Було це за царя Гороха, коли людей було трохи” або: „Раз якось в одному царстві, в тридев'ятому государстві жили-були...”, „В однім місті...”, „В однім селі...”. Є й інші початки: „Це було там, де нас немає...”, „Це було тоді, коли нас не було ще на світі...”. Зачин відіграє роль експозиції; він знайомить слухача з часом і місцем дії, але неозначено точно. Казка закінчується здебільшого також типовими словами; коли йде розповідь про весілля, то говориться: „І я там був, мед-пиво пив, по вусах текло, а в рот не попадало...”. Якщо казка іншого змісту, то закінчується словами: „І стали вони жити-пробувати та добра наживати...”.

У казці завжди небагато ймен дійових осіб і часом ці ймення означають основну рису характеру дійової особи. У багатьох казках повторюються кілька улюблених імен. Через таку схематичність оповідання помітна блідість побутових рис, красовиду, опису людей. Композиція дії стисла,

схематична, але казковий сюжет розгортається динамічно, дія концентрується навколо однієї постаті. У композиції дії мотивування слабе, тобто бракує органічного зв'язку між окремими частинами. Щодо художніх засобів мови, то переважають, головним чином, гіперболі, порівняння, епітети. Часто вживаються також казкові повторення й утрусення одного мотиву, щоб, з одного боку, зосередити увагу слухача на головних місцях казки, а з другого, — забезпечити краще засвоєння сюжету. Так, наприклад, коли молодець б'ється зі змієм, то перший раз цей змій — одноголовий, другий раз — триголовий, третій — дев'ятиголовий і т. д. В інших випадках казка любить різноманітний зміст: вставляє пісні, приказки й прислів'я, загадки й замовлення, ритмічні примовляння тощо. Любить казка також співзвуччя й алітерації, наприклад: „Був собі чоловік Яків, на ньому сіра сірячина, на голові шапочка, а на штанях латочка”.

Характеристичне для казки є вживання словесних формул. Так, коли говориться про незвичайну, казкову красу героя, то оповідач казки не малює літературного портрета, а говорить: „Там така краса, що ні здумать, ні згадать, хіба в казці сказать”. А коли треба підкреслити тривалість дії, то кажуть: „Скоро казка кажеться, та не скоро діло робиться”.

За характером зображення казки поділяються на такі основні групи: героїчно-фантастичні, казки про тварин і побутові.

Героїчно-фантастичні казки своїм корінням сягають у глибоку давнину, і деякі з них мали первісно магічне призначення, яке з часом утратилося. Події цих казок звичайно починаються з того, що головний герой відбивається від свого оточення (роду, сім'ї), терпить переслідування, потрапляє в халепу або сам вирушає шукати щастя і пригод, натрапляючи на своєму шляху на непереступних і надприродних, могутніх ворогів, як: Баба-Яга, Змій, Коцій безсмертний, Одноокий людод та ін. Але в час найбільшої небезпеки й боротьби з ворогами з'являється на допомогу якась добродійна істота: кінь, бичок, сокіл, змієва дочка тощо. Вони наділяють героя чарівними здібностями, нищать його ворогів і, врешті, здобувають йому щастя.

Тваринні казки засновані на уособленні звірів, птахів, риб, на приписуванні їм свідомих намірів, дій, уміння говорити тощо. У всіх цих незвичайних діях і розмовах звірів

відбиваються їх характери. Тваринна казка виникла наслідком довгого спостереження людини над природою, над життям звірів і птахів, над їх звичаями, над їх повадами, і норовами. Тваринні казки виробили свої типові образи. На першому місці — хитра лисиця, яку стрічаємо в багатьох казках: мотив про хитрощі лисиці — найпоширеніший у казках. За лисицею йде придуркуватий, але добродушний вовк, боязливий заєць, простацький незграбний ведмідь, сорока-зłodійка, баран або осел-дурень і т. д.

Найпопулярніші та найпоширеніші казки сімейно-побутового змісту. В них часто виступає три брати, що два з них старші нібито розумні, а третій — дурень. Врешті виявляється, що дурніший від розумних досягає мети, яка стала недосяжна для розумних. Або: дві сестри-зведениці; бабина дочка лінива, сварлива, мстива, навіть убійниця (Калинова сопілка); друга, дідова дочка, добра, тиха, чесна, терпелива, роботяща, співчутлива і под. Приходить до конфлікту між сестрами, між добром і злом, правдою і неправдою, конфлікт, у якому правда і добро перемагають. Казки цього типу щирість, правдивість, чесність, розсудливість, справжню мудрість — прославляють, а ліни्वство, егоїзм, скупість, зазнайство, зажерливість — висміюють і карають.

У XIX ст., коли вчені звернули увагу на казки, виникло також питання, звідки вони взялися і як пояснити те, що так багато спільних казкових мотивів у різних народів? З приводу цього постало кілька теорій, але найпопулярніша була так звана інкійська теорія німецького сходознавця Т. Бенфея. Бенфей і його прихильники вважали за батьківщину казок Індію, звідки вони різними шляхами і в різні часи мандрували по цілому світу. З часом проти цієї теорії виступило багато антропологів і соціологів (анг. Лянґ, фран. Бедіє, фін Анті Арне та ін.), що заявили за полігенезою (самобутність) казок, не виключаючи й можливостей запозичення. „Я переконаний, — заявляє Бедіє, — що не було якоїсь привілейованої раси, індуської чи іншої, яка видумувала у вільні хвилини казки на забаву людства”. Отож, немає ніяких підстав думати, що тільки індійці можуть творити казки. Їх творять усі народи. Індія запозичує собі так само деякі казки з інших країв, як вони від неї. У різних народів, що стоять на однаковому культурному рівні, можуть одночасно творитися за подібних обставин подібні казки. Цим і пояснюється подібність на-

віть у таких народів, що ніякого ніколи спілкування та стичности між собою не мали.

Збірників казок є дуже багато, але найкращі з них такі: „Панчатранта” і „Гітопадеша” (“Pancatantra”, “Hītōpadēśa” — збірники староіндійських казок); „Тисяча і одна ніч” — арабських казок. З-поміж українських етнографів збиранням і виданням казок займалися: І. Рудченко, О. Афанасьєв-Чужбинський, В. Гнатюк та ін.

Народні казки завжди мали великий вплив на писану літературу і багато видатних письменників писало у виді казки, як: І. Франко, О. Пушкін, Т. Гофман, Г.-Х. Андерсен, бр. В. і Я. Грімм та ін.

Міт

Міти (гр. *mythos* — слово, байка, переказ) — стародавні народні сказання про поганських богів, обожнених героїв, про різні фантастичні істоти, чудесні явища, події тощо. Сукупність мітів якогось народу становить його мітологію.

Мітотворення розвинулося ще за часів первісно-общинного ладу і було властиве всім племенам і народам. Давні люди мали дуже наївну уяву про життя природи і про своє власне громадське життя. Головною особливістю їх мислення було ототожнення речей, уподібнення одних одним. Про життя природи вони виснували на підставі людського життя, а про життя людей — з явищ природи. Вони уособлювали природу, потім населяли її духами, фантастичними істотами і, нарешті, богами. Виникнення явищ природи (вітер, дощ, грім, блискавку і т. д.) вони з'ясовували свідомими вчинками оживленої природи, потім волею і діями богів, зв'язок між явищами природи — свідомими відносинами між ними, між їх богами. Ось так вони створили образні фантастичні розповіді про життя, відносини, вчинки оживлених явищ природи, богів природи і богів людської громади.

Мітологічні витвори різних народів склалися у певні системи народних вірувань і лягли в основу їх релігійно-мітологічного світогляду. Але за всієї різноманітності образів, богів, героїв, сюжетів мітів різних народів у них чимало спільного. Багато спільних рис мають боги давньоєгипетської, давньоіндійської, греко-римської, слов'янської, скандинавської (германської) та інших мітологій. Напри-

клад, подібні один до одного боги сонця: єгипетський Ра, вавилонський Шамаш, греко-римський Геліос (Феб, Аполлон), слов'янський Сварог, Дажбог, японська Аматера (Аматерасу) та інші; подібні богині родючості: асирійська, вавилонська Іштар (Астарт), єгипетська Ісіда, індійська Кубера, слов'янська Лада, скандинавська Фрігт (Фрейя), японська Укемоші та інші.

Найяскравіші і найчисельніші міти створили стародавні греки. Ще за стародавніх часів вони були занесені в Рим. Мітологію греків цілком засвоїли римляни, ототожнивши богів¹⁾, їх поети брали в ній образи для своїх творів. Занепа в Рим, надійшли нові часи, але міти не вмерли. Вони продовжують жити і тепер. Міти Греції стали здобутком усього людства. Як і раніше приваблюють до них краса і сила їх образів, приваблює насамперед те, що вони дуже людяні, бо образи їх — це живі люди. Нам зрозумілі страждання непохитного волею титана Прометея, ми співчуваємо стражданням Едіпа, переслідуваного злим фатумом, нам зрозумілий і юний герой Ахіллес, і хитромудрий Одиссей, і Гектор, що загинув за рідну Трою. Міти зображують і богів як звичайних людей з усіма їх достоїнствами і хибами, з усією їх працею, сумом і радощами. Багато й досі цих мітичних образів живе у мистецтві і літературі. Так, наприклад, образ титана Прометея²⁾ здобув геніальне втілення ще в Есхіла (5 ст. до н.е.): „Скований Прометей”. Хвилював і цікавив цей образ найвидатніших геніїв XVIII і XIX ст.: Вольтера, Гете, Байрона, Шеллі та ін. В українській літературі до образу Прометея зверталися: Т. Шевченко („Кавказ”), Леся Українка („В катакомбах”), М. Рильський („Прометей”).

Староукраїнська мітологія не дійшла до нас у певній системі народних оповідань, але залишила свої сліди у де-

¹⁾ У греків Зевс (у римлян Юпітер) — бог дощу, грому, блискавки, наймогутніший з богів і на небі і на землі.

У греків Посейдон (у римлян Нептун) — бог морів.

У греків Діоніс (у римлян Вакх) — бог виноробства, бог вина.

У греків Афродіта (у римлян Венера) — богиня кохання і краси.

У греків Гефест (у римлян Вулкан) — бог вогню, покровитель ковальства.

²⁾ Сюжет міту такий: Могутній титан Прометей, зважаючи на слабкість і беззахистність людей, украв для них на Олімпі божественний огонь. Зевс, викривши відвагу Прометея, за це прикував його до скелі у Калхиді (Кавказ) і прирік його на нестерпні муки, наказав орлові вічно шматувати тельбухи Прометея своїми залізними пазурами.

яких казках, піснях, прислів'ях, загадках, повір'ях, звичаях і навіть у найдавнішій літературній пам'ятці — „Слово о полку Ігоревім”. Дослідники на підставі цих та літописних даних прийшли до висновку, що український народ у минулому успадкував ранню праслов'янську мітологію і надав їй національної своєрідності. Отож, стародавні українці шанували єдиного найвищого бога, бога неба, що посилав світло і блискавку; його називали Сварогом. У пізніших часах різні прояви сили свого світлого бога називали різними йменнями. Сонце називали Хорсом і Даждьбогом, себто тим, хто подає всяке добро. В „Слові” русичі називаються „Даждьбожими внуками”. Грізну громову силу, що гримить та бушує в бурю, називали Перуном. Вогонь називали Сварожичем, сином Сварога. До старших богів належав також Велес або Волос, „скотій бог”, опікун худоби.

Недобрими богами вважали наші предки Стрибога, бога вітрів, бур і непогоди (у „Слові” вітри називаються — „Стрибожі внуки”) і Віда, бога соняшних і місячних затінь. Людськими долями керували богині долі, Рожениці або Віли. По лісах і горах ховались лісовики, по ріках і озерах замешкували водяники та русалки, в кожній хаті під піччю жив домовик, корови доїли відьми і т. д. В українській літературі образи мітології досить часто використовували письменники. Прикладом використання мітологічних образів може бути драма-фесрія Лесі Українки „Лісова пісня”, в якій поетеса змалювала цілу галерею таких образів, як Лісовик, Водяник, Мавка, Куць, Перелесник тощо.

Давні українські поганські вірування майже цілком то були викоренені християнською церквою, яка вела з ними боротьбу продовж багатьох століть. Ця боротьба й є головною причиною, що давні наші міти не дійшли до нас у своїй первісній формі і не витворили окремого роду усної народної творчости.

Легенда

Легенда (від церковно-латин. “legenda”) — „уришок, що його слід прочитати”.

1. У первісному значенні слово *легенда* означало уривки з життєписів святих, що читалися під час церковної

служби або монастирської трапези в дні, присвячені цим святам.

2. Звідси — у широкому значенні легендою стали називати, поза ритуальним значенням — невелике народне релігійно-дидактичного змісту оповідання, яке зображало у формі зв'язаної фабули або окремих епізодів фантастичну біографію осіб, тварин, рослин, речей, що з якихось причин стали предметами християнського культу: легенда про хрест¹), легенда про осика²) — юдине дерево і т. д. Ці оповідання у великій мірі є в залежності від перекладних письмових пам'яток (переважно грецьких), що звалися а п о к р и ф а м и . Це неodobрені для канону твори, але в цілому розповідали про те, що й канонічні твори і дуже схожі на них за жанром та оформленням. Так, наприклад, разом з тими євангеліями, що вважались за канонічні, прийшли апокрифічні: євангелія Іакова, Никодима та Хомі. В цих останніх розповідаються ті ж життєписи: Спасителя і Його Матері, апостолів і т. д., але з вигадками і додатками фантастичного та казкового змісту. Прийшли також твори з старозавітними сюжетами: про початок світу, про Адама та Єву, про Авраама, Мойсея, Давида, Соломона і б. ін., але зі змістом так само відмінним від канонічної біблії. Таким чином, у дуже ранній час Україна одержала не лише канонічні книги, а й апокрифи, не лише правдиві, а й заперечені (хоч не заперечені так суворо, як твори поміщені на так званих індексах).

Новозавітні й старозавітні апокрифи, що виникли переважно на сході в різних країнах багатоплемінної Візантії та прийшли на Україну в південнослов'янських перекладах, мають легенди різних культур (античної, жидівської, східної) і національностей, носять на собі сліди різних філософсько-релігійних систем і відрізняються кольористопоетичним трактуванням сюжету. Зродилися вони з інтересу і бажання людей, що приймали християнство, доповнити і спопуляризувати за власною уявою і вигадкою про-

¹ „І справді, додає оповідання, скільки після хрестів не підбирали на жодному не могли його розп'яти, а тільки на одному триблженному дереві (означає потрійність, ніби потроюючи якість), яке ще тоді, як росло мало вигляд хреста" (Драгоманів-Сумцов).

² „Осика — проклята Богом за те, що не поклонилась прес. Богородиці під час утечі св. Сімейства в Єгипет (Чубинський), тому що вона не додержувала тиші, коли Спаситель ховався під нею від жидів перед своєю смертю на хресті, тому що на ній повісився Юда".

галини, які вони знаходили у Св. Письмі. Оцей загально-приступний характер християнської легенди, що спрощував і пристосовував християнство до народного розуміння, забезпечував їй у великій мірі життя і поширення також у нових народів. Вона й на новій батьківщині (Україна) вступає в тісні взаємини з народною творчістю, вбираючи в себе елементи цієї творчості. Тому ми в українській усній релігійній легенді зустрічаємо казкові та билинні мотиви.

Друга особливість християнської легенди — намагання її закріпитися за певною особою і певною місцевістю — також знайшла свій відсвіт в українській легенді: дії її переносяться на Україну (Київ, Вишгород, Дніпро) і поруч із загальнохристиянськими героями легенд у ній фігурують і виконують певні дії українські постаті. Інакше кажучи, чужа первісно християнська легенда акліматизувалася в Україні.

3. Ще у ширшому словживанні термін *легенда* прикладається також на означення релігійно-дидактичних оповідань, пов'язаних з нехристиянськими культами — буддистським, мусулманським, іудейським: легенди про Будду, про нащадків Мухаммеда тощо.

4. Термін *легенда* уживається також на означення не підтверджених історичними документами і часто фантастичних оповідань про якогось історичного діяча або подію, зовсім не пов'язану з релігійним культом, наприклад, легенди про події Київської Русі („Михайлик і Золоті ворота”, „Шолудивий Буняк”), про керівників визвольної боротьби українського народу проти турецького і польського поневолення: про кошового Сірка, гетьмана Хмельницького, полковника Палія та ін.; про народніх героїв: Олексу Довбуша, Лук'яна Кобилицю, Устима Кармалюка, про Тараса Шевченка.

5. Термін *легенда* вживається й на означення усних народніх оповідань, створених на основі мітичної уяви. Серед цих легенд українського фолкльору особливою поетичністю і багатством художньо-зображувальних засобів виділяються легенди про чудодійні перетворення людей на рослини, птахів (про дівчину, що стала тополею, про перетворення невістки на грабину, сина на явора, сирітки на сон-траву, про вдову-чайку тощо). В усній творчості різних народів легенди побутують здавна.

За змістом легенди поділяють на три групи: мітологічні, апокрифічні і героїчні.

Дуже часто межі між казкою, мітом і легендою пересуваються і затираються; об'єднує їх в одну громаду перевага в них фантастичного, чудесного над реальною дійсністю.

У світовій літературі багато письменників зверталось до легенд. У західноєвропейській літературі XIX ст. середньовічні легенди часто були матеріалом для творчості романтиків. Окремі легендарні сюжети стали особливо популярними, наприклад, про Фавста, Дон Жуана. Легенди привертали увагу Вольтер Скотта, В. Гюго, Г. Фльобера, М. Метерлінка та ін.

Українські народні легенди використовували у своїй творчості І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, П. Куліш, С. Руданський, І. Франко, Л. Українка, Ол. Стороженко та інші.

Билини

Билини — епічні народні поеми, в яких оповідається про героїчні події або незвичайні пригоди українських богатирів.

Богатир — слово половецьке, що в давнину означало половецького воєводу, але на українському ґрунті воно набуло значення героя, що був наділений надприродною силою. Богатирі жили на Україні за княжої доби й обороняли її від степових наїзників: печенігів, половців, татарів та ін. Прославлення у цій боротьбі богатирів проти ворогів України і стало одною з найголовніших тем билин. Друга — це військова інвазія самого українського народу на західний південь: у Грецію, Болгарію та східний південь: Тмутаракань (Північний Кавказ) і в Хозарію до Каспійського моря. Оці оборонні та завойовницькі пляни український народ і оспівав докладно у своїх найраніших епопеях-билинах.

Слово *билина* запроваджене в науковий вжиток, як термін, із тридцятих років XIX ст., але воно є давнє суто українське слово, бо зустрічається вже в „Слові о полку Ігоревім”.

Постать богатиря в Україні була дуже популярна в найрізноманітніших творах і переказах. Є цілі цикли переказів про богатирів. Вони зв'язувалися з різними містами,

як центрами такої епічної традиції (Київ, Чернігів, Переяслав та інші).

Звичайно билини поділяють на два цикли: старший цикл билин або билини про старших богатирів, і молодший цикл билин або билини про молодших богатирів. Билини першого циклу концентруються навколо постаті князя Олега й розповідають про походи на Царгород, на хозарів та ін. Богатирі цього циклу нагадують мітичних героїв. Це надлюдські велети, ніби титани, що мандрують по землі українській. Сюди належать такі постаті: Святогор, Микула Селянинович, Ілля Муромець, Добриня, Альоша Попович та інші. До молодшого циклу належать такі богатирі: князь Роман, Дука, Чурило (Джурило) Пленкович, Михайло з Потуки, Дунай, Михайло Казарин, Соловій Гудимович та ін.

В епічних образах українських богатирів народ утілює: їх безмежну любов до рідної землі, вірність своєму народові, хоробрість, сміливість, мудрість, стійкий характер, непідкупність, чесність, відвертість, могутню силу і под.

Билини мали своєрідну форму і поетичні засоби. Починається, як правило, билина з аспівом або зачином, а закінчується приспівом. Зачин відіграє роль експозиції, він привертає увагу слухача, знайомить з місцем дії, героєм тощо. Розповідна частина билини розгортає сюжет повільно. Часто за постійними навиклими формами змальовується прощання з батьками, бенкет, дії богатиря в бою і т. д. Своєрідність поетичного стилю билини полягає у вживанні великої кількості різного роду повторів, постійних епітетів, порівнянь, символів, паралелізмів, поетичних уособлень, тавтологічних синонімів.

На закінчення слід зауважити, що билина, як і кожний інший вид літератури, стоїть у тісному зв'язку з культурними умовами життя народу, його історією у ширшому розумінні цього слова. Отож, через татарську навалу, нові типи життя і нові інтереси в Україні билинна поезія забулася і вивелася, а на її місце прийшли нові види усної творчості. Риси билинних героїв залишили свій слід у казках, таких, наприклад, як „Казка про Кожум'яку”, „Казка про Іллю Муромця та Солов'я Розбійника”, „Казка про Котигорошка” та ін.; в думках, як ось: „Дума про отамана Матяша Старого”, „Дума про Івася Коновченка”, „Дума про Івана Богуславця” та інших видах усної творчості.

Думи

Думи — вид української народної творчості. Цим словом в українській народній мові XVI - XIX ст. називали більшу розміром народну епічну пісню, переважно історичну.

Коли і за яких обставин виникла дума — у теперішній час це важко сказати з цілковитою точністю. Проте є записи, які свідчать, що в XV ст. вона вже існувала. Одне тільки, що безперечно доведено, то це генетичний зв'язок думи з іншими видами народнопоетичної творчості, як похоронні голосіння, билини і псалми. Вона ніби об'єднує в собі елегантність голосіння, моралістичне повчання псалми та героїчність і патріотизм билини. Тому то думу треба вважати за творчу синтезу цих трьох видів народної поезії.

Думи неподільно зв'язані з історичною долею українського народу і в ній знаходять своє пояснення. Вони відбивають головним чином козацьке бойове життя України. В основі кожної думи лежить реальний історичний або побутовий факт.

Творцями дум були співці-кобзарі, що супроводжували козацтво в його походах і своїми співами надавали сміливості козакам у їхній боротьбі. Жорстока визвольна боротьба, численні походи козаків під Озів, Синоп, Кілію, Трапезунд, Царгород, тяжка турецька та татарська неволя, в яку попадали полонені козаки — всі ці події давали привід до поетичної творчості найталановитіших співців. Творцями і виконавцями дум були також талановиті недавні козаки-невільники, часто осліплені ворогом за спробу втечі з неволі, що під враженням баченого і пережитого, так само відтворювали картини героїчної боротьби, трагічної неволі, мук, страждань, туги за рідним краєм і славної смерті. Щоб скласти думу про героя Самійла Кішку, треба було або самому брати участь у подіях, зображених у ній, або одержати інформацію від учасника цих подій, що знав слашний чин Кішки в таких тяжких обставинах, в яких перебували козаки: приковані до галери на морі — звільнилися, дякуючи Кішці.

Явище кобзар-воїн в Україні, певно, веде свої традиції ще з часів Київської Руси, де в походи князі виступали зі своїми співцями-боянами. Козацтво любило своїх кобзарів, які розносили про них славу по всій Україні і були одночасно зв'язковими між збройними силами і народом.

За своєю тематикою думи звичайно ділять на дві великі групи: думи про боротьбу козацтва з турками і татарами, і друга — про боротьбу з ляхами. До цих двох груп можна додати ще третю — думи чисто побутового змісту („Про вдову і трьох синів”, „Про сестру й брата” та інші).

Думи першої групи, старшої, за перевагою в них мотивів, розподіляють на дві підгрупи: невільницькі думи або плачі і думи про активну боротьбу козаків. Невільницькі думи оспівують: попадання в неволю турецьку, тягар неволі і прокляття її, плач і туга козаків за батьківщиною, що з неволі уявляється у ніжних барвах („Ясні зорі, тихі води, край веселий, мир хрещений”), мрії про родину, про визволення з неволі і саму втечу з неї. Вони змальовують найтрагічніше становище козаків у неволі або передчуття неминучої смерті. Всі думи цієї підгрупи пронизані плачами, тужливими голосіннями козаків за волею. Вони глибоко ліричні і сумні. До таких дум належать: „Плач невольників на каторзі”, „Плач невольника”, „Втеча трьох братів з Азова”, „Маруся Богуславка” та інші.

Думи про активну боротьбу козаків відрізняються від невільницьких тим, що в них козацтво змальовується у завзятій боротьбі з турками у пограничних боях, у походах і боях на Чорному морі, в активній боротьбі за визволення невольників. У них проголошується слава тим людям, лицарям, героям, хто різними способами пробує розривати кайдани неволі, активно протидіяти силі ворога. У цих думах виразно поставлено на перший план три найважливіші ідеї: ідея рідної землі, ідея волі, ідея єдності народу. До цієї підгрупи належать думи: „Про Самійла Кішку”, „Про Івана Коновченка”, „Про Федора Безрідного”, „Про отамана Матяша Старого”, „Про вдову Сірка Івана”, „Про смерть козака” та інші.

Друга велика група дум, молодша, про боротьбу з ляхами, присвячена добі Богдана Хмельницького. Всі думи цієї групи так само поділяють на дві підгрупи: думи, що оспівують боротьбу українського народу з поляками, і думи на теми соціальні.

Більшість дум першої підгрупи оспівують Хмельничину, починаючи з-перед 1648 р. і кінчаючи смертю великого гетьмана. Ці думи засновані на історичній основі і

змальовують всенародний рух української нації проти найбільшого і найлютішого її ворога — ляхів та їх свавільного панування на Україні. У всіх ділянках життя відносини українців і ляхів були непримиренні до найглибших основ і зудар цих двох сил був неминучий. Отож, концепція непримиренності двох народів, свідомість неминучої боротьби, ідея всенародного українського виступу, як цілої нації проти ляхів, і освітлюється у цій підгрупі дум про Хмельниччину. До цієї підгрупи належать такі думи: „Хмельницький і Барабаш”, „Перемога під Корсунем”, „Похід на Молдавію”, „Про Хмельницького Богдана смерть”, „Про Юрася Хмельницького” та інші.

Думи на теми соціальні — змальовують соціальні моменти в суспільно-національному житті українського народу за доби Хмельницького або після неї. До цієї групи належать думи: „Про Ганжу Андибера” і „Про поєдинок козака Голоти з татарами”.

Якщо в першій, старшій, групі дум події не концентруються навколо одного якогось героя, то в думках другої, молодшої, групи відчувається тяжіння поставити в центрі епосу Богдана Хмельницького. Варто звернути увагу, що такий історичний факт, як угода Хмельницького з Московою, не відбився ні в одній думі, ні в одній пісні.

Третя група дум — побутового змісту, в яких зображується побут народу, родинні і суспільні взаємини, морально-етичні закони, виникали рівнобіжно з іншими групами дум і мають однакову поетику. В них розкрито взаємини козака з дружиною, з усією родиною, ставлення народу до своїх оборонців. Наприклад: „Козацьке життя”, „Прощання козака”, „Сестра і брат”, „Вітчим” та інші.

Відомо всього близько 50 сюжетів дум у більше, ніж 300 варіантах.

Дарма що між думами старшого і пізнішого складу є деякі різниці щодо способу художнього зображення, проте з формального боку вони мають спільні ознаки, що помітно вирізняють їх серед усіх інших видів народної творчості.

Передусім вкажімо на заспів („заплачка”) — вступ. Заспівом — зерном, із якого розвивається ціле, кобзарі починають свою розповідь. Найулюбленіші заспіви:

Ой, у святую неділеньку та барзо рано-пораненьку...

Або:

Ой, на Чорному морі,
Ой, на камені біленькому,
Там сидить сокіл ясененький,
Жалібно квилить-проквіляє...

Далі йде розповідь про героїв, події з ліричними відступами, але сюжет, як правило, розвивається повільно („Про Самійла Кішку”, „Про Івана Коновченка”, „Про Олексія Поповича” та ін.), хоч деякі думи (соціально-побутові) мають сюжети з прискореним викладом. Сюжетні конструкції дум не завжди будуються за правилами симетрії і послідовності подій (зав’язка, кульмінація і т. д.), не раз вони асиметричні, але майже завжди починаються заспівом, а закінчуються приспівом. Один з найстаріших приспівів, що зберігся ще від запорозьких часів, такий:

і атаману — батькові кошовому,
Ой, уклонюся наперед Господу Богу
і всьому товариству кривному — сердешному
і всім головам слухаючим,
і на многії літа —
до кінця віку!

(„Плач невольників”)

Думи мають художні засоби типові для всієї поетики української народної творчості, однак кобзарі скористувалися ними своєрідно і в різних розмірах. Так, ретардація, як поетичний стилістичний засіб: навмисне уповільнення розповіді, в думках зустрічається часто. Звичайно ретардація створюється введенням додаткових епізодів, а найчастіше її посилюють різного виду повторення. Наприклад:

„Ей, куме, каже: „Куме!
Нащо нам королівські листи читати?
Нащо нам козакам козацькі порядки давати?
Нащо нам за віру християнську достойно
праведно стояти?”

Лучче нам з ляхами
з мостивими панами,
хліб-сіль з упокоєм вічний час вживати!”

— Цей образ повторено 4 рази в думі „Про Хмельницького та Барабаша”.

Часто бачимо у думках так звані негативні порівняння, що вказують на схожість яких-небудь явищ, таку схожість, що одно можна прийняти за друге, але зазначає, що це одно не є те саме, що друге, наприклад:

Ой да то ж то-то не сизі орли заклекотали, —
а то біднії невольники у тяжкій турецькій неволі
заплакали.

(„Невольничий плач”)

Таке порівняння невольників з дуже сильними птахами — орлами підкреслює їх фізичну силу, їх лицарську поставу, їх мужність у боротьбі і завдяки цьому дає їм високу героїчну оцінку.

Позитивні порівняння, що просто вказують на схожість, трапляються у думках далеко рідше:

Барабашу... із пліч голову, як галку, зняв.
(„Про Хмельницького та Барабаша”)

Коли українська державність і боротьба за неї занепа-ла, а разом з цим занепа-в і творчий дух нації, спинилося й творення дум на нові оригінальні теми. Ніякі дальші події наступних століть (XVIII - XIX - XX) не мали в собі такої сили, щоб знову розбудити кобзарську творчість.

Думи завжди мали великий вплив на розвиток художньої літератури, музики і образотворчого мистецтва. На честь творців і виконавців дум Т. Шевченко назвав першу збірку своїх поезій „Кобзарем”. Ця сама назва стала потім другим ім'ям самого поета. Багато сюжетів і героїчних образів дум використано в літературі.

Епопея

1. Епос колективний або збірний

Епопея (гр. *epopoia* від *poieo* — творити) — так стародавні греки називали зведення в один твір великих циклів народних переказів, пісень, легенд, казково-мітичних оповідань, що пов'язані між собою розповіддю про якусь видатну історичну подію, яка мала вирішальне значення в житті нації, народу.

Історичний початок епопеї поклали так звані героїчні пісні, в основі яких лежить важливе і урочисте оповідання

про подвиги народу, його вождів і героїв. Герої, за уявою давнини, були такі люди, що походили від богів, єдналися з ними і вершили з їхньою допомогою геройські подвиги, смілі і мужні дії в інтересах цілого народу, цілого племені. Виділившись з давнього обряду, з пісні-танку, що уряджували на закінчення вдалої війни або перемоги над ворогом, епічна пісня стала урочистим оповіданням про героїчні, важливі для всього народу історичні події. Народні герої дійсно виявляли ідеали й інтереси народу, вони робили свої подвиги задля його незалежності і щастя. За це їх і ідеалізували в героїчних піснях, оспівували в них громадське і національне, а не особисті риси, оспівували в їх особі цілий народ, його боротьбу, його минуле і майбутнє. Тому героїчна пісня викликала у слухачів піднесене національно-історичне почуття. Таке почуття греки називали *патосом* або, інакше, патетичним почуттям. Пісні ці творили талановиті співці з народу. За своєю формою вони були порівняно короткі пісенні твори, що їх відразу можна було виконувати перед слухачами. Виконання героїчних пісень було також досить урочистою церемонією. Воно відбувалося у громадських місцях, при напливі народу з нагоди якоїсь громадської події. Співали пісні особі співці, статечні, шановані люди, виразники народної думки. Такі співці у греків називалися *аедами*, у нас — кобзарями, у сербів — гусярями, у росіян — каліками перехожими або „сказателями”, в середньовічних римських народів — трубадурами і т. д.

У своєму розпорядженні мав співець і міти про богів, і перекази про героїв, мандрівні оповідання, різного роду казки, легенди тощо. Але головний зміст для його пісні дають історичні події. Подія могла бути підхоплена свіжа, що нещодавно відбулася, але могла вже відбитися в історичних легендах. Усе це становить творчий матеріал для співця.

Ось так зведенням пісень, концентрацією переказів, казково-мітичних оповідань, історичних легенд тощо навколо одного героя або однієї події, як, наприклад, грекотроянська війна (приблизно у половині другого тисячоліття до н.е.), грецькі співці (*аеди*) підготували між X і VIII ст. до н.е. появу епопей: „Іліяди” та „Одіссеї”. Притому, ці епопеї являють собою не механічне об'єднання окремих пісенних і казково-мітологічних творів, а художні цілості, що мають певну художню єдність. Хоч над ними працю-

вало дуже багато рук продовж століть, але, безсумнівно, остання обробка належить одному геніяльному співцеві, якого греки звали Гомером. Тому „Іліяда” і „Одіссея”, без жодних застережень, вважаються за народні твори: їх творили талановиті співці з народу і вони оспівують подвиги народніх героїв. Епопеї зображують здобуття Трої (Іліону) на західньому побережжі Малої Азії, що відіграло велику роль в історичній долі греків щодо їхньої колонізації. Отож, упадок Трої був подією незвичайної ваги для греків ще й з огляду на можливість поширення дальшого завоювання у Малій Азії, а тому ця важлива подія і стала осередком національного епосу.

Подібні процеси зведення і творчого об'єднання народніх витворів у великі віршові епічні поеми відбувалися майже у всіх народів, хоч і в різні часи. Такі епопеї є в давніх індів, що складалися навколо міжусобних воєн нащадків Бхарати — „Махабхарата”, літературно оформлена у X - VII ст. до н.е., і навколо життя і подвигів мітичного героя Рами та його дружини Сіти — „Рамаяна”, створена в I ст. до н.е., (— перша з них має більше як двісті тисяч віршів; друга за обсягом — 48 тисяч віршів); в іранців — навколо боротьби Ірана з Тураном — „Шахнаме” („Книга царів”), оброблена в XI ст. поетом Фірдоусі; у французів — навколо боротьби французів з маврами — „Пісня про Ролянда”; у німців — зведення XII ст., що склалося навколо боротьби між окремими германськими країнами — „Пісня про Нібелюнгів”; у карело-фінів — „Калевала” та інші.

Дарма що всі твори, про які зараз говоримо, помітно відрізняються між собою відповідно до характеру народу, серед якого вони витворились і до часу свого постання, все ж у більшості їх бачимо спільні характеристичні ознаки, що різко відрізняють народну епопею від інших видів епічної творчості. Передусім, це так званий героїчний епос. Кожен з цих творів має форму великої поеми, що зображає незвичайні події, які відіграли визначну роль в історичному житті того чи іншого народу. Герої, що беруть участь у цих подіях, виражають інтереси свого народу і роблять подвиги не в особистих інтересах і намірах, а всього народу. Події не є сучасними, вони вже відбулися в далекому минулому. Сюжет має піднесений характер, дійові особи визначаються шляхетністю, величністю і силою. У розповіді поет зберігає великий спокій і майже зовсім не виявляє

своїєї тенденції. Спосіб епічного викладу відрізняється об'єктивністю, в гарному і принадному вигляді. Розповіді притаманна певна пересада — гіперболічність. Предмети, що їх посідають епічні герої, зображаються незвичайно гарними і високоякісними. Мова відрізняється великою простотою й образністю. Дуже важливе і широке місце в епопеї займають різного роду казки і мітологічно-релігійні вірування.

2. Епос індивідуальний

За зразками гомерівських поем в європейській літературі пізніше створено декілька великих творів талановитих поетів: „Енеїда” Вергілія (стародавнього Риму поет, I ст. до н.е.); „Звільнений Єрусалим” італійського поета XVI ст. епохи Відродження Торквато Тассо і „Люзіяда” португальського поета тієї ж епохи Камоенса; „Генріяда” Вольтера (французького поета XVIII ст. в часи класицизму); „Россіяда” Хераскова (російського поета XVIII ст.) та інші. Вольтер, наприклад, розповідає про воєнний союз Генріха III з його зятем Генріхом IV; Херасков — про підкорення Казані Іваном IV. Американський поет середини XIX ст. Г. Лонгфелло на основі легенд, що панували в середовищі північноамериканських індіанців, склав „Пісню про Гайва-ту”. А в новіші часи такий тип творів згасає.

Староукраїнський героїчний епос

— „Слово о полку Ігоревім”

До індивідуального епосу належить також староукраїнська поема „Слово о полку Ігоревім”, що в ній оспіваний нещасливий похід на половців Ігоря Святославича, князя Новгород-Сіверського, разом з братом Всеволодом, князем Курським, з сином — Путивельським князем Володимиром і племінником Святославом Ольговичем — князем Рильським. Князь Ігор, із згаданими родичами, зайшов весною в глибину Половецьких степів і після щасливої першої битви зазнав там страшної поразки; всі князі попали в полон, звідки потім Ігор утік, а син його Володимир повернувся вже одружений з половчанкою.

Основою цієї поеми є подія такого самого історичного значення, що й у великих героїчних епопеях. Герої „Сло-

ва” ведуть боротьбу з половцями не за особисті інтереси, а в інтересах усього українського народу. В часи ворожих нападів на рідну землю, в умовах постійних князівських чвар і суперечок, невідомий автор „Слова” проводить у ньому ідею єдності Української Київської Деджави, що було дуже актуальним і мало велике значення в ті часи. „Слово” написане в ліроепічному стилі і передає не просто моменти події, а емоційно її зображає, передає радісні і гіркі враження, що посилює ідейну наснаженість твору.

Поема

П о е м а (гр. роіета від роіео — творю) — це великий твір епічного або ліроепічного характеру з сюжетно-оповідною організацією.

1. Поема як літературний вид своїм корінням сягає в глибоку давнину, у народну творчість, яка оспівувала мужніх і славних героїв, видатні історичні події.

Спочатку поема була епічним твором. Вона виникла на ґрунті народних героїчних пісень і сказань про видатні історичні події, що мали велике значення. Вона стала прямим спадкоємцем епопеї й героїчного епосу; до поеми належать: „Іліяда” і „Одіссея” Гомера, „Енеїда” Вергілія, стародавні епопеї „Махабхарата” та „Рамаяна”, „Шахнаме” Фірдоусі, „Пісня про Роланда”, „Пісня про Нібелунгів”. До поеми відносимо також і такі народні твори, як сербські юнацькі пісні, староукраїнські билини, українські думи, а також пам’ятку староукраїнського героїчного епосу — „Слово о полку Ігоревім”.

Поема як епічний та ліричний жанр пройшла довгий шлях розвитку, збагачення, оновлення і видозмін. Але, на думку літературознавців, основним і в певній мірі одвічним у поемі є її звеличання, героїчна основа. Автор має оспівувати свого героя, людську особистість (з погляду героїчного чи морально-етичного) або важливі в житті події.

2. Хоч основна специфіка поеми й не змінюється, але кожна епоха вносить щось нове в її зміст і форму. Так в епоху Відродження, коли намітився новий інтерес до людини, до її почувань, на основі нового світогляду, що звався гуманізмом, виникають поеми, в яких героєм виступає не полководець, а особистість зі своїми суто людськими інтересами. А якщо в цьому виді твору беруть участь і люди

з феодалної аристократії, то вони зображуються не як державні діячі, а лише як звичайні люди. Такою, наприклад, є поема Аріосто „Несамовитий Ролянд”.

3. В епоху просвіченого абсолютизму автори поем за зразок собі брали античні поеми. Цей жанр користувався елементами античної естетики, хоч уносив і деякі нові риси, зумовлені історичними обставинами; такі поеми звалися *к л я с и ч н и м и*. Особливо багато виникло наслідувальних поем за зразком Вергілієвої „Енеїди”, наприклад, у Франції „Франсіяда” Ронсара і „Генріяда” Вольтера, в Росії — „Россіяда” Хераскова та ін.

4. Але на противагу цим поемам виникає пародійна травестійна поема, що в жартівливому і навіть низькому стилі описує події, які перед тим були описані високим стилем. Найвидатніші поеми в цьому жанрі такі: „*Virgile travesty*” французького поета Скаррона, „Вергілієвська Енеїда” німецького поета Блюмавера, „Енеїда вивернена навпаки” російського поета Осипова. До цього різновиду поем належить також твір нової української літератури — „Енеїда” І. Котляревського. Кожен з цих авторів травестії мав певну мету: Скаррон (XVII ст.) висміював богів античного світу, Блюмавер (XVIII ст.) виступив проти релігійної нетерпимості й релігійного фанатизму, Осипов звернув свою сатиру проти пиятиків і неучтва.

5. Яку ж мету мав Котляревський? Зовнішньо дотримуючись фабули „Енеїди” Вергілія, Котляревський — поет змалював на античному тлі яскравими фарбами картину українського життя наприкінці XVIII ст. Це був час, коли після скасування гетьманщини і зруйнування Січі потомки колись славних старшинських козацьких родів, одержавши „благородне дворянство”, пішли служити російським царям, здійснюючи їх ворожу політику до України, а мільйони вільних людей з цього часу повернуто в кріпацтво.

Драматичні обставини тогочасного українського суспільства поет перетворює на обставини комедійні чи на півкомедійні. В образі кошового Енея і бідолашних троянців, що після падіння Трої пішли шукати нової батьківщини, поет показав тих запорожців, що після зруйнування Січі пішли шукати нових поселень. Котляревський вергілієвих богів переодягає в український одяг і наділяє рисами різних людських верств, найчастіше негативними: заздрощів, хабарництва, пияцтва, сварливості тощо. Це ніби памфлет

на тодішнє суспільство, зокрема на середнє панство. У поемі правдиво відтворено тогочасний побут.

„Енеїда” є твором високоідейним. Ця ідейність автора виявляється в осудженні кріпацтва, в звеличанні минулого України, в заклику до любови рідного краю та до особистої посвяти для загального добра:

Де общее добро в упадку,
забудь отца, забудь і матку —
лети повинність исправлять...

„Енеїда” Котляревського стала прологом *нової української літератури*. Вона започаткувала нову українську літературу народною мовою — до єдиної літературної мови та мови загальнонародної.

Щодо жанрової сутності поеми, то літературознавець Д. Чижевський так пише: „Це «геройчно-комічна поема», але вона є одночасно «траверсійною» та нав'язується до старої традиції «бурлескних творів»... — це класична поема з «низьким» сюжетом (за теорією Буальо)¹)...”. Отож, травестії відносять до поемного виду за чисто формальними ознаками: за наявністю в них героїзму звеличання, дарма що звеличувані явища не заслуговують на таку повагу; а звідси — комічний ефект. Справді Котляревський приховав своє розуміння дійсності під покривалом комічності і сміху. Але його сміх викликав певну реакцію того „малоросійського панства”, що воно й собі, читаючи сміялося з себе, часом не розуміючи з кого, власне, воно сміється. Але цей сміх був початком чогось нового — національної свідомості. Ось яка була суспільна функція „геройчно-комічної”, „травестійної” поеми Котляревського.

6. Особливого розвитку поема набула на грані XVIII - XIX ст. в епоху романтизму. Романтики в боротьбі з класицизмом обстоювали право літератури на увагу до особистості. Предметом поеми стає людина, яка розкривається з погляду її інтимного чи громадського життя, стверджуючи себе в боротьбі з невідповідними умовами суспільного життя. Звідси в поему, в цей епічний жанр, вливається елемент ліризму; виникає ліроепічна поема. Родоначальником її був англійський поет початку XIX ст. Байрон („Мандрівка Чайльд-Гарольда”, „Гявур”, „Корсар”

¹ Дмитро Чижевський „Історія української літератури” Нью Йорк, 1956, ст. 336.

та ін.), а в українській літературі — Шевченко („Катерина”, „Іван Підкова”, „Гамалія” та ін.).

Конфлікт у поемі меншого розміру, ніж в епопеї. Він непов'язаний з подіями, в яких вирішується доля нації, проте може бути досить значним і наближається до епопійного („Гайдамаки”). В поемі трактуються питання, пов'язані з особистою долею окремої особи, головним чином, проблеми любови, соціальної і національної волі тощо. Лірична підкресленість у поемі виявляється в організації мови та віршу. Отож, романтична поема поєднує в собі епічний елемент — надзвичайні події, — але вже в житті звичайної людини, з елементом ліричним.

7. У поезії значне місце належить драматичній поемі, що займає проміжний стан між епічним і драматичним родом. Для неї характеристична діалогічна форма, через що її відносять до драматургії. Проте, більшість літературознавців бачить у драматичній поемі перевагу епічної основи. В ній слабо висловлена дія, заснована на боротьбі характерів. Інколи її зовсім немає. Письменники найчастіше звертаються до драматичної поеми тоді, коли виникає потреба прославити думки і чуття незвичайної людини. Початки цього жанру сягають у XVIII ст. — добу Просвітництва. Першим її зразком є „Натан Мудрий” Лес-сінга. Особливо ця форма була популярною у творчості романтиків. Вони за темами часто зверталися до мітології, народних переказів, Біблії, що давало велику волю для розгортання сюжету в бажаному їм напрямку, дозволяло через додатнього героя висловлювати власні почуття й настрої. Таке казкове забарвлення носять драматичні поеми Байрона („Манфред”, „Каїн”, „Небо і земля”), Шеллі („Звільнений Прометей”).

8. В українській літературі найбільше зустрічаємо драматичних поем у творчості Л. Українки, як, наприклад: „Вавилонський полон”, „Оргія”, „На руїнах”, „Магомет та Айша”, „Йоганна, жінка Хустова”, „Одержима”, „В катакомбах”, „На полі крови”, „В дому роботи, в країні неволі” та ін. Поетеса вирішує в своїх поемах такі протилежні поняття, як воля і неволя, свобода й рабство, благородність і хамство, любов і ненависть; вона вирішує проблеми релігії, мистецтва; її цікавлять також соціальні, національні, політичні та інші питання. Тому дискусія, як метод переконання і перемоги в драматичній боротьбі, є основною прикметою її образів-персонажів і діалогів. Кожен окремий

діалог, кожна сценка Л. Українки дають прекрасні зразки драматичного змагання, де стикаються люди і перемагають один одного зброєю логіки і невідпороної аргументації. Але справді боротьба йде не між людьми, тільки між ідеями, носіями яких є люди. І якого б типу сцена не була — чи сцена ідейних суперечок, чи пристрастей, Л. Українка однаково майстерно вміла їх малювати. Найскладніші системи поглядів, найскладніші психологічні вузли переживань вона вміла чітко і ясно, з вичерпною повнотою і до кінця викривати і цим самим з потрібною яскравістю змальовувати образ людини глибокого ідейного значення. Такими класичними образами у неї є: Маріям, Йоганна, Хуса, Неофіт-раб, Антей і цілий ряд інших.

Л. Українка прекрасно вміла створити драматичні колізії й ситуації, як, наприклад, між сильною, самовідданою любов'ю Маріям до Месії і нерозумінням її Месією („Одержима”), між Айроном і громадою („У пущі”), між Неофітом-рабом і єпископом („У катакомбах”) тощо.

Та дарма що неукраїнський, екзотичний сюжет панує в поемах Л. Українки, але за ним треба віднаходити проблеми українського життя — її живу українську сучасність.

Щодо жанрової особливості драматичної поеми Лесі Українки, то М. Драй-Хмара пише так: „Драматична поема Л. Українки становить перехідний ступінь від лірики до драми, і вона, власне, а не чиста драма характеризує творчість Л. Українки в другому періоді її літературної діяльності. В драматичній поемі знаходимо все — і ліричний елемент, і ширшу фабулу, і драматичну колізію. Тут Леся утворює настрій, не тільки сугестує певні ідеї в їх діалектичному розвитку, а й дає епічний малюнок, досягаючи при цьому найбільшої повноти та пластики”¹). Цю особливість своїх драматичних творів, мабуть, відчувала і сама Л. Українка, коли більшість з них назвала не драмами, а „драматичними поемами”, проте цю назву вона не завжди застосовувала до жанрово-однотипних творів.

Роман і його жанри

Роман можна назвати основним видом сучасного епічного роду літератури нового часу. Проте, єдиного виз-

¹ М. Драй-Хмара „Леся Українка”, ДВУ, 1926, ст. 106.

начення роману, як виду епосу, ще не сформувалось. Наявні визначення його не є повними, вони тільки приблизні і дуже умовні. Також не встановлено якихось твердих норм, правил, за якими можна було б відносити певні літературні твори до даного виду. Одначе, при всій різноманітності романів, у них зберігаються спільні ознаки, що дозволяє нам говорити про загальну теорію роману.

Передусім, роман є завжди широке епічне полотно, яке охоплює тривалий період часу, ряд важливих життєвих подій певної епохи, цілу систему образів-персонажів у розгорнутому їх змалюванні. У романі інколи переплітаються між собою кілька сюжетних ліній. Проте найголовніше, щоб події визначались одноцільністю, ідейною скерованістю і конструктивною рівномірністю окремих частин, а мистецьке зображення світу й людей — внутрішньою правдою.

Романові також властиві більш-менш складна інтрига, більш-менш складні ситуації, колізії і єдиний хід повістування, того, що ми називаємо динамічними моментами. Цьому єдиному ходові повістування підпорядковані всі описові статичні компоненти.

Образи-персонажі в їх відносинах до навколишнього світу і є головною основою роману. В залежності від цього відношення змінюється жанрова природа роману на різних ступенях його розвитку.

Роман (за винятком історичного) є епосом приватного життя. На відміну від епопеї, в ньому на перший план виходять образи звичайних людей, що в їх діях безпосередньо висловлюється тільки їх доля і особисті поривання.

Щоб повніше розкрити характери героїв роману в зв'язку з обставинами й подіями, письменник часто переплітає різні засоби зображення: оповідання з описами й характеристиками, ліричними відступами та діалогами (у відтворенні гострих конфліктів). У романі також буває багато різного роду епізодів, незначних фактів, що внутрішньо пов'язані між собою і взаємозумовлені.

Киньмо оком ще на цікавий хід думок літературного теоретика-письменника М. Йогансена щодо роману: „Схема роману є статична. Його структура біографічна. Події відбуваються здебільшого так, як їх розповідають. Індивідуалістичний шаблон: герой власне один, а інші дійові люди стоять коло нього юрбою статистів. Драматизм такого роману зосереджується в сфері особистої проблеми ге-

роя, переважно психологічної. З якостей героя, з його характеру та соціального обличчя впливає конфлікт з оточенням і розгортається в драму. Лінія фабули проста. Замість загадок складної фабули — філософські проблеми. Читач їх не відгадує, а мусить вирішати. Лінія конфлікту проста: дія наростає в прибувній прогресії, драматизм чимдалі загострюється. Читач жде розв'язання (не знає тільки, яке воно буде — позитивне, чи негативне, але рясненько вгадує з початку роману). Ефект, і ефективність такого роману, основний його засіб є жах. Це страх за долю героя і перед неминучістю колізії. Цікавості властивої нема. Герой ходить на посаду, а не... їде в Америку абощо. Тому роман статичний”.

Відповідно до сюжетів і тем, розроблюваних у романах, класифікують їх за підвидами або жанрами: романи лицарські, авантюрні, побутові, соціальні, психологічні, історичні, соціально-побутові, політичні, філософські, пригодницькі, утопійні, детективні та інші.

Історичний розвиток роману

Хоч справжній роман розвинувся і запанував щойно в новіших часах, але коріння його сягають у сиву давнину. Виникнення роману, точніше, його передумов, прийнято відносити до IV ст. до нашої ери, коли грецький історик Ксенофонт написав твори „Анабазис” і „Виховання Каїра”. Сама назва *роман* з’явилася значно пізніше, в середні віки. Древні греки називали свої романи оповідями (logoi), а то й просто книгами — bibloi.

Давньогрецькі романи раннього часу не дійшли до нас. Повністю до нас дійшли романи, створені в II - IV ст. н.е., як: „Ефіопіка” Геліодора, „Левкіппа і Клітофонт” Ахілла Татія, „Дафніс і Хлоя” Лонґа та деякі інші.

Давньогрецькі романи мають авантюрно-пригодницький характер. Герої їх закохані, незвичайні красуні і красені, попадають у владу непереборних сил, які кидають їх у вир лиха і страждань. Молодих людей насильно розлучають. Починається період тяжких випробовувань: то вони попадають до розбійників, то розлучають їх тирані, то ув’язнюють їх або продають у рабство, то інші якісь обставини не дають їм змоги влаштувати свою власну долю. Проте в розлуці закохані стійко витримують усі незгоди, схоронюють вірність одне одному. Нарешті, знаходять одне

одного і одружуються. Одначе в античному романі ще не було цілого ряду найважливіших особливостей, що є істотними для роману.

В XII - XIII ст. у романських народів — французів, іспанців, італійців — поруч з творами написаними латиною, стали з'являтися твори, написані мовами цих народів (мови їх походять від латинської говірної мови — римської; по-латинськи Рим — Roma). Ці твори, на відміну від латинських, літературних, так і стали називати терміном: *conte roman* — романське оповідання, тобто оповідання римською мовою. Згодом це словосполучення скоротилося і залишилась назва тільки *роман*, яка по суті була прикметником, але почала вживатися як іменник.

Романи цього часу творилися на основі казок, легенд, героїчних пісень і переказів, які ідеалізували лицарство. Ці романи дістали назву *лицарських*. Невід'ємним елементом лицарського роману є фантастика, що перепліталася з любов'ю й пригодами та вигадками лицарів. До таких лицарських романів належать романи про короля Артура, про пригоди Амадіса Гальського, про лицарів Круглого столу, про кохання Трістана й Ізольди та багато інших. Але й це ще не в повній мірі романи.

У XVI ст. проти лицарських романів зродилася реакція. Висловом цієї реакції став геніальний сатиричний роман іспанського письменника М. Сервантеса „Дон Кіхот”, в якому висміяно лицарські романи, після чого їх уже перестали писати. Роман Сервантеса, вводючи персонажі з різних громадських верств, зірвав з традицією лицарських творів і став на шлях зображення реального життя, яким пішов розвиток роману в майбутньому.

В українській літературі лицарських романів не було.

Авантюрно - пригодницький роман почав розвиватися у Західній Європі ще в XI - XII ст. Цей роман зображає пригоди спритного мандрівного одинака, якого доля кидає по різних країнах, живе він і спритно бореться за своє існування в жорстокому світі розбишак і злодіїв, захищаючи свою особистість крутістю і авантюрами. Дуже популярними були пригодницькі романи французького письменника XVIII ст. Лесажа: „Жіль Бляз” і „Кривий біс”, що зображають середовище авантюристів і бродяг.

У XVIII ст. з'являється роман іншого типу — соціально - побутовий, реалістичний. Першим кроком

на шляху до його створення були сентиментальні, почутливі, сімйові романи: С. Річардсона, Л. Стерна¹⁾ (Англія), Жан Жак Руссо (Франція), Й.-В. Гете (Німеччина) та інші. Вони зображали сімйово-побутові події, але в перебільшеному, прикрашеному, ідеалізованому вигляді, що робило їх образи односторонніми і не зовсім реальними. Одначе сентиментальному романові належить і певна історична заслуга, а саме: 1) цей роман став зображати звичайних, простих людей у їх повсякденному житті; 2) в романі бачимо не тільки зовнішнє життя його персонажів, а й внутрішні їх переживання, їх психологію, що говорить про великий інтерес автора до цієї психології; 3) в сентиментальному романі приділено належну увагу побутовим умовам, в яких живе людина, встановлюється зв'язок між нею і оточенням (показується вплив на неї, виховання тощо). А тому сентиментальний роман треба вважати прогресивним явищем у літературі, порівняно з усіма іншими жанрами роману. Сентименталізм прийнято тепер вважати ранньою формою реалізму.

Клясичними творами сентиментального напрямку в українській літературі є ряд повістей Г. Квітки-Основ'яненка: „Маруся”, „Щира любов” та інші.

Гегель у своїй „Естетиці” назвав роман „буржуазною епопеею”. Це правильно, беручи на увагу те, що розквіт роману, як епічного виду, наступає саме за доби зросту буржуазії. Саме тому в Англії, де вперше виникла буржуазія, виник і роман, що мав реалістичні риси, будучи по суті ще сентиментальним романом.

А по суті справжній соціально - побутовий реалістичний роман створили такі письменники, як Стендаль („Червоне і чорне”, „Пармський монастир”), Бальзак („Батько Горіо”, „Сільський лікар” та ін.), Фльобер („Мадам Боварі”), Діккенс („Домбі і син”), пізніше Золя (Романічний цикл з двадцяти романів: „Ругон Маккари”) та інші.

В їх романах соціально-побутових зберігається інтерес до особистого життя людини, до події, пригод і випадків у їх побутовому житті. Зображення життя в них значно глибше й серйозніше. Романістів цікавить тепер соціальне

¹⁾ Від роману Стерна „Сентиментальна подорож” — сентиментальний напрям у літературі дістав свою назву.

життя людини, її громадський та ідейний розвиток, її доля, її змагання за свої громадські ідеали.

В українській літературі (XIX ст.) творцем соціально - побутового роману є П. Мирний, який своїми романами: „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” та „Повія” змалював соціальну недолу українського села за кріпацтва і після його скасування.

Другим визначним письменником на цьому полі є Нечуй-Левицький, що у своєму романі „Хмари” зобразив широкі життя інтелігенції, міщанства, побут навчальних закладів у 60их і 70их роках минулого століття в Україні та інше.

Також у романі „Основи суспільности” Франко реалістично показує життя польської земельної аристократії, що потопала в інтригах і часто доходила до кримінальних злочинів. Крім цього, Франко своїми „Перехресними стежками” поклав початок психологічного роману в українській літературі.

В європейській літературі XIX ст. писалися ще й історичні романи. Основоположником цього жанру був англійський письменник В. Скотт. Його романи, в яких зображені переважно події з англійського середньовіччя („Айвенго”, „Квентін Дорвард”, „Талісман”, „Кенільворт” та інші), поширилися по всій Європі, викликали вони багато наслідувачів і мали великий вплив на популяризацію ідей романтизму.

У Франції головними представниками історичного роману є Віктор Гюго з його романами: „Собор Паризької Богородиці”, „Дев'яносто третій рік” і О. Дюма, якого славна трилогія: „Три мушкетери”, „Двадцять років потому” і „Граф Монтекрісто”.

В українській літературі XIX ст. виступив П. Куліш з історичним романом „Чорна рада”, в якому змальовано суперництво за владу козацького Низу, Запорозжя, і родової Старшини, що почалося після смерти Хмельницького і довело до поділу України на Лівобережну і Правобережну.

В історичному романі „Кармелюк” М. Старицький створив образ героя українського народу, борця проти кріпацтва. Кармалюк змальований як людина розумна, кмітлива, безстрашна і сильної волі. Рівночасно автор нагродив щедро образ героя й романтичними рисами.

На початку ХХ ст. Б. Лепкий дав історичний роман „Мазепа”, в якому автор змалював постать великого українського гетьмана та його велику ідею української державності.

Також на початку ХХ ст. в українській літературі з’явився новий вид роману — це громадсько - політичний, що його творцем був В. Винниченко. У своїх романах „Божки”, „Рівновага”, „Хочу” та інші. Винниченко показав російських революціонерів, що під плащиком інтернаціоналізму ховали свій великодержавний російський шовінізм і централізм. Зокрема роман „Хочу” (1916 рік) був відповіддю цареві на нову заборону української мови й знищення легальної української преси. Нація хоче жити! — Крім цього, в українській літературі В. Винниченко став основоположником ще утопічно - авантюрного роману — це тритомовий твір „Соняшна машина”. Винахід соняшної машини — тріумф людського генія, що відразу розрубав гордіїв вузол соціальних конфліктів. Не колектив, не буржуазія, не пролетаріят, а геніальні одиниці ошчасливлять людство, усунуть клясову боротьбу. Запанує цілковитий гуманізм. Прославлення технічної інтелігенції — головна ідея цього роману.

Політичні умови життя в Україні після революції не весь час були сприятливі для розвитку роману. Від 1917 - 1933 р. з’явилося кілька гарних романів, як, наприклад: В. Підмогильного „Місто”, експериментальний роман М. Йогансена „Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки, прекрасної Альцести, у Слобожанську Швейцарію”, В. Гжицького „Чорне озеро”, Юрія Яновського „Майстер корабля”, „Чотири шаблі”, Івана Ле „Роман міжгір’я” та інші. Але після 1933 р. українським письменникам накреслено межі й ідеологічні напрямні, за якими треба прославляти, передусім, комуністичну партію й її вождів, співати на їх честь дитирамби, „закріплювати здобутки революції” художнім словом, непогамовано захоплюватися „новим, щасливим, радісним, квітучим життям під сонцем сталінської конституції” та в „дружбі з російським народом” і т. д. Все це „художнє багатство” підсовєтської літератури з її творчою метою стали називати революційним соціалістичним реалізмом. Таке становище незвичайно погано вплинуло на художній рівень роману і перетворило його в звичайний агітаційно-пропагандивний твір за бойові гасла комунізму в Україні.

Зовсім інший характер виявляє роман українського еміграційного письменства поза кордонами СРСР. Він не пориває з традиціями старого українського роману, традиціями роману 20их - 30их років, він освоює також усе краще, що є в романах світової літератури; він зображає важливі події, що відбувалися (переважно) в Україні, він додержується специфічних літературних норм та, крім звичайних вимог художності, додержується правди життя. Такими романами є: Уласа Самчука „Марія”, „Ост” та „Темнота”, Івана Багряного „Тигролови”, „Буйний вітер”, „Сад Гетсиманський”, Василя Чаплєнка „Чорноморці”, Докії Гуменної „Діти чумацького шляху”, „Золотий плуг”, В. Винниченка „Слово за тобою, Сталіне!” та інші.

Повість

Повість — епічний вид твору, що не має єдиного визначення. Назва його походить від слова повістувати. В давній українській літературі повістю називали розповідь про життя якогось святого, розповідь про історичні чи повсякденні події (згадаймо „Повість про Варлаама і Йоасафа”, літопис „Повість временних літ”, „Повість о мудрих жонах” та ін.). У цих творах автор об’єктивно про щось оповідав, на відміну від „Слова”, що виявляло суб’єктивну ліричну оцінку („Слово о полку Ігоревім”, „Слово про закон та благодать”).

Українська художня повість з’явилася на початку ХІХ ст. і виділилась у самостійний вид епосу. Своїм виникненням і ростом вона зобов’язана передусім Г. Квітці. Значною подією в українській літературі була поява в 1834 р. його першого томика „Малороссийских повестей”, ~~за ним~~ у 1837 р. вийшов другий, а за ним ще ряд інших українських повістей. Квітчині повісті стали важливою подією. Як пише О. Білецький: „Вони визначали форму розповіді: «Оповідь» — розповідь від першої особи, з орієнтацією на усну народну мову, на народну словесність. Вони були свого роду декларацією моральної гідності «простих людей». В них були накреслені образи, в колі яких довгий час перебувала українська література”.

Теоретики літератури повість вважали середнім епічним видом між оповіданням та романом. Це середнє місце повісти визначається обсягом і складністю охоплюваного

нею життя: оповідання побудоване на одному випадку з життя героя, роман охоплює все життя героя в переплетенні з цілим комплексом сюжетних ліній, а повість — лише частину життя, виділяє з нього одну якусь сюжетну лінію, але стежить за нею (на відміну від оповідання) продовж її природного перебігу в усіх важливих її моментах. Розмір даного твору вирішальної ролі при цьому не грає: повість може бути довша, ніж невеликий роман (напр., У. Самчука повість „Волинь” і роман „Марія”), а оповідання такі, як повісті (напр., О. Кобилянська свій твір „У неділю рано зілля копала...” назвала оповіданням, хоч воно не менше її повістей). Але пересічно повість завжди буває довша, ніж оповідання, і коротша, ніж роман. В повісті, оповіданні й романі виробилися відповідні їм стилістичні прийоми. Так, загально, для повісті порівняно з оповіданням і романом властиве повільне розгортання дії, рівний темп оповіді, більш-менш рівномірний розподіл сюжетного напруження за окремими моментами. Вона уникає гостродраматичних, трагічних ситуацій, що, навпаки, приваблює увагу романіста. Однак епічність, непоказність розповіді не є обов’язковою ознакою для всіх повістей. Деякі з них відрізняються великим драматизмом, гострою конфліктністю і цим самим наближаються до роману. Такі, наприклад, повість О. Кобилянської „Земля”, повість П. Мирного „Товариші” та інші.

У повісті більша кількість дійових осіб у порівнянні з оповіданням. Відповідно до цього саме змалювання образів у повісті більше чи менше відмінне від того, що ми бачимо в оповіданні. Розкриття персонажа продовж довшого відтинка часу при однолінійності сюжету визначає велику різносторонність щодо змалювання його характеру в порівнянні з оповіданням. Роман і повість значно ближчі між собою. Вони зображають той самий предмет: повсякденне життя чи визначні історичні події; в них однакова природа героя: звичайна людина чи визначна історична особа; подібні засоби розкриття характерів: дійовість, психологізм тощо.

Як і романи, повісті класифікують за жанрами: історичні, психологічні, детективні, фантастичні, побутові, сентиментальні та інші.

XX в. визначився в українській літературі зростом письменницької продукції особливо на полі повісті. З усього багатства повістей слід згадати хоч би такі: І. Фран-

ка „Захар Беркут”, Г. Хоткевича „Камінна душа”, М. Коцюбинського „Тіні забутих предків”, В. Винниченка „Записки кирпатого Мефістофеля”, Б. Антоненка-Давидовича „Смерть”, В. Чапленка „Пиворіз”, І. Киріяка „Сини землі”, О. Гай-Головка „Смертельною дорогою”.

Оповідання

Оповідання (від слова оповідати) — невеликий за розміром епічний твір. Воно відрізняється меншим обсягом від повісти, зосереджується на зображенні якоїсь однієї події, випадку часто з життя однієї людини.

Невеликий розмір оповідання вимагає від автора чіткості і ясності в побудові сюжету, без насичення його зайвими описами. В основі оповідання лежить звичайно якийсь окремий життєвий випадок, через опис якого розкриваються риси зображуваної події або характеру людини. Найчастіше письменник не розповідає про весь життєвий шлях героя, а обмежується тільки показом невеличкого відрізка часу в житті персонажа в зв'язку з ситуацією, в якій він найрельєфніше виявляє себе.

Звичайно для оповідання автор добирає із загального потоку дійсності найзначніші моменти, найконфліктніші ситуації, в яких певні життєві суперечності виступають найвипукліше, стягаючись в один вузол даної події. Автор пропускає другорядні моменти або тільки згадує про них. Проте виключну суттєву роль відіграє в оповіданні художня деталь, тобто така виразна подробиця, яка особливо збуджує думку і викликає в уяві цілу картину. Наприклад, в оповіданні „На буряки” Косинка зримо показує літній ранок на селі деталлю: *росиста цибуля*. „Мати рве на городі росисту цибулю...”. А Коцюбинський у повісті „Fata morgana”, змальовуючи образ сільського старости Максима, звертає увагу на звичку Максима „згортати з столу всі кришки у жменю та кидати в рот, а після сала облизувати пальці. І не тому, що був голодний, а щоб не пропало”. Ця деталь так само зримо показує велику скупість Максима.

Як специфічні художні засоби оповідання це: стислість, лаконічність, динамічність, напруженість сприймання, відносна простота, приступність тощо. Оповідання розраховане на цілісне сприймання, на читання без перерви, інакше художній вплив його загубить свою силу. Отож,

невеликий обсяг оповідання не тільки формальна ознака, а й показник його особливої змістовності.

Оповідання, як романи і повісті, класифікують за жанрами: пригодницькі, історичні, психологічні, соціальні, фантастичні, філософські та ін.

В XIX - XX ст. оповідання набуває значного розвитку в іноземній і українській літературі. В українській літературі великими майстрами оповідання були: Марко Вовчок, І. Франко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Л. Мартинович, М. Черемшина, С. Васильченко, А. Тесленко, Г. Косинка, О. Кобилянська, Б. Антоненко-Давидович та інші.

Нарис

Н а р и с — вид епічного твору, що правдиво зображає будь-які дійсні в житті явища, факти, події, людей тощо.

Історія нарису починається з записок літописців, мандрівників, мореплавців, як, наприклад, опис подорожі італійця Марко Поло на Схід XIV ст. та інші.

Провісниками нарисової літератури на Україні були козацькі літописи Самовидця, С. Величка, Г. Грабянки та щоденники (діяруші) XVII - XVIII ст., записки В. Григоровича-Барського (1701 - 47). Окремі нариси друкувалися у першій половині XIX ст. у харківських виданнях: „Украинский вестник”, „Украинский журнал”. З нарисами виступали Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, Марко Вовчок, Панас Мирний, І. Франко, М. Коцюбинський та інші. Ці письменники у своїх нарисах часто відгукувалися на нові явища життя, на певні життєві суперечності епохи. В основі нарису, як правило, лежить безпосереднє вивчення автором свого предмета. В теорії про нарис важливого значення набуває принцип типізації. Якщо в інших видах літератури типізація заснована на узагальненні характеристик рис множини поодиноких явищ, з яких створюється художній образ, то в нарисі типізація досягається самим добором конкретних життєвих фактів. У нарисі вигадка відіграє значно меншу роллю, ніж в інших епічних творах. У нарисах часто бачимо дійсні імена, місцевості, точні цифрові дані, матеріали історично-довідкового характеру, можуть бути ліричні відступи, перекази, легенди тощо.

Нарис відрізняється від усіх інших видів епічного роду універсалізмом своїх інтересів, йому підвладне все жит-

тя. Нарисовець інформує про життя в усьому його обсязі. Він у своїй творчості подає картини з побуту і звичаїв, політичного, економічного, соціального життя якогось народу на певному щаблі його історичного розвитку. Він створює портрети громадських, національно-політичних діячів, науковців, письменників, мистців, військовиків, робітників, селян та інших членів суспільства. Само з себе зрозуміло, що не в кожному нарисі відбивається вся повнота життя, але нарисова література в цілому дає всеохопну картину з життя зовнішнього світу. З цього погляду з нею не може зрівнятися жоден вид епічних творів.

Проте особливість нарису не тільки в його своєрідній типізації та широчіні охоплення життєвих явищ, але і в самому зображенні. В нарисі зовсім може не бути сюжету або він у кожному разі дуже ослаблений. Нарисовець часто переходить від одного описуваного явища або його сторони до другого, лише у загальній формі зберігаючи їх залежність. А що автор нарису мусить зримо, в образній формі показувати розвиток події, то він частіше, ніж автори інших видів творів, втручається в хід описуваних подій від першої особи. Це дає нарисовцеві можливість вільніше групувати матеріал, можливість багатоманітних зіставлень, аналогій, аналіз тощо. В нарисі значно більше значення, ніж, скажімо, в оповіданні мають публіцистичні міркування, наукові узагальнення, інколи навіть статистичний матеріал. Мова нарису в більшій мірі, ніж мова будь-якого іншого літературного виду, включає елементи мови публіцистичної й наукової.

Єдиного принципу жанрової класифікації нарису немає, хоч є загальноприйняте визначення жанрових різновидів нарису в залежності від прийомів художнього дослідження життєвої дійсності: подорожній, портретний, побутовий, проблемний, соціально-політичний.

Нарис вважається оперативним видом літератури, що дає змогу відгукнутися на всі актуальні питання в житті кожного народу.

У післявоєнний час з'явилися видатні українські нарисисти такі, як І. Багрянний, Г. Костюк, Ю. Лавріненко, І. Дзюба, В. Мороз, В. Чорновіл та ін., які у своїх рисах показали перед усім світом страшну, оголену правду про Україну, що більшовики продовжують проводити російську імперіялістичну політику в Україні за прикладом царату, що вся більшовицька національна політика є порож-

ня фраза, обдурення, що під маскою інтернаціоналізму більшовики проводять русифікацію, нищать національну українську культуру, переслідують її носіїв, що в СРСР немає жодного соціалізму тощо.

Новеля

Новеля (італ. *novella* — новина) — мала епічна форма, що її інколи ототожнюють з оповіданням.

За своєю будовою новеля суттєво відрізняється від оповідання. В основі новелі часто лежить якась незвичайна подія з життя окремої людини або анекдотичний випадок з гострою несподіваною розв'язкою. Натомість в оповіданні розповідається про звичайні події з життєвої дійсності, що нічим зовнішнє невидатні. Новеліст уникає докладних побутових, історико-етнографічних зарисовань; героя він показує не в громадсько-політичній, а в моральній суті. В розвитку сюжету обов'язково настає несподіваний поворот, що веде до розв'язки. Як правило, характер героя в новелі вже сформований і внутрішній його світ майже не розкривається.

Новеля виникла в XIII ст. в епоху Відродження в Італії. Найвищого розвитку вона досягла в XIV ст. під пером Ф. Саккетті, Г. Гуардаті і найвидатнішого з-поміж них Дж. Бокаччо, що устійнив цей вид літератури і саме його поняття своїм знаменним „Декамероном”. З Італії термін *новеля* разом з перекладами і перерібками „Декамерона” (що по-грецьки значить 10 днів) перейшов у всі європейські літератури.

В цю епоху новеля часто будується на комізмі, в ній немає психологічної розробки характерів, але вона має вельми динамічну інтригу. Герой „Декамерона” Бокаччо виступає, як правило, в ролі тріумфального коханця, він рідко буває в трагічних ситуаціях, сприятливих до складних внутрішніх переживань.

Після епохи Відродження новеля занепадає в часи клясицизму та просвітництва і впливає знову на поверхню в творчості романтиків (Й.-В. Гете, Л. Тік, Гофман, Г. Кляйст, В. Ірвінг та ін.). Романтики наповнили новелю глибоким змістом. Конфлікт у ній побудовано не на накопиченні виїмчатих ситуацій, а на звичайному, буденному, на тому, що трапляється щодня в житті людини.

В епоху критичного реалізму, коли головним завданням літератури стає дослідження життя, новеля поступово губить свою домінуючу роль. Помічається схильність до витиснення її оповіданням. Однак вона не зникає, а продовжує жити у новому варіанті — психологічному. Вона набуває синтетичний характер: поєднує у собі гострий драматизм, ліризм, психологізм і соціально-дослідчу скерованість; вона зосереджує увагу не на описі зовнішніх виявів життя, а на відтворенні складних душевних трагедій персонажів. Зразки психологічної новели створили: Г. де Мопассан, А. Чехов, В. Стефаник, Е. Гемінгвей та інші.

Розгляньмо на конкретному прикладі, на новелі Стефаника, що так і зветься „Новина”, де в ній оцей психологізм.

„Новина” починається з повідомлення про подію, власне, про розв'язку події: *Гриць Летюгий утопив у річці свою дівчинку. Він хотів утопити і старшу, але випросилася. За цим автор подає глибоке психологічне мотивування події. Відколи Грициха вмерла, то він бідував. Не міг собі дати ради з дітьми без жінки. Ніхто за нього не хотів піти заміж. Бо коли лишень діти, а то ще й біда — і нестатки і т. д. Потім подається розмова батька з дітьми, одну з тих розмов, до яких діти вже звикли: „Народила вас та й лишила на мою голову”. Кидає їм шматок хліба. „Нагиняйтесь”. Діти „глемедують” хліб. Селянська психологія виявляється в мові й особливостях живої селянської говірки.*

Як показує автор читачеві той психічний стан, що призвів батька до злочину? Це подано в одному реченні, *Гриць глянув на них з лави і погадав: „мерці” і налякався так, що аж його піт обсипав.* Він почорнів з журби, очі запали. Однак ніякого просвітку для дітей не бачив. Ведучи дітей топоти, Гриць здригається, скрегоче зубами; він боїться, що не вистачить сил зробити це. Пейзаж — освітлена місяцем річка — ще посилює страждання змученої душі. Далі події приходять несподівано і просто (і в цьому жах). Гриць пустився бігти до річки і кинув маленьку Доцьку в воду. Все це складне психічне становище втиснув Стефаник в одне речення: *Йому стало легше, і він заговорив скоро.* Сам до себе сказав, що відповідатиме на суді: *завинив і — на шибеницю!*

Черга приходить на другу дочку. Її жах смерті Стефаник описує теж одним реченням, що є висловом її настрою: *„Татогку, не топіть мене, не топіть!”* В цьому вмін-

ні знайти потрібне слово саме те, що треба, і є мистецтво незрівняного майстра психологічного відтворення — Стефаника. В цій новелі є ще дві психологічні деталі наприкінці. Коли Гандзя відпросилася в батька, він дає їй *бугок од собак*. А вступивши босими ногами в воду, він „задеревів”, бо вода, в якій знайшла могилу дитина, нагадала, що сталося, й він шепче молитви: „*Мнеотця і сина...*”.

„Новина” Стефаника є шедевром світової новелістики.

ЛІРИЧНИЙ РІД

Слово *лірика* походить від гр. слова *ліра*, особого інструмента, що первісно виготовлявся із щита черепахи для резонансу деяких струн. Але грецька поезія не обмежувалася цим акомпаньяментом, дуже часто вона вдавалася й до супроводу флейти. Таким чином лірикою первісно називався той рід пісень, що їх виконував співець під власний акомпаньямент, чого неможливо було робити з флейтою, і які мали відрізнитися простими ритмами й простими почуттями.

У сучасному широкому розумінні лірикою називають зображення внутрішніх, душевних переживань, думок, емоцій і почувань людини. Найчастіше вони виражаються в музичній творчості й ліричній поезії.

Гегель лірику характеризує як поезію суб'єктивну: „Лірична поезія, — говорить він, — зображає внутрішній світ душі, її почуття, її поняття, її радощі й страждання. Це особиста думка, яка полягає в тому, що вона має в собі багато інтимного й реального, висловленого поетом, як його власний настрій; це жива і надхненна продукція його духа”. На думку Гегеля, лірика дуже тісно пов'язана з надхненням, вона висловлює переживання душі.

У ліриці відсутній розгорнутий сюжет, в ній ми не зустрічаємо розгорнутих характерів, вчинків, описів, що займають істотне місце в прозі. В ліриці ми зустрічаємо зовсім інший принцип побудови твору. Такий твір поділяється на окремі самостійні мотиви; мотиви і словесні образи зіставляються між собою і таким чином роблять художнє враження. Ліричне поєднання мотивів дає також розумове задоволення від несподіваних і вдаливих зіставлень, але породжуване почуття — іншої природи: воно наближається до художніх переживань, тобто до почуття краси. В ліриці думки поєднуються так, щоб вони робили найбільший художній вплив. Замість логіки й роздумування в сприйнятті ліричного поєднання думок більшу участь бере почуття. Наслідком цього й сама мова ліричних творів різко відрізняється від мови інших літературних родів. Переважно це

буває віршована мова, тобто ритмічна, що надає поезії музичності та емоційності.

В ліричній поезії ритм, тісно пов'язаний з метром, змістовний. Він посилює також виразність зображуваного. Тому справжній поет завжди намагається уловити такий ритм свого віршу, який би відповідав прихованому ритмові життєвих процесів. У вірші І. Франка „Баба Митриха” передсмертні скарги старої бабусі мають не лише певне лексичне оформлення, а й ритмічне (трисоповий амфібрахій). Вчуваються її останні віддихи й затруднена вимова слів:

- / - - / - - / -

Я, кумко Йванихо, вмираю!
Не дав мені Господь діждати,
Щоб свого Климка оглядати,
Як верне з далекого краю!
Погнали його на край світа,
І вістки від нього нема.

Ритмічна досконалість має велике естетичне значення і щодо сприймання і щодо впливу поезії. Музичність лірики часто виявляється і в особливій звуковій упорядкованості — звукописі. Крім того, самий стиль ліричної мови буває далекий від звичайної говірної мови. Ліричному творові в значно більшій мірі, ніж будь-якому іншому, притаманне вживання метафор і фігуральних зворотів. У самому доборі слів спостерігається намагання дати особливу мову, що досягається відповідною лексикою. З форм мови вибираються ті, які найсильніше збуджують емоції. Щодо цього то можна сказати, що лірика є словесне мистецтво, якого темою є емоції.

Та не слід з цього висновувати, що тільки лірика найсильніше вражає почуття читача, збуджує емоції. Драма і роман викликають значно сильніші переживання, ніж ліричний вірш. Але в драмі й романі зображуються події, що викликають різні почуття, тоді як в ліриці поет має мету через художнє інакомовлення і поєднання художніх мотивів та образів описати саме почуття. Тому ліричний опис не може бути безпристрасний і цілковито об'єктивний. Ліричний опис завжди мусить показувати, які почуття викликає в автора описуване.

Ось ця особливість ліричного опису, що обов'язково малює переживане автором, зветься л і р и з м о м. Проте ліризм не є властивістю однієї лише лірики. Ліричні описи

можна зустріти і в романі, і в оповіданні, але найчастіше вони зустрічаються у віршових творах, наприклад, в поемах, особливо ж в так званих байронічних поемах. Звичайно ж ліричні прийоми розвитку теми зустрічаються в коротких творах, що звучать віршами. Ліричний вірш являє собою найчастіше поєднання окремих мотивів, пов'язаних якоюсь загальною темою. Розвиток теми відбувається звичайно так: у першій частині віршу поет уводить головну тему, прямо висловлюючи її або заставляючи читача, через навідні натяки, уявити собі цю тему. Потім ця тема розвивається через зіставлення різних мотивів. Ці мотиви можуть змінюватися один одним, аж поки автор не перерве дальший розвиток кінцівкою. Звичайно кінцівка дає новий мотив, що істотно відрізняється від усіх попередніх. Проте нерідко зустрічаються вірші й без кінцівок.

Розвиток основної теми може відбуватися по-різному. Найпростішим випадком є розвиток теми за прийомами опису або оповіді. Це буває тоді, коли предметом віршу є природа або якась картина зовнішнього світу, напр., парада (так звана об'єктивна лірика). Тоді легко поєднати мотиви, перелічивши характеристичні деталі описуваної картини або послідовно описавши окремі ступені перебігу явища або дії. Наприклад:

Піднімалося сонце над степ
Мов багрове коло,
І промінням мов стрілами тьму
Пробивало й кололо.

В промінню тім Небо-гора,
Мов цариця в пурпурі
Над всі гори найвище здійма
Свої ребра понурі...
(І. Франко, „Мойсей”)

Другим прийомом розвитку є розвиток чисто стилістичний — розвиток теми через розвинене порівняння або розгорнутою метафорою. Ці стилістичні прийоми дуже часто вживаються в ліриці, і метафора через це є переважно властивістю віршового стилю. Наприклад:

Тут брати і розлучились —
аж на березі Каяли!
Тут вино криваве вийшло
Русичі тут пир скінчили;

сватів своїх напоївши,
буйні голови зложили.
Полягли за Руську землю.
(„Слово о полку Ігоревім” — перек. В. Щурата)

Іншим поширеним прийомом розвитку теми є паралелізм. Прийом цей полягає в тому, що ліричний твір ділиться на короткі речення, які в певних взаєминах зіставляються між собою. Найпростішим випадком може бути змістове зіставлення речень, тобто порівняння в звичайному розумінні цього слова:

Закувала зозуленька
В зеленому гаї,
Заплакала дівчинонька
Дружини немає.
(Т. Шевченко, „Закувала зозуленька”)

Інколи мотиви зіставляються за контрастом, тоді утворюється протиставний паралелізм:

Твоя пісня дуже гарна,
Ти гарно співаєш,
Ти, щасливий, спарувався
І гніздечко маєш!
А я бідний, безталанний,
Без пари, без хати:
Не досталось мені в світі
Весело співати.
(В. Забіла, „Соловей”)

Крім змістового паралелізму, існує ще багато інших видів ліричного паралелізму. З них найпоширеніший словесний паралелізм, коли те саме слово повторюється в кількох реченнях на тому самому місці. Звичайно цим словом починається речення; у такому випадку таке повторення зветься анафорою:

Де ж тії пестоці вітру летючого,
Де ж тії квітоньки гаю похучого,
Де ж тії ночі сріблясто блакитні,
Де ж тії ранки рожеві, привітні
Де ж тії усміхи сонця блискучого
(О. Олесь, „Конвалія”)

У ліриці поетичне слово несе виключно велике навантаження; в ньому активно використовуються всі його найважливіші елементи: ритмічний, звуковий, образний, інтонаційний, змістовий тощо. Тут усе змістовне, аж до павзи. Однак сама форма в ліричній поезії, хоч би як вона не була вишуканою, не має самостійного значення. Сила діяння лірики визначається передусім її змістом. У творчості справжніх поетів перший-ліпший поетичний засіб буде значущим, дякуючи своїй змістовності. Викликаний до життя потребою вислову певного переживання, він (засіб) через це знаходить відповідний відгук у людському серці і людській душі.

В залежності від предмета зображення розрізняють три головних різновиди лірики: лірика громадська, лірика пейзажна і лірика інтимна.

1. В українській громадській ліриці Шевченко вперше підніс тему неволі України, яку висловив з нечуваною силою і красою, з нечуваною громадською мужністю. Ось хоч кілька його вікопам'ятних рядків на цю тему:

Якби кайдани перегризти,
То гриз потроху б. Так не ті,
Не ті їх ковалі кували,
Не так залізо гартували,
Щоб перегризти.

З часу Шевченка невільницька тема стала найважливішою національною темою української літератури. Леся Українка, І. Франко та ін. мали досить поетичного обширу і хисту, щоб піднести цю тему до Шевченківського розуміння її:

О люде мій бідний, моя ти родино,
Брати мої вбогі, закуті в кайдани!
Палають страшні, незагойні рани
На лоні у тебе, моя Україно!
Кормигу тяжку хто розбить нам pomoже?
Ой Боже!

(Л. Українка, „Сльози-перли”)

2. У ліричній поезії дуже рідко зустрічаються твори, які висловлювали б чисті почування і настрої автора до зображуваних ним картин природи. Найчастіше картини природи служать йому лише тлом для змалювання його

почувань, думок, мрій, бажань, чи правдивіше: навіяного нею настрою. Візьмімо для прикладу віршик Шевченка „За сонцем хмаронька пливе”. У майстерній формі поет показує свої настрої, почуття, думки, зв’язані з картиною природи, коли з хмари над морем виглядає сонце і „Ніби серце одпочине, З Богом заговорить”, а потім насувається туман, що застиляє і сонце, і хмару, і море — і тоді „Тьмою німою Оповис тобі душу, Й не знаєш, де дітись...”.

3. Типічним зразком інтимної лірики на тему любови є неперевершений вірш Франка „Як почувеш вночі” зі збірки „Зів’яле листя”:

Як почувеш вночі край свого вікна,
Що щось плаче і хлипає важко,
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,
Не дивися в той бік, моя пташко!

Се не та сирота, що без мами блука,
Не голодний жебрак, моя зірко,
Се розпука моя, невтишима тоска,
Се любов моя плаче так гірко.

Світова лірика веде свій початок з Стародавньої Греції й Риму — з поезії Піндара, Сапфо, Анакреонта, Горація, Овідія. В добу Відродження виступали видатні поети: Петрарка і В. Шекспір (хоч насамперед драматург). У XVIII - XIX ст. світова поезія дала таких великих ліриків, як Й.-В. Гете і Г. Гайне (Німеччина), Д. Байрон і П.-В. Шеллі (Англія), Пушкін, Лермонтов (Росія), А. Міцкевич і Ю. Словацький (Польща) та ін. Наші літературознавці першим українським поетом-ліриком вважають Г. Сковороду. На Україні лірика розквітла особливо у творчості Т. Шевченка, І. Франка, і Л. Українки. В новіші часи ^{визначне} місце в українській літературі посідають такі поети-лірики: П. Тичина, М. Рильський, М. Зеров, Б. Лепкий, Є. Маланюк, Т. Осьмачка, С. Гординський, О. Олесь, А. Малишко та інші.

Види і жанри ліричних творів

Ліричні твори в різні епохи поділялися на різні види. Якщо порівняти, наприклад, лірику епохи клясицизму з сучасною лірикою, то помітимо, що чимало ліричних видів зовсім відмерло, натомість з’явилися нові, а деякі старі

види, зазнавши певних змін у нових умовах, живуть і розвиваються далі. Отож, епоха завжди накладала свій вплив на життя і розвиток ліричних видів і жанрів. Види лірики визначають відповідно до природи поштовхів (імпульсів), що діють на виникнення ліричного твору та характеру ліричного переживання поета.

Найпростішим і найдавнішим видом лірики є пісня, що виникла в процесі праці людини ще задовго до виникнення писемності й літератури. З народної творчості вона згодом перейшла у літературну поезію. Давні жанри лірики: гімн, елегія, дитирамб, псалми, пеани, оди — мають також народнопоетичну основу. Поступово змінюючись, дійшли до нас послання, епіграми. А деякі ліричні твори майже цілковито зникли: мадригал (жартівливий або любовний короткий віршик), епіталама (вільна пісня на честь молодих), епітафія (надгробний надпис), панегірик, дитирамб тощо. До лірики належать також усі найрізноманітніші вірші, що розрізняються за тематичним принципом, а саме: любовна лірика, політична, пейзажна, філософська і т. д.

А тепер киньмо погляд на основні ліричні види щодо їх характеристичних особливостей.

Народна лірична пісня

Слово *пісня* означає первісний вид музично-словесного вислову. Це фолклорний твір, що в широкому своєму значенні включає в себе все, що співається, за умови рівночасного поєднання слова і наспіву, мотиву; у вузькому значенні — маленький віршовий твір, що характеризується простою музично-словесною побудовою. Народна лірична пісня існує в усі часи, у всіх народів. Широке місце вона займає і в народнопоетичній творчості українського народу. Вона є органічним витвором народного духа, вона живе і розвивається в неподільному зв'язку з духовним життям народу, як його найсильніший вислів.

Основну групу народної лірики становлять родинно-побутові пісні, що пов'язані з сімйовим і особистим життям людини. Вони ввібрали в себе всю розмаїтість почуття, всю глибину людської душі на тлі сімйових і особистих взаємовідносин людей. Як розмаїті бувають людські почуття й переживання, то такі розмаїті є й мотиви пісень,

що їх Др. Ф. Колесса так характеризує: „Журба матері над колискою дитини, щира любов молодеча, терпіння зрадженої дівчини, туга відданиці, жаль батька-матері, що дають свою дитину в чужі руки на непевну долю, горювання жінки, що її чоловік-нелюб зневажає або недобра свекруха поневіряє, бідування вдови, що «дрібними слізюньками ріллю промочила», плач сирітки на гробі матері” — це основні мотиви родинно-побутових пісенних творів.

Іншу групу в народній ліриці становлять суспільно-побутові пісні, в яких виражені почування людини на тлі суспільно-станових взаємовідносин. Це пісні чумацькі, кріпацькі, бурлацькі, рекрутські, ремісницькі, заробітчанські та інші. У цих піснях переважають два мотиви: гірка не доля і любов волі.

Позаду народної ліричної пісні лежить багато віків художнього удосконалювання. Це привело до вироблення стійкої поетики. Якщо лірична пісня не має твердої форми, то вона виробила стійку систему поетичних прийомів. Одним з найуживаніших прийомів є паралелізм (буває кількох типів: психологічний, ритмічний, синтаксичний тощо), тобто тісний внутрішній зв'язок між двома або більше віршами. Звичайно перший з паралельних рядків містить образ, взятий з природи або взагалі зовнішнього світу, а другий рядок зображує якийсь настрій, бажання, обставини або образ із життя людини. Так, наприклад:

1. Не хилися, явіронуку, ще ти зелененький,
Не журися, козаченьку, ще ти молоденький.
2. Ой за тучами громовими сонечко не сходить,
За вражими ворогами мій милий не ходить!
3. Гей, зійди, зійди, ти зіронько та вечірняя,
Ой виydi, виydi, дівчино моя вірняя.
4. Летять галочки у три рядочки, а зозуля попереду,
...Та йдуть дружечки у три рядочки, Галочка попереду.

Між двома зіставленими картинами виникає зв'язок аналогічний за ознакою діяння: в природі діється щось подібного, як у душі або взагалі в житті людини, причому перевага на боці того мотиву, який наповнений людським змістом. Такий паралелізм між природою і людиною зветься психологічним.

Крім психологічного паралелізму, також прийомом побудови пісні і стилістичним засобом служить ритмічно-синтаксичний паралелізм. Суть його полягає в подібності ритмічної й синтаксичної побудови віршів:

Який листок / зелененький / упаде та й гине,
Який любко / молоденький / не поправді жиє.

Аналогічна побудова: іменник, епітет, діяння. Ритмічно-синтаксичний паралелізм є характеристичною рисою пісенного стилю і визначає й музичний лад пісні (Див. ще „Нар. система віршування”).

На основі психологічного паралелізму виробилася символіка народної пісні; символи, взяті переважно зі світу птахів і рослин, набули постійності і стали типовою рисою її стилю. Символ можна визначити, власне, як перший член двочленового паралелізму, з опущеною другою частиною паралелізму, або це одночленовий паралелізм. Варто взяти з наведених попереду прикладів лише першу частину без другої — перед нами буде розгорнутий символ.

Найуживаніші символи й їх значення такі: *сокіл* — символ молодця, козака, нареченого; *голуб* і *голубка* — символи любовної пари; *зозуля* — жінки і вдови, що сумують; *дуб* — символ чоловічої сили і міцності; *береза*, *тополя* — дівчина або молодиця; *полинь*, *жалива* — символи туги, горя, злості; *листопад*, *похил дерев*, *відцвітання* або *всихання рослин* — символ печалі; також символом печалі — *каламутна вода*; *переправа через річку* — символ одруження; *річка* — символ розлуки; *калина* — символ дівчини, що одружується і багато ще ін. Говорячи про стійкість пісенної символіки, треба мати на увазі, що продовж багатовікового життя первісний зміст багатьох символів уже затратився. Часто цим з'ясовується і змішування, плутанина раніше цілковито стійких символічних значень.

Велике місце в поезії пісні займає епітет. Мистецтво епітета досягає в ній великої майстерності. Ним визначається те чи інше висвітлення поетичних мотивів і подій, що є предметом пісні. Для пісні характеристичний постійний епітет, пов'язаний з означуваним образом і вживаний разом з ним. Найпоширеніші в українській ліриці такі епітети, як: *густе поле*, *гужа сторона*, *клиновий міст*,

крутий берег, хрещатий барвінок, ясний сокіл, сизий селезень, шабля гостра, біла береза, гай зелененький та інші; вони надають своєрідності її стилеві та є основою емоційної мови ліричної пісні.

Всі ці стилістичні, ритмічні, синтаксичні особливості народної пісенної лірики та високорозвинена поетична мова з порівняннями, метафорами, алегоріями, епітетами становлять величезне багатство поетичного словника, з якого нерідко черпають кращі поети-письменники для оновлення своєї творчості елементами народності.

Пісня літературного походження

Пісня літературна — це невеликий віршовий твір, який зберігає багато структурних і стилістичних особливостей народної пісні, але не характеризується єдністю слова і мелодії в генетичному стосунку: вона раніше написана, а потім уже покладена на ноти.

Пісня літературна здебільшого складається з окремих строф (куплетів), у яких повторюється відповідна мелодія. Інколи зустрічаються й рефрени в кінці кожної строфи. Кожен рядок пісні складається з закінченої фрази; це пов'язано з особливістю пісні: вона не допускає enjambement, тобто перенесення кінця фрази в наступний рядок. В ній фраза і певний синтаксичний елемент укладаються в вірш і музичну фразу. Гармонійне поєднання віршових рядків з мелодією пісні і всіх художніх засобів поетичного слова — вирішує красу і мистецьку вартість літературної пісні.

У піснях літературного походження перевагу має любовна або еротична лірика, що її знаходимо в літературах усіх народів, від найдавніших часів і аж до наших днів. А найпершими зразками любовної лірики вважають пісні давніх греків: Алькея (VII ст. пер. Хр.), поетеси Сапфо (VI ст. пер. Хр.) та Анакреонта, автор веселих пісень про вино і кохання (VI ст. пер. Хр.).

В нових європейських літературах еротична лірика зайняла помітне місце і під оглядом кількості, і під оглядом якості творів. З незліченної маси цих творів здобули собі найбільшу популярність і славу еротики Й.-В. Гете, Й.-Ф. Шіллера й Г. Гайне — в німецькій літературі, В. Гюго і Мюссета — у французькій, О. Пушкіна і М. Лермонтова — в російській, А. Міцкевича і Ю. Словацького — в

польський і в ін. Чимало пісень створили в українській літературі поети: Т. Шевченко „Зоре моя вечірняя”, „Вітер з гаєм розмовляє”, „Якби мені черевики” та ін., С. Руданський „Повій, вітре на Вкраїну”, Л. Глібов „Стоїть гора високая”. Писали пісні також: І. Франко, Л. Українка, О. Олесь та ін.

Романс

Р о м а н с (іспан. і фран. *romance*, від *roman* — романський) — невеликий віршовий і музичний твір для сольового співу з супроводом (фортепіано, гітари, арфи, бандури тощо).

Зміст терміну *романс* змінювався залежно від часу і країни. З XVI ст. романсами стали називати пісні про кохання. В Україні романс з'явився в 2-й половині XVIII ст. В українському романсі поєдналася народна лірика (пісні про кохання) з професійним музичним мистецтвом. Розквіт романсу на Україні припадає на XIX ст. Дуже популярними були такі романси: „Не щебечи, соловейку” В. Забіли, „Дивлюсь я на небо” М. Петренка, „Коли розлучаються двоє” — слова Гайне, „Скажи мені правду, мій любий козаче”, О. Афанасьєва-Чужбинського та ін.

Думка

Д у м к а — короткий ліричний вірш, що визначається перевагою журливого характеру. Він дуже зближений до елегії. В українській поезії жанр думки маємо в А. Метлинського (збірка „Думки і пісні та ще дещо”, 1839 р.), О. Афанасьєва-Чужбинського, що назвав думкою свою пісню „Як ранок осипле квіточки росю”. Думками також назвав Т. Шевченко свої вірші „Нащо мені чорні брови...”, „Тече вода в синє море...”, „Тяжко-важко в світі жити...”. „Вітре буйний, вітре буйний!” та ін.

Псалми

П с а л м и (від гр. *psalmos* — брязкання на струнах) — релігійні гимни та пісні, що зібрані в Псалтирі й традицією приписувалися давньожидівському цареві Давидові, хоч у дійсності постали вони в різні часи і творили їх

різні автори. Псалми посідають важливе місце в християнських відправах та обрядах. Поетична образність і ліризм псалмів часто привертали до себе увагу поетів, які переспівували і переробляли їх. Мотиви псалмів використали для написання своїх поезій Т. Шевченко, П. Куліш, І. Франко та інші поети.

Псальми

Псальма — духовна пісня на текст з біблійних псалмів. Це куплетна, переважно триголосна, пісня, що виконувалася невеликим ансамблем співців поза церковним богослуженням. Мода на них встановилась у XVI ст. в Польщі, а в XVII ст. вона перейшла й в Україну. Псальми поширювались не лише письмово, а й усно, вбираючи в себе елементи народної пісні, проймаючись часто світським, грубо-реалістичним комічним змістом. Творцями і поширювачами їх були здебільшого школярі, учні духовних семінарій, бурси та лірники. Псальми мали немалий вплив на форму української народної думи.

Елегія

Елегія (гр. *elegeion* — двовірш) — ліричний вірш, написаний двовіршем (1-й рядок гексаметр + 2-й пентаметр), незалежно від змісту. Згодом елегія втратила це своє визначення за формою і набула нового поняття як ліричного твору, в якому виражені настрої смутку, туги, роздуми, скарги на життя, знегоди, гіркі нарікання на долю тощо. За своїм походженням елегія тісно пов'язана з жалібною побутовою піснею.

У давніх грецьких поетів (Тиртея, Е. Калліна — VII ст. пер Хр.), Солона — кінець VII ст. пер. Хр.) зустрічаються елегії написані на різні теми: любовні, моралістичні, громадсько-політичні тощо. Проте в греків елегія не мала обов'язкового скорботного характеру. Але пізніше в римських поетів (Проперція — I ст. пер. Хр., Тібулл, Овідія — I ст. н. е. та ін.) вона зробилася улюбленою формою для вислову саме скорботного почуття, горя. В їх елегіях переважають мотиви особистих переживань: почуття самотності, туга з приводу нещасливого кохання, страждання, розчарування, біль і под.

У вік романтизму на Заході елегія послужила поетам-романтикам (Д. Байрон, Г. Гете та ін.) для виразу т. зв. настроїв світової скорботи і печалі духовно багатой особи в умовах непривітної дійсності.

В українській ліриці найвидатнішим представником елегії є Шевченко, що його вірші, написані на заслання, мають переважно скорботний характер, навіяний тугою поета за рідним народом і рідним краєм, наприклад: „Неділя в неволі” — з послання А. О. Козачковському, „Лічу в неволі дні і ночі”, „Мені однаково” і б. ін.

Елегії зустрічаємо також у І. Франка („Розвійтеся з вітром...”, „Я не скінчу тебе, моя убога пісне”), Л. Українки („Мрія далека”, „Східна мелодія”), Л. Глібова („Журба”), П. Тичини („З кохання плакав я”), М. Рильського („В бідне серце моє закрадається вечір”) та ін.

Гимн

Гимн — слово грецьке (hymnos), що в античності означало культову похвальну пісню на честь бога або героя. Такі культові величальні пісні були за всіх часів і у всіх народів (єгиптян, греків, римлян, жидів та ін.). Так само у Київській Русі відомі героїчні сольові пісні на честь князів та народних героїв. В середні віки, з поширенням християнства, розвинулися релігійні гимни як у східній, грецькій церкві, так і в західній, латинській.

На ґрунті гимністичної поезії минулих епох у XVIII і XIX ст. з’являються так звані національні гимни — урочисті пісні, що символізують держави. Виконуються вони при всіх офіційних, урочистих обставинах: під час державних свят, на державних прийомах, військових парадах, спортивних змаганнях тощо. Новітні гимни — це тенденційні твори щодо змісту і композиції. Слова і музика в них добираються і komponуються так, щоб вони відбивали почуття і настрої цілого народу та викликали національну патетику. А тому словесний вислів гимну багатий образами, метафорами, порівняннями, епітетами; особливе значення набувають також гіперболі. Емоційна насиченість висловлюється в перевазі окличних і питальних зворотів, закликів, звертань, риторичних накопичень, повторів тощо.

Український національний гимн написав Павло Чубинський, а музику до нього створив М. Вербицький:

ЩЕ НЕ ВМЕРЛА УКРАЇНА

Ще не вмерла Україна і слава, і воля!
Ще нам браття-козаки, усміхнеться доля.
Згинуть наші вороги, як роса на сонці,
Запануєм, браття, знов у своїй сторонці!

Душу й тіло ми положим за свою свободу.
І покажем, що ми, браття, козацького роду.
Гей, гей! Браття милі, нумо братися за діло!
Гей, гей! Пора встати, пора волю добувати!

Наливайко¹ і Павлюк² і Тарас Трясило³
Із могили кличуть нас на святе діло!
Гей, згадаймо славу смерть лицарства-козацтва
Щоб не втратить марно нам свого юнацтва

Душу й тіло ми положим за свою свободу і т. д.
Гей, Богдане, гей, Богдане, славний наш гетьмане!
Нащо віддав Україну Москві на поталу?
Щоб вернути її честь, ляжем головами,
Назовемся України вірними синами!...

Душу й тіло ми положим за свою свободу і т. д.

Другим українським національним гімном є безсмертний „Заповіт” Т. Шевченка.

В Канаді офіційно прийнятий новий національний гімн „О Канадо”, що його написав А. Рутієр, а музику створив К. Лявал:

О Канадо! Ти рідний край і дім!
Любови сонцем сяєш нам святим!
В серцях свободна і ясна,
Як Північ ти міцна!
На варті ставши, бережем
Тебе своїм мечем!
О Канадо! Славний волі край!
Ми бережем Тебе усі мов рай;
Боронимо Тебе — наш рідний край!

¹) Гетьман Петро Наливайко підняв повстання проти поляків і страчений ними в 1596 р.

²) Гетьман Павлюк у 1637 р. повстав проти поляків, але був розбитий і посаджений на кіл у Варшаві.

³) Гетьман Тарас Трясило повстав проти поляків у 1630 р. і багато їх знищив (Див. у Шевченка: „Тарасова ніч”).

Послання

Інколи вірш одержує свою назву не за змістом, а за зовнішньою формою. Такою, власне, є назва **п о с л а н н я** (або просто — кому, до кого). Послання — це вірш, звернений до когось. Але за своїм змістом, за своїм жанром воно може бути різним. Форма віршового послання вживалася ще в античній поезії (Горацій, Овідій), а з античної літератури перейшла вона в західноєвропейську й українську. Клясичні зразки послання зустрічаємо в Т. Шевченка: „І живим, і мертвим, і ненародженим землякам моїм в Україні, і не в Україні моє дружнєє посланіє”, „До Основ'яненка”, „Марку Вовчку”; І. Франка: „Товаришам із тюрми”; Л. Українки „До Lady L. W.” та інші.

Епіграма

У давніх греків епіграмою спочатку називались урочисті або пояснювальні надписи на пам'ятниках, на храмах, вівтарях, статуях; наприклад, надпис на пам'ятнику, спорудженому у честь трьох сот спартанців, що полягли у бою за рідний край у Термопілах:

„Якщо прийдеш, чужинцю, у Спарту, скажи, що ти бачив Місце, де ми полягли, як нам закон повелів.”

Епіграми складалися переважно елегійним двовіршем. Пізніше цей термін стали застосовувати до кожного короткого віршу елегійного характеру. Великим майстром таких ліричних віршів був Сімонід (665 - 468 пер. Хр.).

У давній римській літературі, у творчості Катулла і, особливо, Марціяла (I - II ст. н. е.) епіграма набуває глузливого забарвлення. Сучасне розуміння епіграми як глузливого твору, що спрямований проти окремої особи або лишого громадського явища, бере свій початок від Марціяла.

У Франції епіграмами вславився Вольтер (1694 - 1778), а в Німеччині Гете (1749 - 832). В українській літературі блискучі епіграми дав І. Франко. Так, наприклад, в епіграмі „Словар-поет” він висміює колишнього свого вчителя І. Верхратського за його бездарні вірші:

Він ходив, — слова збирав,
А з тих слів — стихи уклав,
А ще б му раз піти,
Духа до стихів найти.

Ода

Ода (від *ode* — пісня) — це ліричний віршовий твір, присвячений на хвалу героїчним подіям, видатним особам, величним явищам природи. Оді притаманні урочистість і патетичність у вислові почуття.

У давніх греків одою спочатку називали хорову пісню в поєднанні з танцями. Оди виконувались під час народніх свят і зборів. Згодом, з розвитком писемности, ода виділилася з обряду в окремий вид лірики, що вже не співали, а декламували. Такими були оди Піндара (522 - 448 пер. Хр.) на честь богів, переможців загальногрецьких гімнстичних змагань тощо, що закріпили за терміном ода значення похвального твору. Стиль Пендара складний, урочистий, пишний, характеризується вишуканістю художніх засобів. Вихваляння окремої особи перепліталось з мітологічними переказами та повчальними розмірковуваннями, що порушувало гармонійність оди, вносило в неї ліричний безлад.

Іншого характеру набули оди в римського поета Горация (1 ст. пер. Хр.). Він відмовляється від пишномовности піндарівських од; тематично вони також різноманітні. Він зачіпає теми не тільки політичні, а й побутові. Дбаючи про задоволення смаків знатних римлян, він майже завжди звертається в своїх одах до конкретних осіб (до його ласкавця Мецената, імператора Августа та ін.). Крім того, поет у своїх одах висловлює побажання, поради, намагається вплинути на того, до кого звертається.

В епоху Відродження ода особливо розквітає в творчості поетів Франції, зокрема у Ронсара (1524 - 1585) і Ф. Мальєрба (1555 - 1628). Останній створив похвально-урочисту оду; основний зміст його од: захист принципів абсолютизму, прославлення французьких королів Генріха IV і Людовіка XIII, придворних вельмож, полководців та інших державних осіб. На одах Мальєрба теоретик літератури Буальє встановив правила щодо побудови оди в дусі класицизму.

В українській літературі ода не розвинулась. Відгомоном класичної оди є І. Котляревського „Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну”, що її пізніше П. Куліш перейменував в оду. Одою, хоч не в класичному розумінні, можна назвати та-

кож вірш Т. Шевченка „На вічну пам'ять Котляревському” — з найвищим прославленням цього поета:

Будеш, батьку, панувати
Поки живуть люди,
Поки сонце з неба сяє
Тебе не забудуть!

П. Гулак-Артемівський займався бурлескними (жартівливими) перерібками од Горація; ось зразок з оди „До Пархома”:

Пархоме, в щасті не брикай!
В нудзі притьмом не лізь до неба!
Людей питай, свій розум май!
Як не мудруй, — а вмерти треба! і т. д.

Починаючи з ХІХ ст., ода поступово виходить з ужитку як окремий ліричний вид.

ЛІРОЕПІЧНІ ТВОРИ

До ліроепічного виду творів належить поема, баляда, байка, що на їх жанрових особливостях і зупинімося тут.

Поема

1. Нечасто зустрічаються в чистому виді епічна і лірична поема. Найчастіше вона буває в їх проміжній формі, що в ній поєднуються епічні і ліричні елементи у своєрідному ліроепічному плетиві. Започаткував ліроепічну поему Байрон своїм „Чайльд-Гарольдом”. В ній поет ділиться своїми враженнями з подорожі по Португалії, Іспанії, Греції та інших країнах. Його описи людей і подій епічні, але рівночасно насичені лірикою; він перериває розповідь авторськими відступами, вільно переходить з сучасного в минуле й майбутнє, що й становить притаманні риси будови романтичної поеми. Слідами Байрона пішло чимало європейських і слов'янських авторів поем. Багато ліроепічних, байронічних поем пише й Шевченко, як, наприклад: „Катерина”, „Гайдамаки”, „Мар'яна-черниця”, „Сова”, „Єретик”, „Невольник”, „Наймичка”, „Відьма”, „Княжна”, „Москалева криниця”, „Варнак”, „Титарівна”, „Марина” та інші.

За тематикою в ранній період творчості Шевченко створив два різновиди поем: соціально-побутову („Катерина”, „Мар'яна-черниця”) та історичну („Тарасова ніч”, „Іван Підкова”, „Гамалія”, „Гайдамаки”). Найвидатнішими серед усіх поем є „Катерина” й „Гайдамаки”.

2. В „Катерині” Шевченко змалював з незвичайним співчуттям селянську дівчину — що, зганьблена і покинута московським офіцером, іде на Московщину шукати батька своєї дитини. Катерина довго мандрувала в непогоду та розпитувала, чи не бачили її Івана. Нарешті, знайшла, але офіцер грубо її відштовхує й відмовляється від сина. У розпучі Катерина покинула серед дороги дитину й утопилася. Синоку її, Івасю, виріс, і пішов водити сліпого дідка-кобзаря.

Тема поеми в літературі першої половини XIX ст. не була новою. Дівчина-покритка є героїнею багатьох тогочасних поем. Але Шевченко розробляє цю тему цілком оригінально. Він показує, що покритка є наслідком соціального і національного гніту та безправ'я кріпаків в Україні. Типовим представником цього гніту і безправ'я в поемі виступає московський офіцер, бездушний, жорсткий, егоїстичний. До такого висновку ще ніколи не доходили попередники Шевченка.

Катерина — це правдивий образ української дівчини-покритки, що зігрітий ліричним теплом і незвичайним співчуттям автора. Він разом з своєю Катериною лле гіркі сльози, разом з нею переживає всю недолю, страждає, мучиться і обурюється, що бачимо хоч би з таких ліричних рядків поеми:

Катерино, серце моє!
Лишенько з тобою!
Де ти в світі подінешся
З малим сиротою?

Шевченко часто звертається у своїх поемах до образу матері-покритки, який, на думку літературознавця Чижевського, „без сумніву символізує долю України, обманеної та одуреної «москалем», що кидає сина; син — сучасне Шевченкові покоління, що має помститися за матір”.

3. Вершиною творчости Шевченка в ранній період є його найвидатніша історична поема „Гайдамаки”. Щодо визначення жанру „Гайдамаків”, то серед літературознавців ще й досі немає однозначності. Дехто називає їх романтичною поемою історико-революційного змісту або ліро-епічною романтичною поемою, дехто — епопеєю, історико-революційним романом у віршах. А О. Білецький, беручи на увагу незвичайну музикальність поеми, назвав її музичною ораторією. Сам Шевченко „Гайдамаки” назвав тільки поемою. Та є поетичні твори, що їм можна надати кілька жанрових значень, а тому немає потреби точно дотримуватися одного якогось визначення; саме до таких творів належать „Гайдамаки”.

У поемі дано широку картину селянського повстання 1768 р. на Правобережній Україні проти польських панів, відомого під назвою Коліївщини.

Сюжет розгортається двома лініями, які тісно переплітаються. Одна сюжетна лінія — це підготовка, наростання

і розвиток гайдамацького повстання. Кульмінація цього повстання змальована в кінцевому розділі поеми „Гонта в Умані”; друга лінія — життя Яреми, любов до Оксани і участь його в повстанні. Поет то зображає особисте життя Яреми, то переходить до опису історичних подій. Одне з одним неподільно пов'язане. Переживання Яреми ускладнюються історичними подіями. Дві сюжетні лінії одна одну доповнюють.

Шевченко зложив у своїх „Гайдамаках” данину байронівському впливові щодо зображення повстанця Яреми-Галайди і керівників повстанського руху — Залізняка, Гонти. Це яскраві романтично-героїчні образи поеми. Коли до битви „задзвонили у всі дзвони по всій Україні”, коли настав день помсти, „коли гайдамаки «пекло запалили» і «по пеклу гуляють»”, то одним з найвідчайніших серед них стає Ярема: Поет гіперболізує сили і ненависть Яреми: „А Ярема — страшно глянуть — по три, по чотири так і кладе”. Довідавшись, що „титаря пси замордували й викрали дочку Оксану”, Ярема спочатку втрачає притомність, а потім у битві він „мов скажений, мертвих ріже, мертвих віша, палить”. Така гіперболічність підсилює героїчний характер поеми. А до цього постать мужнього Яреми зображується на фоні грізної природи:

Реве, стогне, завиває,
Лози нагинає;
Грім гогоче, а блискавка
Хмару роздирає.
Іде собі наш Ярема...

Максим Залізняк — історична постать. Образ Залізняка відповідає героїчному характерові поеми: він хоробрий, безстрашний, стійкий, нещадний до ворогів, відважний і відданий народові. Це образ селянського ватажка. Романтичний образ Гонти змальовано так само героїчними рисами. Найповніше розкривається характер Гонти з показу епізоду помсти Гонти над шляхтою в Умані та змальованні легендарної картини про страту ним своїх дітей заради загального блага. Таких картин мало зустрічається у всевітній літературі.

У поемі багато ліричних відступів. Поет розповідає про історичну подію не холодним, спокійним, епічним тоном, а часто висловлює свій гнів і радість. Тому поема но-

сить ліроепічний характер, ніби її розповідає сам учасник подій. Автор звертається до гайдамаків, як до своїх рідних і найближчих людей:

Сини мої, гайдамаки!
Світ широкий, воля!
Ідіть, сини, погуляйте,
Пошукайте долі.

Розповівши про героїчну сторінку історії свого народу, Шевченко як патріот описує могили загиблих у боях борців:

Гомоніла Україна,
Довго гомоніла
Довго, довго кров степами
Текла, червоніла.

Текла, текла та й висохла.
Степи зеленіють;
Діди лежать, а над ними
Могили синіють.

Показуючи героїчний виступ народу проти польських панів, Шевченко славить цю історичну подію, і це заражає жаждою боротьби і прагнення до героїчних подвигів нащадків колишніх гайдамаків. У цьому сила поеми.

Крім соціально-побутових поем та історичних, Шевченко дав ще політичні поеми („Сон”, „Кавказ”), політично-філософські поеми на теми з світової стародавньої історії („Неофіти”) та біблії („Марія”).

Після „Енеїди” Котляревського продовжувалися пошуки в галузі української поеми, але процес її ставлення завершився тільки в творчості Шевченка.

Романтичні поеми писав також П. Куліш („Настуся”, „Маруся Богуславка”, „Ульяна Ключниця”) та інші.

4. В новішій українській літературі зразком романтичної поеми є Франкова поема „Мойсей”. Це найвизначніша і найскладніша з усіх його поем. Тема її біблійна: Мойсей як провідник, пророк і народ.

З поеми ми довідуємося, що Мойсей „наче буря вирвав свій люд із неволі в Міцраїм” і сорок літ вів його до обіцяної землі, але вже на межі цієї землі втратив вплив і значення серед свого народу: молоде покоління не йме йому

віри. Верховодять ними уже Авірон і Датан, а не Мойсей. На принаду нової землі відповідають: „нам і тут не погано”. На згадку про Божий наказ зневажливо вигукують: „Замовчи ти помано!”. Цей конфлікт поглиблюється в поемі, що бачимо в діалогах Мойсея з Датаном і Авіроном. Вірячи у непомилність своїх переконань і потребу дальшого походу, Мойсей намагається довести, що коли Бог перевів їх через такі тяжкі іспити, то хіба для сповнення якогось великого призначення. Закликає свій люд схаменутися, не зрадити свого покликання. Та ні напідбачення, ні погрози нікого вже не переконують. Він говорить казку про дерева, що якраз не подобається юрбі, а його погрози Авіронові, — що його поглине земля, — приводять до протилежних наслідків, яких собі не бажав Мойсей. Тільки на хвилинку юрба злякалася, але, побачивши, що пророцтво і погроза не здійснюються, Авірон розсміявся: „А з сміхом тим в парі По народі йшов клекіт глухий, Як у градовій хмарі”. Але Мойсей не зважає на глум і насмішки й далі ще грозить Датанові, другому символі зневіреної юрби, такою самою карою, чим викликав ще більше обурення з боку юрби, бо вона проганяє його. Тепер Мойсей віддається почуванням серця і йде молитися на гору; тільки Єгови шукає його серце. На самоті він бореться з сумнівами і докорами, що налягли на його душу. Не може зрозуміти Мойсей, де причина його життєвої невдачі, адже він керувався ніби тим, що наказував йому Єгова. Чи не сам він, як провідник, причиною того, що його прогнали? Чи не відійшов він від заповітів Єгови? Чи справляв він їх, як мусів? Відкіля така кара спала на нього? До Мойсея сходить Азазель, „темний демон пустині”, що намагається кинути ще більше сумнівів у серце пророка, захитати остаточно віру в його провідництво:

Може, голос, що вів тебе
На похід той нещасний,
Був не з жадних горючих купин,
А твій внутрішній, власний?
(Азазель)

Так підкопує й розхитує демон пустелі віру в Бога і в певність своєї місії провідника. Доведений до краю болями і криком серця та натугою почуття, Мойсей упав зомлілий на землю. Приходить знову спокуса Азазелева в подобі голосу матері, що пестить його і промовляє до нього

за свідомі й несвідомі ходи та чинники історії, що їх ніякий Єгова, ніяка доктрина не можуть знати, на прикладі каменя, що зіпхнутий із кручі „валиться від скали до скали, з яру в яр”. „Сам розбивається на частини, Там з собою ще камінь порве, Щоб з ним нижче упасти”. Далі голос розповідає йому казку про сліпого Оріона, що марно мандрував до сонця, щоб повернути зір. І коли нарешті голос маює йому справжню картину обіцяної землі з її війнами і руїнами, до якої він майже все своє життя йшов, уявляючи її собі як рай, він вигукнув з розчарування і зневірою: „Одурих нас Єгова!” Чекав він, що в гromі й бурі з'явиться Єгова, проте діється навпаки. Єгова з'являється тоді, коли після бурі настав теплий легіт. „В тому леготі теплім була Таємнича мова Єгови, що відчув її серцем Мойсей”. Єгова розкриває Мойсєві, що раю на землі немає і не може бути, бо він неможливий, та що головне завдання людства не в тому, щоб прагнути лише до матеріального добробуту, який ніколи не може дати повного задоволення і заспокоєння, а в тому — щоб прагнути постійно до духовної культури, яка вище стоїть понад матеріальні добра:

Хто вас хлібом накормить, той враз
З хлібом піде до гною,
А хто духа накормить у вас,
Той зіллється зо мною.

Ось де ваш обітований край
Безграничний, блистячий
І до нього ти людям моїм
Був проводир незрячий.

Хто здобуде всі скарби землі
І над все їх полюбить,
Той і сам стане їхнім рабом,
Скарби духа загубить.

(Слова Єгови)

„Скарби духа”, духовна культура — це єдине і найвище добро. Той, хто дає духовні скарби, той зливається з Єговою, й таким легендарним провідником мусів бути Мойсей. А Мойсей, який вів своїх людей до обіцяного краю, змалював їм цей край, як рай, що тече молоком і медом, то в цьому вся його трагедія — „він був проводир незрячий”. Поступ іде далі й далі, народ не може стояти на місці.

Дальший крок на цьому шляху зроблять нові покоління з новим вождем — Єгошью. І хоч Мойсей умирає на порозі обіцяного краю, але й на його смерті виростає також завзяття до дальшого походу на шляху поступу.

„Покоління підіймаються і падають, провідники спинаються на роздоріжжях, помиляються, гинуть у сумнівах, але маси йдуть своєю незмінною, неминучою стежкою до кращої, все таки будучини” — такий висновок робить з поеми Зеров.

Чи мав на думці Франко себе й український народ у цій поемі, як думають деякі критики? Безперечно, можна віднайти чимало подібних ліричних почувань Мойсєєвих і почувань Франкових, а також подібних моментів з життя жидівського народу і народу українського, хоч ціла провідна ідея поеми не дозволяє нам ототожнювати Франка з Мойсєєм і вважати, що Франко мав на думці себе й український народ намалювати в поемі. Адже основна ідея поеми — це ідея національного визволення українського народу, про що й пише поет у пролозі. На прикладі біблійного пророка Мойсєя поет дає науку, що народ, який прагне волі, мусить шукати найвищого задоволення не в матеріальному добробуті, а в розвитку своїх духовних сил, він мусить передусім стати вільним духовно, мусить зненавидіти неволю, мусить не боятись тих, на кого має йти; народ мусить не зневірюватись, що його й Бог веде до його мети — волі.

Франко побудував свою поему з перевагою способу „вільної” романтичної композиції: з описами чергуються ліричні монологи й діалоги, ліричний пейзаж; наявна фантастика (Азazelь, темний демон пустелі), зображувані біблійні події часом вихром несуться у швидкій зміні місця і часу. Тропи поеми романтично забарвлені, вони часто мають символічний характер. Маємо в поемі й романтичний тип героїв — їх взято з біблійної легенди про Мойсєя.

Крім поеми „Мойсєй”, що є вершиною поетичної творчости Франка, написав він ще такі великі поеми: „Смерть Каїна”, „Похорон”, „Іван Вишенський” і багато ін. Значного розвитку ліроепічна поема набула також у творчості Л. Українки („Роберт Брюс”, „Давня казка”, „Ізоolda Білорука”), Сосюри („Мазєпа”), Рильського („Марина”), Бажана („Сліпці”), Юрія Клєна („Попіл імперій” — поема-єпопея) та ін.

5. Поеми за розміром можуть бути невеликі, як „Ізоolda Білорука” Лесі Українки, і великі, як „Марина” Рильського. Коли в поемі охоплюється широку галерію образів-персонажів у складних взаємовідносинах між ними і в неподільному зв'язку з суспільними подіями, тоді твір переходить межі виду поеми і стає романом у віршах. Прикладом такого твору може бути „Маруся Чурай” Л. Костенко — історичний роман з визвольної боротьби українського народу під проводом Б. Хмельницького.

Баляда

Баляда (фр. *ballade* від прованс. *ballar* — танцювати) — ліроепічний віршовий твір з напруженим незвичайним (переважно фантастичним) сюжетом. Слід пам'ятати, що цей термін дуже змінювався в різні часи в різних народів. У південній Франції і Провансі в XII ст. балядою називали ліричну пісню любовного характеру з рефреном, що її виконували в супроводі музики і танцю. Із Франції і Провансу баляда перейшла до Італії (італ. *ballata*), де вона звільнилася від танцю, рефрену і набула деякі нові ознаки під впливом канцони (італ. *пiсня*) та увійшла в творчість поетів Данте і Петрарки. Також істотно змінюється форма баляди (*ballade*), перенесена з півдня на північ Франції. У французькій літературі в XIV і XV ст. вона набула точну форму: три строфи з перехресним римуванням і звертанням до особи, якій вона присвячена.

В англійському і шотландському фолклорі склався інший тип баляди (*ballad*) — це ліроепічна пісня драматичного характеру. З погляду тематики в баляді перевагу мали трагічні сюжети, пов'язані з нещасливим коханням, кровавою пімстою, зрадою, загадковим убивством у, заселених духами і привидами, замках.

В добу романтизму великим поширенням користувалися фантастичні баляди, що їх наслідували майже всі поети-романтики: Р. Бернс, С. Каллідж — в Англії; В. Гюго — у Франції; Г. Бюргер („Ленора”), Ф. Шіллер („Полікратів перстень”), Й.-В. Гете („Лісний цар”, „Рибалка”), Г. Гайне — в Німеччині; В. Жуковський („Людмила”, „Світлана”) — Росія; А. Міцкевіч („Рибка”, „Будрис і його сини”) — Польща. Романтична баляда створена на ґрунті специфічно балядного мислення. Поет подає події у зв'язку з народними легендами, переказами. Він світ зма-

льовує як царство містичних, надприродних сил. Дія відбувається в таємничих обставинах; дійовими особами є звичайно мерці, примари, приводи тощо.

В українській поезії широко відомі романтичні балади Т. Шевченка: „Причинна”, „Тополя”, „Утоплена”, „Лілея”, „Русалка” та інші. Усі балади Шевченка засновані на українських народніх піснях, казках, переказах і віруваннях. В основі їх лежить конфлікт між прагненням людини до щастя і тими перешкодами, що приводять до трагічного кінця.

У наші часи балада загубила свій фантастичний характер. Деякі радянські українські поети (В. Сосюра, М. Бажан, А. Малишко, Л. Первомайський та ін.) беруть сюжети для своїх балад з господарчого будівництва та з подій останньої війни, але такі балади своїми фантастичними обставинами розповіді вельми мало впливають на читача.

Байка

Б а й к а — невеликий, здебільшого віршовий твір, в якому події з людського життя зображуються в алегоричній формі з повчальною спрямованістю. Байці властиві алегоричні образи, тобто образи тварин, птахів, комах або звичайних речей чи сил природи, що уособлюють життя і діяльність людей, хоч можуть виступати і образи людей. Байки свій початок беруть у народній творчості, в казках. Тому в байках, як і в казках, дійові особи (тварини) виступають з подібними властивостями характерів, наприклад: вовк — пожадливий, хижий; лисиця — хитра; бджола, мурашка — трудолюбиві; лев — могутній; заєць — боягузкий; гадюка — підступна, люта; ведмідь — незграбний; ворона, осел — глупі і т. д. Отож, коли в байці зображується образ вовка, то під цим образом розуміється пожадлива, захланна людина, коли образ зайця — то розуміється боягузська людина.

Звичайно байка композиційно поділяється на дві частини: в першій розповідається про якусь подію, випадок, особу, явище тощо, а в другій подається повчання (мораль), що йде за розповіддю або передує їй. Хоч часом поет лишає самому читачеві, які повчальні висновки слід робити з байки. Найчастіше байки пишуть „вольним” ямбічним віршем, тобто стопами того самого виміру — ям-

бом, але кількість їх у різних рядках різна. Проте бувають байки і в прозовій формі, наприклад, байки Езопа, Г. Сквороди.

Існування байки дуже давнє. Вона виникла задовго до нової ери в Греції. Її батьком вважають звичайно Езопа (VI ст. пер. Хр.). Він перший вдався до алегорії, а тому алегоричну мову часто називають ще *езопівською*. До III ст. пер. Хр. відносять також староіндійські казки, що зібрані у великий збірник „*Панґатранта*” („П'ять книг”).

На ґрунті байок Езопа в 1 ст. н. е. римський поет Федр складає у віршовій формі свої байки з уведенням у них на початку або в кінці повчання. Відомі також у всьому світі байки французького поета XVII ст. Ляфонтена. Під його пером байка стала насичена реалістичним змістом.

В Україні байка починає розвиватися з XVIII ст. Помітний вклад у розвиток байки внесли: Г. Скворода (1722 - 1794), П. Гулак-Артемівський (1790 - 1865), Л. Боровиковський (1806 - 1848), С. Руданський (1834 - 1873), і Л. Глібов (1827 - 1893), що був найталановитішим і найвидатнішим байкарем XIX ст. Багато сюжетів байок Глібова — відомі ще з античних байок. Сюжети байок мандрують тисячоліттями. Оригінальність і заслуга Глібова полягає в тому, що, користуючись сюжетами байок Езопа, Ляфонтена, Крилова, він надав їм українського національного кольориту, відбив у них звичаї, оточення, забарвив свої байки народним гумором, дотепністю. В алегоричних образах Вовків, Ведмедів, Лисиць, зубатих Щук, Гадюк, Л. Глібов осуджує жорстоку сваволлю кріпосників, бюрократів-урядовців (чиновників), поліції, суддів і под. Він уміє яскраво зобразити життя тварин, в яких читач бачить обличчя і характер представників певних верств сучасного йому суспільства. Наприклад, в байці „Щука”, написаній 1857 р. ще за кріпацтва, Глібов показує старий суд, який стояв на сторожі інтересів кріпосників — Щук. Гостро і дотепно він визначає склад суду:

На цей раз суддями були:
Якісь два Осли,
Одна нікчемна Шкапа
Та два стареньких Цапа...

Далі розкриває характер кріпосницького суду і реалістичний образ судового верховоди-Лисиці:

За стряпчого, як завсігда годиться,
Була приставлена Лисиця...
А чутка у гаю була така,
Що ніби Щука та частенько,
Як зробиться темненько,
Лисиці й шле то щупачка,
То сотеньку карасиків живеньких,
Або линів гарненьких...

Рішення судових справ залежить від хабарника-Лисиці. Зображення взаємин Щуки і Лисиці та ролі суддів-Ослів і Шкап — є сатирою на російську державну систему, де хижакі-кріпосники користувались допомогою хижаків-урядовців. Промову Лисиці перед судом байкар передає сатирично:

— Дозвольте і мені, панове, річ держати! —
Тут обізвалася Лисиця:
— Розбійницю таку не так судить годиться:
Щоб більше жаху їй завдать
І щоб усяк боявся так робити, —
У річці вражу Щуку утопити!
— Розумна річ! — всі зачали гукать.
Послухали Лисичку
І Щуку кинули у річку.

Слід зауважити, що байка цінна не лише своєю алегоричністю, але й узагальненням і стислістю своїх образів, які часто прикладаються до найрізноманітніших явищ і обставин громадських та особистого життя. Байка XIX - XX ст. у великій мірі вбрала в себе ліричні елементи.

З молодих українських байкарів заслуговують на увагу: С. Пилипенко, М. Годованець, А. Косматенко та інші.

ДРАМАТИЧНИЙ РІД

Драма (гр. drama — дія, дійство) — в широкому значенні цього слова — це один з трьох родів літературних творів, у якому органічно мистецьки поєднуються епічний і ліричний способи зображення.

Головна особливість цих творів полягає в тому, що відмінно від творів епічних і ліричних драматичні твори не тільки читають, а й показують на сцені. Показ, а не розповідь — така суть драми. Від лірики драма істотно відрізняється тим, що в ній автор від себе нічого не говорить. Драма, як твір об'єктивний, а не суб'єктивний, бо її автор говорить не сам, а примушує говорити дійових осіб, стоїть ближче до епосу; в ній зображуються події зовнішнього світу так, як сприймає їх автор.

Рівночасно драматичні твори відрізняються від епічних тим, що в епосі про події розповідається, а в драмі події зображуються словами самих героїв і їх фізичними рухами (мімікою, жестами) на сцені. Тому розповідь автора стає непотрібною. Ось ця дійовість (поєднання слова з пантомімою) і є істотною ознакою драми, від чого і походить її грецька назва. Через драматичну дію, вчинки героя, рух його душі драматург розкриває людський характер, втілюючи в нього ідею твору. Отож, драма складається з дії і протидії дійових осіб.

Опріч дійовости, без якої не може бути жодного драматичного твору, драма має ще елементи властиві епосові, але необов'язкові для нього: діалогічна форма виразу і боротьба: зовнішня і внутрішня.

Діалогічна форма виразу — зовнішня особливість драматичних творів. Ця форма буває в епічних творах і деяких ліричних, але в них вона не неодмінна; драма ж будується виключно в формі діалогу, тобто розмова двох або кількох персонажів. Діалог може переплітатися з монологом. Мова дійової особи, коли вона не звернена до співрозмовника, називається монологом. Також монологом називається і довга промова, хоч би й звернена до співрозмовника, але не перебивана ним і являє собою самостійний розвиток якоїсь теми (оповідання, признання, докладний виклад почуття тощо).

Інколи монолог знайомить глядача з обставинами дії, які не можна показати на сцені. Розвиток дії, напруження її й розкриття характерів персонажів у драмі здійснюється головним чином через діалог, який є основною формою драматичної мови. Діялогічна функція драми зумовлює особливу функцію в ній слова як безпосередньої дії. Слово виступає і як засіб характеристики персонажів, виражаючи їх почуття і суперечливі прагнення, і як вияв їх сценічної боротьби.

Боротьба — головний внутрішній елемент драматичних творів. Хоч боротьба є і в епічних творах, але там вона — часто лише один з епізодів, до того ж зображується не в дії, а в розповіді автора і більше зовнішньо, зображується не так внутрішній стан тих, хто бореться, як зовнішні вияви цієї боротьби. Інакше бачимо в драмі: в ній головний інтерес зосереджується саме на боротьбі, яку ведуть дійові особи на очах глядача самі: вони без допомоги автора розкривають себе і в словах, і в діях. Боротьба ж сама у п'єсі може початися лише тоді, коли в основу її зображення покладено гострий конфлікт в особистому чи громадському житті людей. Він становить основу всієї художньої системи твору, виявляється в гострих зіткненнях героїв (характерів), що відрізняються певною своєрідністю. В цьому саме і полягає його естетичний вислів. (Наприклад, у „Королі Лірі” Шекспіра конфлікт між Ліром і його віроломними дочками). Супротивні герої ставлять собі певну мету і прагнуть досягнути її. Дії одних викликають протидії других, і п'єса невпинно рухається до розв'язки.

Боротьба дійових осіб у драматичному творі, напруження їх внутрішніх сил і енергії в цій боротьбі, прагнення до досягнення певної мети і перемагання перешкод, називаються драматизмом. Становище дійової особи, примушеної обставинами боротися, називається драматичною ситуацією. Саме драматизм ситуації в драмі приводить до того, що головні моменти композиції (зав'язка, кульмінаційний пункт і розв'язка) стають гостріші, ніж в епічному творі.

Зовнішні ознаки драматичного твору самі впадають в очі, а тому не доводиться надто довго зупинятися на них. Передусім, драматичний твір поділяється на частини, які називаються діями або актами. Іноді дії поділяються ще на картини. Кожна дія поділяється на яви. Яви — це така

частина дії, в якій кількість дійових осіб не змінюється. Прихід або відхід будь-якої особи означає зміну яви.

Останні слова однієї дійової особи, слідом за якими йде текст виголошений другою дійовою особою, називається реплікою. Реплікою є також висловлювання кожної дійової особи, викликане розмовою з іншими персонажами. Щодо розміру, то репліки бувають різні: іноді поширені, а іноді можуть складатися лише з одного вигуку, як, наприклад: Ох, Ой, Ну та подібні.

До драматичних текстів автор часто додає свої зауваження, що звуться ремарками (примітками). У ремарках звичайно пояснюються певні рухи чи дії акторів, наприклад:

„Ява VI. Входить Націєвський (надіває накидку і т. д.); або у вигляді пояснень автора щодо художнього оформлення сцени перед початком акту: „Дія перша. Кімната в хаті Мартина Борулі. Двері прямо і другі з правого боку. Грубка з лежанкою. Дерев'яні стільці, канапка і стіл, покритий білою скатеркою („Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого”).

У залежності від характеру драматичного конфлікту та перетворення в розв'язці первісної ситуації, твори драматичного роду поділяються на три види: трагедію, комедію і власне драму (у вузькому розумінні).

Трагедія

Трагедія (гр. *tragoedia*) — драматичний твір, в основі якого лежить дуже напружений конфлікт, непримирненні суперечності героя з різними життєвими обставинами, що призводять часто до його загиби. Звичайно трагедія відбувається у виключних умовах, в ній беруть участь незвичайні за становищем і характером люди — королі, начальники над військом, древні мітичні герої. Трагедія відрізняється високим стилем, загостреною боротьбою, що звичайно супроводиться внутрішньою психологічною боротьбою в душі головного героя.

Термін *трагедія* вперше постав у древній Греції на означення народного релігійного обряду — традиційних мімічних ігор і хорових пісень (дитирамбів) на честь бога родючості й виноградарства Діоніса. Самого бога Діоніса

уявляли у вигляді козла, і в жертву йому приносили козлів у супроводі народних танців і співів дитирамбічного хору та хору сатирів¹⁾, що мімічно відтворювали події того ж переказу (міту) про Діоніса. Звідси і виникло первісне значення слова *трагедія* (*tragos* — козел, *oide* — пісня), що достеменно означає або пісня козлів, або пісня про козлів.

Із поєднання дитирамбу з хором сатирів і створилася, за свідченням Арістотеля, трагедія на ранніх шаблях свого розвитку, зберігши тісний зв'язок із мітом про Діоніса. Поступово в дальшому розвитку трагедії роля хору зменшується, зростає значення і кількість акторів, уводяться нові міти, що ускладнюють драматизацію сюжету, — культове дійство перейшло у виставу. Але весь шлях цього переходу від Діонісового культу до древньогрецької (античної) трагедії, як до твору художнього, був дуже складний і довгий. Остаточно склалася трагедія як драматична форма і досягла свого найвищого розвитку лише в V ст. пер. Хр. у творчості Есхіла (526 - 456), батька трагедії, а також Софокла (496 - 406) й Евріпіда (480 - 406).

Вперше склав теоретичне обґрунтування трагедії Арістотель (384 - 322 пер. Хр.) у своїй „Поетиці” (написаній між 336 - 332). Він визначає трагедію в її викінченій формі як „відтворення прикрашеною мовою... важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню” (катарсис). Отож, специфічну особливість трагедії Арістотель вбачає в зображенні не розповіддю, а дією. Він дію називає *душею* трагедії. Це його твердження не застаріло й на сьогодні. Щодо поняття про так зване „трагічне очищення” або катарсис, то, на думку Арістотеля, трагедія викликає в глядача почуття жалю та страху і через те справляє на нього „очищувальний”, виховний вплив, збуджує в нього чистоту почуття.

Кожна історична доба по-своєму усвідомлювала причину виникнення драматичних ситуацій. Так, стародавні греки пояснювали їх втручанням у людське призначення того непізнанного, що людина не може перемогти — долі (року), волі богів, мінливості щастя. Панувала непо-

¹⁾ Сатири — лісові божества, демони родючості з дуже вираженими козлоподібними елементами (роги, борода, копита, настовбурчена шерсть), хоч інколи з кінським хвостом.

хитна віра, що світом керують ці непізнанні сили й їм підвладне все, не виключаючи і життя людини. Цей погляд знайшов свій вислів і в античній трагедії — в характері конфлікту. Така, наприклад, трагедія Софокла „Цар Едіп”. Зміст її такий: Фіванський цар Лай і його дружина Іокаста одержали пророкування від Оракула, що їх син Едіп буде вбивцем свого батька і чоловіком своєї матері. Вони вирішують знищити немовля, що чудом рятується, живе і виховується в іншому місті. Не знаючи своїх батьків, юнак Едіп одного разу зустрів на дорозі Лая, вбиває його за образу, а потім з’являється в Фівах, рятує місто від біди; обраний царем, стає чоловіком овдової Іокасти і має від неї дітей. Трагедія полягає в тому, що Едіп, Іокаста, Фіванці несподівано узнають про минуле Едіпа і вбивство Лая. Узнавши в Едіпі свого сина, Іокаста кінчає самогубством, а Едіп осліплює себе над її трупом і, переживаючи муки злочину, сорому, каяття, пониження, йде на вигнання.

Здавалося ніби все зроблено для того, щоб Едіп уник провіщення Оракула, а проте він невідступно йде назустріч своїй катастрофі. Загибель героїв трагедії Есхіла визначена наперед зверху, їх боротьба трагічна, бо вони протиставлять свої людські обмежені сили вищій силі — долі, що панує над світом.

Найвидатніші трагедії античності такі: „Прометей прикутий”, „Агамемнон” Есхіла; „Цар Едіп”, „Антигона” Софокла; „Медея” Евріпіда.

В новій європейській літературі трагедія з’явилася в XVI ст. За найвизначнішого трагіка з правом вважається В. Шекспір (1564 - 1616), який формує нову трагедію як вислів нового світогляду (ренесансного), що шукає мотивувань історичних подій та поведінки людей не втручання долі чи топойбічних сил, а в об’єктивно-історичному розвитку подій. Його трагічні конфлікти своїм корінням заглиблюються в соціальне життя й індивідуальну природу людини.

Шекспірівські трагедії змальовують загибель старого феодалного світу, старих ідеалів і народження нових відносин, поглядів, ідеалів гуманізму.

Сучасник Шекспіра Ф. Бекон навчав: „Предмет історії складають особи”. В цьому індивідуальному пляні будує свої історичні конфлікти й Шекспір, висуваючи в сво-

їх трагедіях героїв з дужими пристрастями. Герої його типові; вони стають художнім узагальненням думок і почуттів цілих суспільних станів-кляс. За подіями відкриваються широкі перспективи. Так, у трагедії „Ромео і Джульєтта” — Шекспір ставить проблему шлюбу за вільним вибором і робить своїх героїв носіями нових ідей, що встановлюють неприпустимі в феодалному світі нові стосунки між людьми. Ромео і Джульєтта ламають тисячолітні традиції. Вони обстоюють своє право закріпити їх кохання шлюбом за власним вибором, а не за розсудом батьків. Таємний шлюб, що вони укладають, говорить про крах одвічних підвалин, що підтримували феодалний світ, і про народження нової моралі.

В „Гамлеті” — особистий конфлікт, з якого для принца датського випливає обов'язок феодалної помсти за вбивство батька, показано як історичний конфлікт, що поширюється до трагедії феодалізму. Чому Гамлет не діє? Щодо феодалної помсти він не задовольняється елементарним виявом своєї волі, бо це не змінить світ. Він поширює свою боротьбу з Клавдієм до боротьби з тим ладом, що породив розпустний двір Клавдія та все його оточення. Але схрещування непримиренних суперечностей в натурі Гамлета як представника передової доби, аристократа й гуманіста, що проклинає старий світ, з якого він не може цілком вирватись, приводить до трагічного „бути чи не бути” і до фатальної катастрофи.

Руйнування старого світового порядку з особливою силою трагізму розкривається в „Королі Лірі”. Казкового Ліра окреслено як феодала, кинутого в збурений світ, де йому нема більше місця. Основи феодалного ладу, з яким зв'язаний Лір, валяться. Старі феодалні зв'язки розпадаються. Король, повернений на безпритульного бродягу, прозріває серед бурі.

В „Макбеті” образно показано найгірші злочини феодалізму. Неминучість катастрофи, що несе загибель Макбетові, розкривається в трагедії з винятковою силою і послідовністю. Старий порядок і тут зазнає катастрофічних потрясень.

Шекспір силою свого генія видозмнив і поширив головне драматичне правило. Він переніс центр ваги з дії на психологічну основу її, на своєрідний склад думки, почуття і волі людини, охопленої пристрастю, тобто на характер її.

Значну частину трагедій Шекспіра, а саме: „Антоній і Клеопатра”, „Цезар”, „Гамлет”, „Отелло”, „Ромео і Джульєтта”, „Король Лір” та інші — переклав українською мовою П. Куліш.

Зовсім інший характер мала французька класична трагедія XVII ст. Драматурги класицизму висунули перевагу інтересів держави над інтересами особистими, що виявилось у певній формі відданості монархові. Тому в трагедії класицизму основу трагічних конфліктів становить стичність особистого чуття і громадського обов'язку. Трагик Корнель (1606 - 1684) створив найдосконаліші образи в його трагедіях („Сід”, „Горацій”). Його трагедії насичені героїчним патосом служіння державі, його герої, заради виконання громадських обов'язків, приглушують свої природні пристрасті.

У найкращій трагедії Расіна (1639 - 1699) — „Федра” в центрі уваги нещаслива, стражденна жінка, що приймає підпорядкування державному обов'язкові як трагічну потребу, а не як веління душі і серця.

Класична трагедія відрізнялася великою суворістю правил. Основні її правила — три єдності: єдність часу, місця й дії. Єдність часу розумілась у тому, що тривалість усього дійства в трагедії не могла перевищувати 24 годин. Єдність місця означала, що дійство залишилось в одному і тому ж місці. Єдність дії — заснована на розвитку одного конфлікту.

Щодо розуміння природи трагічного конфлікту, то в класицистичній і романтичній естетиці ще існувала теорія трагічної провини. Творці цієї теорії вважали, що герой страждає, борється і гине з причини своєї власної слабости, з причини якогось недоліку в своєму характері, що тягне до загибелі. Прикладом цього типу трагізму може бути „Сарданапал” Байрона. Причину падіння Сарданаपालа як державця Байрон бачить у захопленні царя епікуреїзмом, у занедбанні ним своїх громадських обов'язків. В основі трагічної провини лежить поняття етичної відповідальности людини за свої вчинки. Без такого морального умотивування буде трагізм долі героя, що його катастрофа спричинена містичними силами. Трагізм такого роду, коли герой стає винним невинно, звичайно виникає з незвичайного збігу обставин.

В українській літературі XVII - XVIII ст. з шкільної драми виділилися в окремий жанр трагікомедії і трагедії

на історичні теми. В новій українській літературі трагедії М. Костомарова, О. Огоновського, Л. Лопатинського, К. Устияновича та ін. не можна назвати зовсім вдатними з мистецького погляду. Значний поступ бачимо в І. Карпенка-Карого в його історичній трагедії „Сава Чалий”. Це твір „гідний стати в ряді архітворів нашої літератури”, — писав І. Франко. В трагедії драматург зображує героїзм народу в боротьбі проти польської шляхти на Правобережній Україні в XVIII ст. і справедливу розправу зі зрадниками національної справи.

Чимало трагічних обставин і образів у драмах Т. Шевченка, І. Франка, М. Старицького, М. Кропивницького, Л. Українки та ін. Трагедія в нашій уяві завжди поєднується із загибеллю людини, з великим її лихом, що викликає почуття жалю і співчуття.

Щодо форми трагедії, то більшість з них найчастіше написано білим (неримовним) п'ятистоповим ямбом.

Комедія

Ко м е д і я (гр. komodia від komos, тобто святково-веселий натовп, гулянка та ode — пісня) — драматичний твір, в якому відображуються в комічній формі негативні сторони життя, висміюються потворні суспільні й побутові явища, негативні риси і властивості окремих людей. Ще Арістотель говорив: „Комедія... є зображення порівняно поганого в людині, але вади відтворюються не у всій повноті, а лише в тій мірі, в якій смішне є частиною неподобного; бо смішне — це яка-небудь помилка або неподобство, тільки не шкідливе і не згубне...”. Отож, у комедії переважає смішне. Воно виявляється і в загальному перебігові дії, і в окремих ситуаціях, в які потрапляють персонажі, і в змалюванні дійових осіб. Розв'язка в комедії найчастіше буває щаслива. Дійові особи або всі, або більша їх частина, — люди з такими рисами і прикметами характеру, що викликають щирий, здоровий сміх. Звичайно боротьба, яку ведуть комедійні герої, йде за задоволення якихось низьких забаганок, що випливають із користолюбства, зарозумілості, метушні тощо. Через це й попадають вони в смішний, а часто і жалюгідний стан.

В процесі історичного розвитку витворилося два основних види комедії: комедія ситуацій (зовнішніх положень)

і комедія характерів. У ситуативній комедії сюжет будується на випадкових і непередбачених збігах обставин; сюди належить і комедія інтриги — з підступним, складним і заплутаним розгортанням подій. Персонажі цих двох різновидів комедії користуються обманом, брехнею, непорозумінням тощо, створюють підступну штучну колізію інтересів, і використовують її для своєї мети. В цих комедіях переважають розважальні, комічні моменти („Комедія помилок” Шекспіра, „Ревізор” Гоголя та ін.).

Комедія характерів головну увагу звертає на зображення характерів дійових персонажів, що з їх різниці й прагнень виникає комічний конфлікт. Основою смішного тут є односторонній розвиток характеру з певними рисами і властивостями вдачі, пристрасті тощо. Зразковими творами цього роду комедій є „Мартин Боруля” Карпенка-Карого, „Приборкання непокірливої” Шекспіра, „Тартюф” Мольєра.

Комедія, як і трагедія, веде свій початок від релігійних обрядів, уряджуваних в античній Греції на честь бога Діоніса, лише в інших обставинах.

Якщо трагедія в початковому стані — обрядове богослуження, то комедія — твориво розваг, що розпочиналось, коли богослужебна частина діонісій закінчувалась. Тоді влаштовували походи людей з веселими піснями і танцями, надягали фантастичну одягу, вступали в суперечки і бійки, перекидалися дотепами, жартами, часто непристойними, що на погляд давніх греків, заохочувалось Діонісом. Під час цих розваг і виникли основні елементи комедії. Грецькі письменники скористувалися народними комедіями як зразком та прикладом і на їх ґрунті стали творити свої комедії для вистави їх на сцені поруч з трагедією.

За батька і найвидатнішого творця давньої грецької комедії вважають Арістофана (450 - 385 пер. Хр.). У своїх комедіях: „Хмари”, „Оси”, „Птахи”, „Вершники” та інших він висміяв недоліки і недомагання громадського й приватного життя сучасного йому атенського суспільства. Ніхто з тодішніх суспільних діячів, філософів, промовців і державних керівників не був забезпечений перед глуфом та сміхом комедії Арістофана. Комедії його відрізняються простотою дії і характерів героїв. Другий великий антич-

ний комедіограф Менандр (бл. 343 - бл. 291 пер. Хр.) став основоположником побутової комедії норовів та інтриги. Менандр уславився тим, що став уникати зображення умовних характерів і намагався виводити дію з самих характерів, що зустрічав у щоденному житті. Крім цього, він розвинув передові для свого часу погляди на любов, шлюб, сім'ю, на становище рабів і жінок.

Видатними майстрами комедії в римській літературі 3 - 2 ст. пер. Хр. були Плавт і Теренцій.

В новій європейській літературі епохи Відродження найбільшого значення набули комедії Шекспіра. На окрему увагу заслуговують його комедії, в яких він зближує комічне з трагічним, як, наприклад, „Буря”, „Венеціанський купець”, „Як вам це подобається” та ін. В інших комедіях Шекспіра, що зображують життя у всіх його незвичайно складних і різносторонніх проявах, бачимо велику різnorodність і комічних ситуацій („Сон літньої ночі”, „Комедія помилок”), і комічних характерів („Веселі жінки з Віндзору”, „Приборкання непокірливої”, „Багато галасу з нічого”). Шекспірові комедії багатоплянові, і хоч сюжетні лінії їх виходять з одної ситуації, проте несподівано переплітаються всі ці окремі лінії дії, а в критичний момент знову сходяться, що й приводить до щасливої розв'язки.

У XVII ст. комедія класицизму найвищого розвитку досягла у творчості видатного французького драматурга Мольєра (1622 - 1673), якого вважають за батька нової європейської комедії. Хоч багато вона запозичила з античних, головню римських зразків (комедії Плавта та Теренція), і визначається додержанням правил класичної поезії, що й трагедія, проте, зображуючи зворотний бік двірського життя і недомагання вищих клас французького суспільства за часів Людовіка XIV, вона поламала тісні рамки класичної теорії й стала на шлях реального зображення життя. Найкращі і найвидатніші комедії Мольєра такі: „Тартюф”, „Дон Жуан”, „Мізантроп”, „Скупар” та інші. Мольєр вивів типові характери, що мають узагальнююче значення, але метода його типізації досить схематична. Для створення художніх образів він підбирав тільки поодинокі домінантні риси, як: нерозум, ревнивість, скупість, лицемірство, педантизм і т. д., які йому були потрібні для висміювання, а не добивався різностороннього відображення характерів.

Традиції Мольєра продовжував П. Бомарше своєю трилогією („Севільський цирульник”, „Одруження Фігаро” і „Злочинна мати”) про Фігаро — представника третього стану суспільства. Ці традиції помітні і в комедії Карпенка-Карого „Мартин Боруля”.

У французькій літературі в XVIII ст. виник комічний жанр водевіль — це невеличка комедія, що зображує інтригуючі побутові події. Цей вид драматичних творів походить з комічних куплетів, що спочатку співались, а потім стали розграватися в ярмаркових виставах. Від назви міських пісень (*voix de ville* — міські голоси) і походить фр. назва *vaudeville*. У водевілі зображуються не так громадські норови, як забавні події і пригоди з життя окремих героїв, що сталися в побутових обставинах.

На основі усної народної творчості, вертепу (пересувний ляльковий театр) та інтермедії (комічні побутові сценки, що вставлялися в перервах між діями драми) на початку XIX ст. в українській літературі виникла комедія. Перший зразок побутової гумористичної комедії дав І. Котляревський, створивши одноактну комедію водевільного характеру „Москаль-чарівник”. Його традиції продовжив Г. Квітка-Основ'яненко своїми комедіями: „Шельменко-денщик”, „Сватання на Гончарівці”. Писав комедії також М. Старицький (водевіль „Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка”, „По-модньому”), які висміюють дріб'язковість провінціального панства. Широковідомим став також водевіль „По ревізії” М. Кропивницького, в якому дотепно висміяв сільських старшин та писарів; він же створив комедію „Чмир”.

Але найвищого розвитку українська комедія набула наприкінці XIX ст. і початку XX ст. у творчості найталановитішого драматурга І. Карпенка-Карого (1845 - 1907). У комедіях: „Мартин Боруля”, „Сто тисяч”, „Хазяїн”, „Сукта” та ін. він дав живі малюнки з життя степового села в добу земельного нагромадження піонерами української заможної верстви в колишньому „дикому полі”. З технічного боку комедійні образи і ситуації досить ефектні, добре побудовані.

Комедії писав також І. Франко („Рябина”, „Учитель”), С. Васильченко (водевіль „На перші гулі”), М. Куліш („Мина Мазайло”), І. Кочерга („Фея гіркого мигдалю”) та інші.

У драматургії розрізняють такі головні комедійні жанри: сатирична комедія, лірична або романтична комедія, побутова комедія, комедія-памфлет, водевіль, трагікомедія.

Драма

Драма у вужчому розумінні, як один з видів драматургії — це твір, в основу якого покладено серйозний, гострий життєвий конфлікт, що розвивається в напружений боротьбі персонажів. Драма характеризується мистецьким переплітанням у ній трагічних і комічних елементів.

Драма виникла лише у XVIII ст. Теоретичні обґрунтування цього нового драматичного виду дав французький письменник-мислитель Д. Дідро, визначивши драму як „серйозний жанр”, що становить щось середнє між комедією і трагедією. Рівночасно Дідро заперечує канони класицизму, за якими аристократія зображувалася лише у трагедіях, а проста людина лише в комедіях, указуючи, що обом цим станам властиві як комічні, так і трагічні переживання, і тому вони можуть бути злиті в драматичному зображенні. Таким чином новим „серйозним жанром” (драмою) він руйнує становий характер трагедії і комедії. З цієї ідеї нового „серйозного жанру” і злиття станів випливає нова важлива вимога Дідро: він вимагає, щоб драматург підійшов до дійсності, наблизився до реального зображення життя. Отож, Дідро підкреслив велике значення реалізму в поезії. Дідро надає також величезного значення повчальному характерові драми: зображення реального життя мусить указати ідеали родинного і морального життя.

Наслідувачами Дідро в опрацюванні нової драматичної теорії з'явилися у Франції Мерсьє (1740 - 1814) і Бомарше (1732 - 1799), в Німеччині Лессінг (1729 - 1781). Втілення цих теоретичних засад маємо в драмах Дідро „Побічний син” і „Батько сімейства”; Мерсьє „Суддя”, „Дезертир”, „Тачка Оцетника”; Бомарше „Злочинна мати”; Лессінга „Міс Сарра Сампсон”, „Емілія Гальотті”.

Драматичні конфлікти, на відміну від трагічних, не є непоборні і розв'язуються по-різному. Коли герой драми зважується на останній рішучий крок і гине, то його смерть здебільшого — чин добровільно прийнятого рішення, а не наслідок трагічного безвихідного стану („Наймичка” Кар-

пенка-Карого). Але можливі й інші драматичні розв'язки, при яких герой не гине, хоч і зазнає катастрофи („Ляльковий дім” Ібсена). А буває й щаслива розв'язка, коли герой драми виходить переможцем із складної боротьби („Назар Стодоля” Шевченка).

Народження драми пов'язане зі звертанням письменників-драматургів особливо часто до сучасної їм соціально-побутової тематики. Така драма зображує людину на тлі оточення, серед тих обставин і умов, у яких ця людина зросла і виховалась. Вона шукає пояснення логічної закономірності і психологічної можливості зображуваних подій у реальних обставинах життя, а не в ідеально побудованих характерах, і тому малює переважно драматичну долю звичайних людей, що їх можна дуже часто зустріти в тих чи інших життєвих ситуаціях і конфліктах. Драма увійшла в літературу разом з романом і в багатьох випадках щодо сюжету й способу зображення характерів може бути порівняна з ним.

Найбільшого розповсюдження драматична форма набула в ХХ ст. майже у всіх країнах Європи, коли мистецтво помітно наблизилось до життя, проте цього не можна сказати про українську драму без деяких застережень. Як правило, драма живе і діє лише в театрі, а становище українського національного театру в другій половині ХІХ ст. було дуже невідрадне: тематичні обмеження, цензурні заборони, відсутність постійності умов, матеріальні нестатки тощо. Такий скрутний стан пояснюється політикою царського уряду, який не дозволяв українській культурі і мистецтву розвиватися вільно.

У розвитку українського театру і як драматурги і як актори не абияку участь взяли такі постаті: М. Старицький (1840 - 1904), М. Кропивницький (1841 - 1910) та І. Карпенко-Карий (1845 - 1907). Вони створили кілька драм побутово-романтичного характеру, що довго не сходили з кону театру; найвідоміші з них такі: „Ой не ходи Грицю”, „Не судилось!”, „Талант” — М. Старицького; „Дай серцю волю, заведе в неволю”, „Глитай або павук” — М. Кропивницького; „Наймичка”, „Бурлака”, „Безталанна” — І. Карпенка-Карого. Більшість драм Старицького і Кропивницького побудовано на „сценічних” ефектах (п'яне захоплення, трагічна смерть, божевілля, обурена невинність, кривава помста і т. ін.), розрахованих на зворушення, на емоційне захоплення глядача.

Драматична творчість Карпенка-Карого пішла іншим шляхом: від побутового романтизму до побутового реалізму. У своїх драмах він зосереджує увагу на героєві та на його оточенні. Здебільшого виводяться вже зформовані характери, що в перебігові дії ще глибше розкриваються. Особлива увага приділяється відтворенню психологічних переживань персонажів. З технічного боку драми добре побудовані: мають міцно зав'язану дію з напруженим розвитком.

Як окремий жанр мелодрама сформувалася наприкінці XVIII ст. у Франції, звідки поширилась майже по всіх країнах Європи. Це такий вид драматичного твору, в якому зображуються перебільшені страждання, глибокі переживання героїв з різким протиставленням добра і зла. Дійові особи контрастно поділяються на позитивні і негативні, з втіленням однієї якоїсь пристрасти: лиходійства чи доброчинності. Мелодрами писали: С. Воробкевич — „Гнат Приблуда”, Старицький „Циганка Аза” та інші. У мелодрамі невід’ємний музичний супровід пісні, танці, масові сцени.

На початку XX ст. дуже були популярні драми В. Винниченка, а саме: „Щаблі життя”, „Дисгармонія”, „Базар”, „Гріх”, „Чорна пантера і білий ведмідь”, „Закон” та інші, що в них порушено різні моральні „проблеми рідного і громадського життя”. Особливістю винниченківських драм є: цікавість інтриги, що базується на контрастах, напружена дія, інтенсивна психологічна гра, психологізм поєднано з сексуальними проблемами, з проповіддю нової моралі революційної соціалістичної інтелігенції. Винниченко письменник-політик ставив собі за ціль перевиховати інтелігенцію, щоб вона була внутрішнє здібна вести за собою „меншого брата”. Тому він намагається художньо вирішити для інтелігента проблеми нової моралі, норми поведінки, проповідуючи реформу їх. Як на мене, то саме цим пояснюється перехід його до драми, а потім і — роману.

На окрему згадку заслуговує історична драма, що відтворює певні історичні факти минулого. Початок свій цей жанр бере з історичних хронік Шекспіра. Головною темою його хронік: „Річард II”, „Річард III”, „Генріх IV”, „Генріх VI”, й інші є феодалні чвари та династичні суперечки, що дошкуляли Англії в XIV - XV ст. Характеристичною особливістю творчої методи Шекспіра є глибо-

ке проникнення в реальність життя, показ явищ у взаємному їх зв'язку і русі. Це стосується насамперед до характерів, що їх зображує він; характери його різноманітні і багатогранні в якнайрізноманітніших сплетіннях між собою. Так само Старицький намагається у своїх історичних драмах: „Облога Буші”, „Богдан Хмельницький”, „Маруся Богуславка”, „Остання ніч” — вийти на шлях творчої методи, вказаної Шекспіром. На полі історичної драми визначалися ще: Людмила Старицька-Черняхівська „Гетьман Дорошенко”, С. Черкасенко „Про що тирса шелестіла” — з часів кошового Івана Сірка.

Нові драми щодо композиції й характеру їх дали такі сучасні драматурги: М. Куліш „Патетична соната”, І. Кочерга „Майстри часу”, Л. Полтава „Актори” та інші.

Сатира і гумор

1. С а т и р а (лат. *satira* від *satura* — суміш, всяка всячина) — це особливий спосіб поетичного зображення негативних явищ, що полягає в гостро осудливому осміюванні їх. Твір, у якому перевагу має сатиричне зображення, зветься сатиричним. До сатиричних творів можуть належати різні твори за своїми формальними ознаками, а саме: романи („Мандрівка Гуллівера” Свіфта, „Гаргантюа і Пантагрюель” Рабле), повісті („Кандід” Вольтера, „Конотопська відьма” Квітки), оповідання („Свинська конституція” І. Франка, „Коні не винні” М. Коцюбинського), комедії („Мина Мазайло” Куліша, „Тартюф” Мольєра), поеми і вірші.

Предмет сатири — комічні явища; це потворне, що маскується під прекрасне, що прикривається часто лицемірно гарними словами, навіть законом. Завдання сатири зірвати з цих явищ зовнішнє покривало. А для цього треба випнути і підкреслити потворно-смішну суть негативного, подати її в оголеному вигляді. Це досягається такими прийомами художнього зображення як гіперболя, гротеск, фантастика тощо, і в показі характерів, і в показі життєвих обставин. Так, герої Рабле — фантастичні за своїм розміром велетні, хоч діють вони в цілком дійсних обставинах. А в повісті Вольтера „Кандід”, навпаки, тут звичайні люди (Кандід, Кунігунда, Паглос) діють в умовах фантастичних обставин. Цим саме Вольтер намагається

підкреслити невідповідність умов сучасного йому життя для людини. У сатирі часто художнє зображення виявляється в деформації життя, у створенні образів і обставин, позбавлених життєвої правди. В такому випадку, кажуть, сатиричне виступає в гротескній формі. Гротеск — це перебільшення і загострення, при яких сатиричне поєднується з фантастичним. Наприклад, городовик Брудастий в „Історії одного міста” Салтикова-Щедріна з органчиком у голові замість мізку. Або у „Мандрах Гуллівера” Свіфта розповідь про острів, де люди харчуються вітром, де замерзають слова — є також гротеск. Неправдоподібні й гіперболи та літоти, наприклад, гіганти у Рабле і Свіфта у багато разів більші від людей, але в них усі людські ознаки, а гротеск — це якісна деформація життя, що часами доходить до безглуздя. Розуміється, люди не можуть існувати з органчиком замість мізку або харчуватися вітром. Отож, у сатирі осміювання здійснюється через загострення осміюваного явища, коли комічна його суть доводиться до найвищої своєї межі.

Сатиру, що стосується тільки індивідуальних недоліків осіб, яка порушує лише дрібні недоліки і малозначні для суспільства явища, Франко називає пасквілем¹⁾, ставить її в розряд неповноцінної літератури. Він робить наголос на тому, що завданням сатири є осміювання негативних явищ суспільства, а не вад особистості.

Сатиричний твір, що осміює в різкій викривальній формі політичний устрій у цілому, громадське явище, програму і діяльність якоїсь партії, лідерів, ідеологів тощо, зветься памфлетом (від англ. pamphlet — листок).

Початок літературній сатирі дали також греки. Високого рівня вона вже досягла в Архілоха (2-а полов. 7 ст. пер. Хр.), Арістофана (бл. 445 - бл. 385 пер. Хр.). Але вищий свій розвиток сатира завдячує римлянам, що від них пішла й її назва. Видатними творцями римської сатири були поети Гораций (65 - 8 пер. Хр.) і Ювенал (42 - 120 після Р. Хр.).

Розвиток сатири в західноєвропейській літературі пов'язаний з такими іменами: Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, М.

¹⁾ Пасквіль (з італ. pasquillo) — твір образливого або наклепницького характеру, часто анонімний, з нападами на якусь особу. Від назви старинної статуї в Римі, на якій вивішували за середньовіччя глумливі вірші, епіграми тощо, пішла назва пасквіль.

Сервантеса („Дон Кіхот”), Ж. Б. Мольєра, Д. Свіфта, Гайне та ін.

В українській літературі найбільшої глибини і викривальної сили сатира досягла у творчості Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського, Л. Українки, М. Куліша та ін.

2. Інший спосіб осміювання недоліків — це гумор. Якщо сатиричний сміх цілковито заперечує осміюване явище, то гумористичний сміх лагідний, вибачливий, без злости й ворожости; предмет його осміювання в своїй основі додатний, властиві йому недоліки незначні і не шкідливі для оточення. Гумор також осміює безпідставні претенсії, надаючи цим самим претенсіям комічного змісту, ніби спонукуючи осміюване явище іронізувати самому над собою. В таких комічних обставинах може бути, наприклад, вайлуватий тюхтій, який уявив собі, що він спритний, пробує змагатися з невеличким боксером, і сам падає від першого замаху на свого супротивника. Самозрозуміло, що неусвідомлене бажання цього тюхтія бути боксером, почванитися своєю уявною спритністю, привело до комічного ефекту.

Доброзичливий сміх викликають також баба Параска і баба Палажка в оповіданнях Левицького: „Не можна бабі Парасці вдержатися на селі” і „Благословіть бабі Палажці скоропостижно вмерти”. Перше оповідання провадиться від імени Параски, яка ніяк не могла ужитися на селі зі своїми сусідами і збиралась переселитись на кубанські степи. Але особливо вона нарікала на Палажку Солов'їху, в якій наче б „сім хур чортів сидить в однім очіпку”, і її Параска на всі лади старалася обгудити, вигадуючи на неї різні небилиці. Друге оповідання становить ніби продовження першого. Палажка Солов'їха, знов і собі, старається захиститися від нападів Параски, що „як скажена собака бігає по дворах, та вигадує на неї, Палажку, таке, що й купи не держиться”. Палажка не попускає свого Парасці, і так само кидає наклепи й обмови на неї.

Як у сатиричних, так і в гумористичних творах важливим стилістичним засобом у досягненні комічного ефекту є іронія. Блискучим майстром іронії був Квітка, що в „Конотопській відьмі” висміяв своїх героїв (сотника Забрюху і писаря Пістряка), які, замість того, щоб їхати до Чернігова на військовий збір, впорядкували розшук за відьмами, для чого і топлять їх „на пробу” у ставку.

Для сатиричної творчости характеристичний вищий вид іронії, що зветься сарказмом. Майстром сарказ-

му був Шевченко („Сон”, „Кавказ”), а також — Франко („О. Люнатикові”, „Ботокуди”).

Багатство українського народного гумору було плідним джерелом для розвитку гумору і в літературі. Особливий вияв він знайшов у творах І. Котляревського, співомовках С. Руданського, віршах В. Самійленка, комедіях І. Карпенка-Карого і М. Куліша, оповіданнях С. Васильченка, фейлетонах і гуморесках О. Вишні, гуморесках Ю. Вухналя, Ковіньки та ін.

Уваги до поняття термінів: **ф е й л е т о н** (франц. *feuilleton*, від *feuille* — лист, аркуш) — невеликий літературно-публіцистичний жваво написаний твір, в якому злободенні події суспільного життя зображено сатирично-гумористичними засобами. **Г у м о р е с к а** — невеликий віршовий або прозовий жартівливо-гумористичний твір.

3. Пародія — це особливий вид літературної сатири, що комічно відтворює і висміює стилістичні прийоми іншого поетичного твору на перебільшено-карикатурному підкресленні творчої манери його автора.

Пародія, наслідуючи зовнішні стилеві особливості якогось твору, наповнює його протилежним змістом і цим саме дискредитує його. Функція пародії багатоманітна і мінлива: від пародії товариського жарту до пародії активної боротьби на літературному полі. Пародія буде повністю зрозуміла лише на конкретному зіставленні її з пародійованим твором. В іншому разі ефект зменшується або й зовсім втрачається.

Пародія була вже відома в стародавній Греції. До пародії вдавались Гіппократ (бл. 460 - бл. 370 пер. Хр.), Арістофан (бл. 445 - 385 пер. Хр.) та ін. В літературі європейських народів пародія з'явилася у IX - XII ст. З пародіями виступали М. Сервантес („Дон Кіхот” — пародія на середньовічні лицарські романи), П. Скарон, Г. Гайне.

В Україні пародія відома з XVII ст. в народній творчості (на думи, пісні, колядки, церковні тексти тощо). З пародіями виступали І. Франко, І. Нечуй-Левицький, В. Самійленко. В новіші часи пародії писали В. Еллан (Блакитний), Д. Загул, О. Вишня, М. Семенко, Т. Осьмачка, Ю. Вухналь, В. Ярошенко та ін. Для прикладу подаємо одну з кращих пародій В. Ярошенка на вірш П. Тичини із збірки „Соняшні клярнети”:

(Вірш)

(Пародія)

Укрийте мене, укрийте:	Умийте мене, умийте:
Я — ніч, стара,	Тицинка — я,
Нездужаю.	Невмивана.
Одвіку в снах	Упала в мед,
Мій чорний шлях.	Вмастила вид.
Покладіть отут м'яти,	Помийте „отут”, мамо,
Та хай тополя шелестить.	Та хай дульний Михайль мовчить.
Укрийте мене, укрийте:	Умийте мене, умийте:
Я — ніч, стара,	Тицинка — я,
Нездужаю.	Невмивана.

Порівняймо ще кобзарську думу про бурю на Чорному морі з пародією на неї: „Дума про вареників-невільників”:

(Дума)

На Чорному морі на білому камені
Ясненький сокіл жалібно квилить, проквіляє
Смутно себе має, на Чорнеє море спільна поглядає,
Що на Чорному морі недобре ся починає...
...А із низу буйний вітер повіває.
А по Чорному морю супротивна хвиля встає,
Судна козацькі на три часті розбиває...

(Пародія)

На синьому морі, під припічком долі
Та там куца собака обметницю іла.
Де не взялася з помийниці супротивна хвиля,
Тому куцому собаці при самій с.... хвіст одкрутила.
А я сильне злякався,
На темні луга, на густі ліса, на дикі степа
На піч у куточок сховався
Через комин поглядаю,
Там вареники-невільники в сметані потопають,
А я на них велике милосердіє маю...
По два, по три у руки забираю,
У бездонний глечик скидаю.

Травестії і бурлеск можна вважати за види пародії. Травестія (від італ. *travestire* — переодягати) — вид комічної поезії, що сформувався в епоху Відродження в зв'язку з загальним розвитком бурлескної поезії. Комізм травестії будується на тому, що серйозний зміст висловлюється невідповідними йому образами і стилістичними засобами, а звеличені особи античної літератури виходять наче

переодягненими в блазенський чужий їм одяг. Найяскравішими творами цього жанру є травестійні перерібки „Енеїди” Вергілія (Див. Поема).

Бурлеск (фр. *burlesque* від італ. *burle* — жарт) — перебільшено комічне зображення в літературі, яке досягається або тим, що велична тема твору викладається навмисне зниженою мовою, або, навпаки, тим, що низька гумористична тема реалізується „високим стилем”. Так, у Котляревського „Енеїді” сюжет запозичений з поеми Вергілія „Енеїда”, але всі боги, герої поеми говорять жаргонном українських бурсаків XVIII ст. Другий випадок (низька тема), наприклад, персонажі „Батрахоміомохії” (старогрецька пародія VI - V ст. пер. Хр. — жаби і миші — носять імена героїв і богів, персонажів поеми Гомера „Іліада”). Український переспів старогрецької пародії зробив К. Думитрашко у поемі „Жабомишодраківка”.

Бурлескна традиція розвивалася у різдвяних і великодніх віршах ще до „Енеїди” Котляревського. Наприклад, у бурлескному стилі написаний такий вірш про Адама і Єву:

Адам задумавсь, ліг в куточку,
Прийшов Господь, його збудив
Та й каже: „Де ж ти дів сорочку?”
— „Я, тату, вчора загубив”.
„Неправду кажеш ти, небоже!
Я знаю, де вже ви були!”
— „Прости мені і Сві, Боже,
Бо ми сорочку пропили”.

ЛІТЕРАТУРНИЙ СТИЛЬ

Стиль — це словесна форма вислову твору. Інакше кажучи, це художнє оформлення літературного твору, це система літературних засобів перетворення специфічного матеріалу поезії, себто слова, — на художню форму літературного твору.

У розділах попередніх ми показали, як відбувається цей процес перетворення мовних форм, як утворюються окремі стилістичні прийоми, виражальні засоби, як вони організуються в системи лексичних, синтаксичних і фонетичних засобів, які їх функції в літературному художньому стилі.

Так, образність, утворювана метафорами, синекдохами, метоніміями і т. д., — викликає чуттєве сприймання і сприяє створити бажаний ефект та реакції на висловлене.

Але сила емоційного впливу може ховатися не тільки в окремих словах і словосполученнях, а й в їх порядку. Порядок слів поетичної мови може бути зворотний логічному порядку; незвичайне переміщення членів речення посилює його емоційність; піднесеність мови може виявитись у ряді поетичних фігур. На поетичний стиль так само має вплив ритм; рима — явище словесної інструментовки (як звуковий повтор) і одночасно служить засобом метричної композиції, визначаючи межі віршу й пов'язуючи вірші в метричні одиниці (строфи). Відповідно добре слово в руках поета може бути то зображенням явищ зовнішнього світу, то символом різних уяв, то засобом емоційного впливу, то звуковим комплексом, звукописом тощо.

В цьому технологічному огляді наведено лише найпоказовіші й найуживаніші літературні засоби, що в художньому творі перебувають у взаємозв'язку та підпорядковані єдиному художньому завданню. Цю єдність засобів поетичного твору ми називаємо терміном „стиль” (В. Жирмунський).

А найголовніше у стилі — це його єдність або системність. У чому полягає це поняття єдності або системності щодо засобів якогось письменника? „Ми розуміємо її, — говорить В. Жирмунський, — як внутрішню взаємну зу-

мовленість усіх засобів, що входять у стилеву систему. В художньому творі ми маємо не просте співіснування відокремлених і самостійних засобів: один засіб вимагає другого засобу, йому відповідного. Всі вони визначаються єдністю художнього завдання даного твору і в цьому завданні вони одержують своє місце”¹.

Коли ми розглядаємо засоби перетворення окремих слів чи то виразів на естетичну форму літературного твору, то це є поняття стилю у власному розумінні цього терміна. А коли ми термін *стиль* вживаємо на визначення цілої літературної школи, певного напрямку (як в поезії, так і в мистецтві взагалі, наприклад, реалістичний стиль, класичний тощо), то це буде поняття стилю в широкому розумінні.

Твори, що належать до одного стилю, підпорядковані в усіх своїх прийомах якомусь загальному художньому прямуванню і носять у собі особливий відмінний характер.

Стилі в літературі з’явилися наслідком історичного розвитку літературних форм, а не логічної класифікації, тому кожний з цих стилів доводиться характеризувати, виходячи з різних підстав (основ), вибір яких залежить від того, які інтереси панували в літературі в добу створення того чи іншого стилю, і в який бік творчості скеровувалася увага письменників.

З погляду стилеві єдності або художньої системності, наприклад, класицизм, романтизм, реалізм, становлять собою окрему взаємодію елементів вищого порядку, а саме художнього мислення як такого. Кожна з трьох згаданих систем характеризується певним типом зв’язку ідеї й образу, конкретно-чуттєвих та аналітичних елементів творчості: перша система класицистична, — перевагою ідеї над образом; друга, романтична — перевагою чуттєвого й емоційного забарвлення в зображенні; третя — реалістична — єдністю конкретно-чуттєвих і аналітичних елементів творчості.

¹ Жирмунський В. М., „Теория литературы, поэтика, стилистика”, Ленинград, 1977, ст. 34.

ЛІТЕРАТУРНІ НАПРЯМИ

У певний період розвитку літератури серед письменників складаються літературні напрями за спільністю художніх засобів, хоч далеко не завжди відповідних за світоглядом. Ці мистецькі угруповання письменників усвідомлюють теоретичні основи своєї діяльності, проклямають її усно і в своїх маніфестах, творять літературні теорії, що виправдовують їх теоретичні принципи. Отож, письменники, об'єднані спільним творчим принципом, усвідомленим і названим, утворюють своїми творами єдиний літературний напрям. Літературний напрям загально можна визначити так: це група письменників, об'єднаних спільним розумінням художньої творчості, спільним принципом поетичного зображення життя, що застосовують його в своїй творчості і захищають його теоретично.

У річищі одного великого літературного напрямку часто утворюються різні літературні течії. Терміном *літературна течія* означають ті різновиди, розгалуження літературного напрямку, які виникають у процесі його розвитку. Так, наприклад, в українському романтизмі постала харківська течія, представлена творчістю І. Срезневського, Л. Боровиковського, А. Метлинського, М. Костомарова та ін., що культивувала стиль романтичної поезії у гатунках: ліричному, баладному й історичної поеми. Певний поділ літературних напрямів на окремі течії властивий кожній національній літературі.

Відмінність течії від літературного напрямку полягає в тому, що письменники, пов'язані з тією чи іншою течією, усвідомлюють і обстоюють її ідейні та художні принципи, займають у літературній боротьбі певні позиції.

З поняттям літературної течії тісно пов'язана і літературна школа (наприклад, шевченківська школа в поезії, стефаниківська в прозі). Та чи інша літературна школа свою назву пов'язує з іменем її видатного представника. Літературна школа — це вужча ланка літературної течії. Терміном *школа* підкреслюють тісну професійну близькість групи письменників, пов'язаних спільними засобами та прийомами творчої роботи. Інколи поняття *школа* вжи-

вають у літературознавстві і в ширшому значенні — на-
пряму.

В історії літератури відомі великі напрями. Вони ви-
сувають важливі, глибокі принципи художньої творчості,
об'єднують великі групи письменників, існують довгий час,
інколи продовж століть і являють собою епоху в розвитку
художньої літератури. Такими напрямками є: класицизм,
сентименталізм, романтизм, реалізм. В одну й ту саму добу
в літературі можуть бути наявні різні напрями. Дуже часто
„один і той письменник писав в один і той самий час в різ-
них родах і напрямках літератури” — говорить Н. Петров.
Так і є справді.

Ренесанс (Відродження)

Р е н е с а н с (фр. Renaissance, від лат. renascor — від-
роджуюсь) — період у культурному розвитку країн Євро-
пи в XIV - XV - XVI ст., що став історичною межею між
середніми віками і новим часом. Відродження ознамену-
валось великими відкриттями й винаходами, розквітом світ-
ської філософії, науки, а також пробудженням інтересу в
передових верствах суспільства до літератури і мистецтва
стародавньої Греції та Риму. Діячів Відродження часто
називали гуманістами; це представники світської інтелі-
генції: вчені, публіцисти, історики, поети, письменники,
високі урядовці тощо. Вони намагалися відродити кращі
традиції античного мистецтва і літератури. Тому вся епоха
стала називатися В і д р о д ж е н н я м . Вони протистави-
ли грецьку і римську культури, що досягли високого роз-
витку, феодальній культурі середніх віків, яку вони тлу-
мачили як занепадницьку, варварську. В середні віки не
було іншої науки, крім схоластичної. Виходячи з того ста-
ну, що єдина дорога до істини полягає в непогрішному
вченні церкви, на чолі якої стоїть папа, схоластична наука
вважала за марне і грішне кожне прагнення людської
думки відкрити нові дороги до пізнання істини. Самозро-
зуміло, такий світогляд дуже сумно відбивався в житті
людини.

Гуманісти знаходили в стародавньому світі (в Греції
і Римі) блискуче підтвердження свого переконання про ви-
соку достойність природи людини, в її здібність до нескін-
ченного удосконалення. А тому вони вимагали повної сво-
боди для розвитку творчих сил душі людини, незалежно

від її походження і громадського стану. Так з'явилась світська наука, що висунула на перший план вивчення людини в її духовній діяльності. Захоплення освітою захопило всі верстви культурного суспільства, не виключаючи й духовенства. З'явилися мандрівні педагоги, які переходили з міста в місто, скрізь поширюючи studia humana. З'явилась світська інтелігенція, з'явилась громадська думка, що спиралась не на авторитет папи, а на авторитет гуманістів. У творах гуманістів латинська мова поступається перед національними мовами. Риси реалізму прищеплюються майже всім літературним гатункам. Великою історичною заслугою Ренесансу назавжди залишиться те, що в його пошуках і досягненнях гармонійно поєднувались інтереси науки, мистецтва й літератури.

Процеси, які вели до створення культури Ренесансу, вперше розпочалися в Італії, хоч були вони ті самі й поза Італією. В інших країнах вони тільки запізналися, але Ренесанс прокладав собі дорогу і тут. У всіх нових країнах — Англії, Франції, Німеччині — гуманістична наука швидко набула бойового характеру. Вона зробилася опорою реформаторського¹) руху в боротьбі проти католицизму.

Найвидатніші письменники доби Відродження в Італії: Петрарка, Бокаччіо, Данте; філософ Джордано Бруно; скульптор і художник Мікель-А'нджельо Буонаротті; художники: Рафаель, Леонардо да Вінчі. У Франції вершиною Відродження став роман Рабле „Гаргантюа і Пантагрюель”; в Іспанії роман Сервантеса „Дон Кіхот”; в Англії — драми Шекспіра та багато інших.

В Україні церковна унія 1596 р. (об'єднання латинської і греко-православної церкви під зверхністю папи) викликає православну реакцію. В справі унії запальна полеміка точилася до 1767 р. Це — ціла література. Полеміка була досить гостра і часом сходила на брутальну лайку.

На початку грецьку віру обстоювали деякі вельможі з давніх князівських родів, що не мирилися з ролею звичайної шляхти в межах Литви і Польщі. Такий був у Литві рід Ходкевичів, на Волині — князь Острозький, брацлавський каштелян Василь Загорський. Але нові покоління цих родів уже цілком перейшли до католицизму.

¹ Масові протести міщан проти католицької церкви (звідси назва протестанти) і вимоги зміни — реформи її (звідси слово реформація). Найвидатнішими вождями реформації були: Лютер, Кальвін і Цвинґлі.

В резиденції князя Острозького утворюється громада ворогів унії, скупчуються інтелектуальні сили, засновується друкарню, звідси виходять перводруки XVI ст. на чолі з Острозькою біблією. Засновується тримовний ліцей, де вчили трьох мов: грецької, церковнослов'янської й латинської. Звали цю школу також „Грекослов'янською Академією”. При цій школі згуртувалися письменники й учені, а саме: Герасим Смотрицький, Василь Суразький, Дам'ян Наливайко, Архидиякон Кипріян та інші. Найважливішим ділом цього вченого гуртка було видання біблії. Герасим Смотрицький брав участь також у церковній полеміці. З Острога друкарство перейшло до Дременя, де монастир починає друкувати „Пчели” на зразок збірок княжої доби.

Міщанство створює в межах феодалної державности свою організацію за єдиною формою — це православні братства. Братства засновують школи, друкарні та шпитали. Вони позичають у єзуїтів їхню зброю — схоластичну науку, і розпочинається ідеологічна боротьба. В першу чергу міщани беруть у свої руки церковну організацію цілком, аж до вищої церковної влади включно і, таким чином, фактично здобувають таку свободу, яку на Заході міщанство здобуло в формі організації нового культу — реформації.

Загалом у ті часи серед православних було велике оживлення думки в напрямі реформаційному. Ідеї реформації та Відродження (Ренесансу) зачепили багато різних справ: питання про взаємини світської освіти та духовної, питання про мову книжну й церковну тощо.

У релігійній полеміці брав також участь Іван Вишенський, що був одним з найоригінальніших і найвидатніших письменників доби українського Відродження (Ренесансу).

Барокко

Барокко (від італ. barocco — вибагливий, химерний) — стиль у мистецтві (також в архітектурі) і літературі кінця XVI ст., XVII і почасті XVIII ст. Цей новий художній стиль, що при чисто зовнішньому зіставленні з ренесансовим може здаватися химерним, декоративним, штучно ускладненим. Однак, коли взяти під увагу його внутрішнє наповнення, ті ідеї, що він відбиває, то його ху-

дожний вигляд буде внутрішнє логічним, відповідним світосприйманню свого часу.

Барокко було зв'язане не лише з Ренесансом, а й з середньовіччям.

Коли Ренесанс захищав тезу про гармонійне світовідчуття, про рівновагу частин і елементів художньої речі, про спокійну й чисту лінію, то барокко всьому цьому протиставить антитези про антиномічне світовідчуття, про панування одних елементів художньої речі над другими, про лінію турботливу, криву нерівну.

Найістотношою ознакою барокко є його антиномічність, його специфічна подвійність. Барокковий твір майже завжди розгортається під знаком антиномії як композиційного принципу. В основі антиномічності лежить якийсь контраст. Так, А. Гріфіюс — великий німецький драматург барокко у передмові до „Льва Вірменина” (1646) пише: „...я зображую в цій трагедії перехідність людських справ”. Образи людей, що падають з висоти щастя в безодню горя, що попадають з трону на плаху не тільки у Гріфіюса (1616 - 64), але й в інших драматургів барокко, наприклад, Кальдерона (1600 - 81) — „Стійкий принц” (1635), „Життя сон” (1636).

По всій Європі виникають містичні гуртки, розвивається інтерес до проблем віри. Містицизм, релігійний екстаз, реабілітація аскетичних настроїв, захоплення жанром духовної пісні в поезії, в драмі — звертання до містерій. Поширюються образи, що шукають дійсної мети в житті, і знаходять її у втечі від життя, у посвяті себе служінню Богові, мученика за християнську віру („Стійкий принц” Кальдерона, „Катерина Грузинська” (1657) Гріфіюса), що відкидає земні спокуси і радісно сприймає мученицьку смерть. Образ мученика за віру постійний і в живописі барокко (Рубенса „Розп'яття Петра”, Рібейри „Муки св. Варфоломея”). Все земне — тлінне, тимчасове, тутешнє „життя є сон”, справжнє життя наступає лише після смерті, чуттєвий світ — юдоль страждань, які треба зносити стійко, в очікуванні смерті, єднаючись душею з Богом, релігійна екстаза — шлях до вічності.

А звідси бароккові метафори: життя людини — квітка, що раптово губить пелюстки, але схоронює колючки і сухий стовбур; людина — спалимий недогарок, шкло; алегоричні персонажі: Смерть, Доля, Віра та ін.; вірші і збірки віршів під заголовками: „Кладовищенські думки”, „По-

хоронні пісні" і подібні. Дух барокового поета схвилюваний, тому його твори позбавлені ясності і чіткості у будові; поет має тяжіння до мішаних жанрів. Поети Ренесансу цінили стрункість і простість у художній речі, поети барокко стрункість розуміють як схематизм, простість замінюють химерністю, вигадливістю, надуманістю, висококомвністю. Поезія — це забава, гра розуму, розвивається пристрасть до окремих алегорій, з'являються алегоричні драми, поеми, вірші, що потребують тлумачень, алегорія входить майже обов'язковим складником у побудову художньої речі. Захоплюються виглядом віршів, поезія стає поезією для ока, пишуться вірші у формах: хреста, чарки, ковадла, колони, ромба. Великого значення надається акростихам¹⁾, телестихам²⁾, мезостихам³⁾, буриме⁴⁾ і под. Поети часто забавляються нанизуванням вигадливих метафор (порівнянь, антитез). Наприклад, Любов „зв'язує золото з крицею, пряжу — з білим шовком, заставляє жаливу тягтися до благородної рози, до перлин кладе сміття, до вугілля кладе крейду і часто прищеплює дикому дереву солодкий плід" (Гофмансвальдау) або „Очі — це балкони і двері душі, надійні свідки, справжні оракули, вірні супутники боязливого розуму і яскраві смолоскипи темного ума, це — язика думки, завжди швидкі і спритні, говірливі післанці німого бажання, ієрогліфи і книжки, в яких можна розглядати сердечні таємниці, — живі і чисті дзеркала, в яких відбивається все, що міститься в глибині грудей" і т. д. (Маріно). Але поетові часто мало однієї метафори, він нанизує їх одну на одну і створює в'язку метафор — специфічний бароковий прийом в поезії. Любов до іграшок до вигадок в епоху барокко розвивається до величезних розмірів.

Захоплення химерним, рідкістю приходить до захоплення екзотизмом. У літературу уводять часто цілі музеї рідкостей; Скудері змальовує Персію („Кір"), Ансельм фон Ціглер — Індію („Азіатська Баніза"), інші письменники — Мексіко, Перу і т. д. Зображують екзотичні звичаї,

¹⁾ Акростих — вірш, у якому перші літери кожного рядка утворюють слово або речення, найчастіше ім'я того, кому акростих присвячується.

²⁾ Телестих — див. Акростих.

³⁾ Мезостих — вірш, всередині якого сховано якесь особливе значення, — найчастіше ім'я адресата.

⁴⁾ Буриме — літературна гра, що виникла у Франції на початку XVII ст.

свята, полювання на слонів, крокодилів, рідкісні дерева, а головне — дороговартівності, розкіш, чудесне каміння, матерії, благородні метали і т. д. Композиція таких творів екстенсивна (поширена кількісно) і це вельми характеристичне для епохи барокко, ознака у протилежність Ренесансові. Автор не такий зайнятий своїми персонажами, як екзотичними натюрмортами, які постійно зупиняють розвиток сюжету. Інтрига може бути проста, але роман виходить все ж великий.

6

Зчасом у ділянку матеріальної і духовної культури барокко все більше проникають риси грандіозности. Розвивається тенденція, що мистецтво мусить збуджувати, зворушувати своєю монументальністю. Перука, що проникає у побут, ніби надає людині особливої величності, вона стає найвиразнішим символом — барокко. Література також ніби одягає перуку, штучно побільшує свій зріст. Створюється поетика з рядом абсолютно обов'язкових правил, що забезпечують творові монументальні основи. Звідси такий притаманний барокковій літературі „високостильний” риторизм.

Збільшення орнаментики, про яку говорилося вище, також сприяє здійсненню тези про монументальність. Уся ця маса широких метафор, порівнянь, антитез обтяжує річ, робить її масивною, грандіозною.

Вразити читача, глядача, слухача — мета мистецтва епохи барокко. На цій підставі драма поступово перероджується в оперу, висуваються видовищні моменти (багата бутафорія, складна механіка сцени), поезія, проза складаються з елементів схарактеризованих вище, а серед них на першому місці — збільшений орнамент.

Коли починається українське барокко? Це питання досить складне. Дійсний ґрунтовний початок барокко поклав Мелетій Смотрицький (1578 - 1633) своїми проповідями та почасти віршами Кирило Транквіліон (? - 1646). А виникнення Київсько-Могилянської Колегії (в 30-х роках XVII ст.¹⁾) відкрило широку і велику можливість для розвитку барокко в українській культурі взагалі. Ієрархи і професори академії були головними репрезентантами барокко. Нова бароккова поезія знаходить найяскравіший вислів у панегіричній деклямаційній композиції „Евхаристиріон”

¹⁾ Згодом визнаної за академію (1701 р.).

(Київ, 1632), складений учителем риторики Київсько-Могилянської Колегії — Софронієм Почаським. „Евхаристиріон” прославляє Петра Могилу як основоположника школи і щедрого покровителя наук та мистецтва.

З латинської середньовічної поезії ~~було~~ прийнято форму панегірика, оди, епіграми, листа, різних принагідних віршів. Захоплення розв'язанням формальних проблем віршування дійшло свого вершка в цілком штучних формах: акростихів, раків, яйця, чарки, сокирки, піраміди і под. Перевага форми над змістом була цілковита. Була велика мода на вірші серед духовно-старшинських кіл: присвяти видань, описи новоявлених гербів, передмови, післямови, подяки, величання, ляменти. Вивчення науки віршування переводилося не лише теоретично, але й практично. Ця пильність витворювала зразки *барокового стилю* в письменстві.

Останнім великим українським письменником епохи барокко був Гр. Сковорода (1722 - 94), що „з ним літературне барокко не доживило, а догоріло повним полум'ям до кінця та враз згасло” (Д. Чижевський).

Клясицизм

К л я с и ц и з м (від лат. classicus — зразковий) — напрям у літературі та мистецтві XVII - XVIII і поч. XIX ст. Клясицизм здобув найповнішого розвитку особливо у Франції в XVII і XVIII ст. Виник і розвинувся клясицизм на основі великих літературних винаходів, що були зроблені в епоху Ренесансу. Великі твори Гомера, Софокла, Есхіла, Вергілія, Горація та інших письменників античної давності стали перекладатися на європейські мови і вивчатися. Поступово ці твори стали вважати досконалими під оглядом мистецької краси і зразковими, **к л я с и ч н и м и** творами, які варто наслідувати.

Наслідування греко-римських письменників оголошено основою нової літератури. Свої твори французькі, російські та інші письменники писали на підставі такого наслідування. Виник великий літературний напрям, який через це і став зватися **к л я с и ц и з м о м**.

У Франції найдосконаліший художній вислів клясицизм зробив у трагедіях Корнеля („Сід”, „Горацій”), Расіна („Федра”), комедіях Мольєра („Тартюф”, „Дон Жуан”). Літературну теорію клясицизму обґрунтував у вір-

шованому трактаті Буальо „Поетичне мистецтво”; а в Росії Ломоносов і Сумароков.

Письменники мусіли підпорядкуватися певним правилам обов'язковим для всіх. Так, не можна було мішати в одному творі величного і смішного, трагічного і комічного. Будуючи драму, треба було зберігати так звані три єдності: єдність часу, єдність місця і єдність дії (див. стор. 256). Ці правила були обов'язкові для письменників і взяті з „Поетики” грецького філософа Арістотеля.

Предметом високих жанрів — поеми, оди, трагедії — могло бути тільки життя вище, духовне, ідеальне. І, навпаки, зміст низьких жанрів — сатири, комедії, байки — зводився до зображення життя приватного, буденного, грубо матеріального. Через це звертання до того чи іншого жанру в епоху класицизму само з себе вже визначало тему, образні, інтонаційно-стилеві композиційні особливості твору.

В залежності від жанру був поставлений також добір засобів емоційного впливу на людину. В трагедії — це приємний жах і живе співчуття, в комедії — сміх, в сатирі — гнів, в оді — захоплення. Кожне почуття говорило своєю „мовою”.

Як головну вимогу до літератури Буальо ставить вимогу „розуму”:

Любіть розум ви, нехай він у віршах живе
І силу їм і красу дає...

— звертається Буальо до сучасних поетів у своєму трактаті. Класицизм визнавав лише те прекрасним, що було „розумним”.

Образи героїв у творах класицизму у великій мірі були умовні, будувалися на зображенні певної або єдиної риси людського характеру. Зображення характеру як однієї якоїсь властивості — додатньої або від'ємної — будувалось у класицизмі на гіперболі, перебільшенні. Наслідком чого персонажі були або цілком порочними, або, навпаки, цілком благородними. Однак це не привело до одноманітності характерів у класицизмі, як нерідко гадають. Характер був втіленням однієї властивості (мужність, вірність обов'язку, скупість і т. д.), але ці властивості були різні, тому різноманітні були й характери.

Літературним класицизмом як ідеал була висунута людина громадського складу, високого інтелекту, що вмів

думати, вольова, з розвинутим почуттям обов'язку. Художне втілення цього ідеалу здійснювалось у двох плянах: зображення людини як уособлення громадських доброчинностей або висміювання людини, позбавленої їх. Прославлення розумної, тобто благородної в своїй моральній основі людини визначило патос літератури клясицизму. Обов'язок перед державою і суспільством могла виконати лише людина здібна вольовими зусиллями придушити в собі егоїстичні почуття. Так, наприклад, постаті, створені Корнелем у трагедії „Горацій”, становлять уособлення громадських доброчинностей. Трагедія з історії республіканського Риму. Три брати з роду Горація перемагають у поєдинку вождів-ворогів Риму. Живим залишився лише один, який повертається переможцем додому і, бачачи, що сестра, колишня наречена одного з убитих ворогів, плаче по ньому, замість того, щоб радіти з перемоги оборонців власної держави, і в пориві патріотичного гніву — вбиває її; призначений суд над убивцем; батько виголошує палку промову на тему, що обов'язок перед родиною ніщо в порівнянні з обов'язком перед державою і суд виправдовує брата, що вбив сестру.

Російський клясицизм розвинувся пізніше французького і німецького. Самозрозуміло, він використав досягнення європейської думки. Утвердження високих громадських і моральних ідеалів, орієнтування на античні літературні зразки, додержування вироблених теоретичних правил — все це було покладено в основу поетики й російського клясицизму.

Представниками клясицизму в Росії були: М. В. Ломоносов (1711 - 1765), А. Д. Кантемір (1708 - 1744), В. К. Тредіаковський (1703 - 1769), А. П. Сумароков (1718 - 1777) та інші.

В українській літературі XVII - XVIII ст. не було жодних можливостей для розвитку клясицизму ані політичних, ані духовних. Вплив клясицизму дещо позначився на творчості І. П. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, К. Думитрашка та ін.

Багатозначність терміна „клясики”

В літературознавстві термін „клясики” вживають у кількох значеннях.

Поперше, в культурно-історичному він означає сукупність письменників т. зв. класичного, себто греко-римського циклу, а також ще й їхніх безпосередніх наслідувачів у новітньому європейському письменстві. Таке вживання терміна „класики” йде виразно на спад, бо за греко-римським циклом уже закріпилась загальнозрозуміла назва „античність”, а тому і письменники цього циклу мусять зватися античними письменниками, а не класиками.

Подруге, термін „класики” вживають також оцінно, себто в розумінні естетичної вартости та оцінки, і означає він тоді — зразкові, канонічні загальноновизнані представники будь-якої національної літератури чи літературної школи, будь-якого літературного стилю чи напрямку. Первісно тут мали на увазі зразкових письменників античного шкільного „канону” (латинське *classis* скальковане з грецького *kanon*).

Зважаючи на неабияку небезпеку психологічних асоціацій, що до них спричиняється аналізована вище багатозначність терміна „класики”, слід прийняти такі уточнення: письменників, належних до класицизму, називати не класиками, а класицистами, а термін „класики” вживати лише на означення найвизначніших письменників даного народу, як: Шекспір, Шевченко, Міцкевич та под. Проте атрибут „класичний” як відповідник до естетичної категорії класицизму (себто класичний стиль) — збережімо.

Сентименталізм

Сентименталізм (фр. *sentimentalisme* від *sentiment* — почуття) — напрям в європейській літературі, що формувався з другої половини XVIII ст. як заперечення класицизму. Цей новий угляд і новий стиль набули назву сентименталізму, чутливості від твору англійського письменника Л. Стерна „Сентиментальна подорож” (1786). Сентименталісти надавали великої ваги почуттям людини з наміром розчулити читача, викликати співчуття до неї. Тому в їх романах, наприклад, С. Річардсона („Памела”, „Кларісса Гарло”), Ж.-Ж. Руссо („Юлія” або „Нова Елоїза”), Й.-В. Гете („Страждання молодого Вертера”) та інших усі герої належать до дуже чутливих людей. Чутливість, властива сентименталістам, часами розвивається до крайньої міри і стає джерелом страждань та катастрофи

героя, як Гетівського Вертера, що не міг опанувати своє почуття до заміжньої жінки і кінчає життя самогубством.

На основі цієї чутливості складалися й нові літературні гатунки і новий літературний стиль, як протилежність клясицизму. Клясицист-письменник був раціоналістом у своїй творчості. Він підпорядковувався певним правилам і наслідував греків та римлян, що дали зразки відповідні цим правилам. Він відвертав людину від навколишніх обставин, малював людину взагалі, а не людину, певної соціальної або національної групи, зображував ті чи інші почуття як вони виявлялися взагалі, а не в даному індивідуальному випадку. Оригіналом, з якого клясицист писав цю людину, була світська людина або двірська. Сентименталіст, навпаки, був реалістом. Він прагнув наблизитися до реального життя, як говорив Дідро. Він зображував життя не абстрактно, а на підставі спостережень над дійсністю. Тимчасом як клясицист одягав свої людські постаті переважно в античні вбрання і видавав їх за греків та римлян, сентименталіст уже скидав це вбрання й малював сучасне життя, сучасних людей, сучасні норови. Клясицист під словом *людина* розумів представника вищих кляс суспільства — представників аристократії, — сентименталіст вважав за найцікавішу тему для своїх творів — середній стан, інтелігенцію, селянство.

В українській літературі сентименталізм найбільше помітний у творах Г. Квітки-Основ'яненка („Маруся”, „Сердешна Оксана”, „Козир-дівка”, „Щира любов” та ін.), а також частково у творах І. Котляревського („Наталка Полтавка”) й Є. Гребінки.

Романтизм

Романтизм (фр. *romanisme*) — новий літературний напрям або стиль, що склався в західноєвропейській літературі наприкінці XVIII ст. і початку XIX ст. Романтизм становить собою заперечення клясицизму і рівночасно новий щабель у розвитку літературних напрямів.

Романтизм, утверджуючись як система, висунув на перший план формування національної літератури. Тому головну увагу романтики звернули на народну творчість (фолкльор) і удосконалення мови на народній основі. Саме у фолкльорі романтики знаходили свої естетичні зразки, а найголовніше — в ньому вони бачили одно з джерел

пізнання національного духа, що привело їх до відкриття індивідуальності націй, яке разом з посиленням уваги до індивідуальності людини, слід вважати за одно з найбільших досягнень романтизму. У народній поезії вони черпали як джерело сучасної літератури, так і основу її національного характеру, що саме в епоху формування сучасного поняття націй цінилось особливо високо. В своїй творчості вони прагнули відродити віки минулої слави, прославити народну вільність, протиставивши її завойовникам.

Романтики цікавилися не тільки фолкльором своїх народів, а й інших. Їх увагу притягали також події і перекази середніх віків — часи лицарства, хрестових походів, лицарських змагань тощо. Їм здавалось таємничим і цікавим життя народів Сходу й далекого американського Заходу — своєрідна і чужа культура й природа цих країн, нориви і побут їх мешканців, їх погляди та звичаї, пісні, легенди. Життя цих чужих (екзотичних) країн, як і лицарські нориви середньовіччя, романтики звичайно протиставили сучасній їм культурі. Такі, наприклад, східні романтичні поеми Д. Байрона, що зображають життя Турції, Греції. Такі переклади східних поетів і наслідування їм у В. Жуковського.

Але це не значить, що романтики писали лише на ці теми. Вони почували себе вільними у виборі тем і писали про те, що підказував їм їх інтерес, чуття, уява. Вони оголосили свободу художньої творчості. На їх думку, письменник мав бути вільний і в виборі поетичних ґатунків, і в побудові твору. Так, англійські поети створили новий ґатунок романтичної балади, в якій висловлювали своє незадоволення навколишнім життям, піднесене прагнення знайти його в історичному минулому в житті народу, інтерес до фантастичних повір'їв народу тощо. Німецькі й англійські поети створили ґатунок романтичної ліроепічної поеми¹), яка відрізнялась казковою або екзотичною тематикою. Осібний вид такої поеми розробив Байрон, і він набув назву б а й р о н і ч н о ї п о е м и²). Ця поема розповідає про незвичайні пригоди в житті одного, розчарованого

¹ До цього часу поемою називали лише письмовий героїчний епос, епопею. Тепер поєднано в ній епічний і ліричний елемент і на відміну від епічної її стали називати романтичною ліроепічною поемою.

² Таку назву можна приложити до Байронових поем, як: „Шільонський в'язень“, „Мандрівка Чайльд Гарольда“, „Гявур“, драм. поеми: „Каїн“, „Манфред“ та ін.

героя, що перебуває у незгоді й боротьбі з своїм суспільством та переживає світову скорботу. Великим змінам романтики піддали також роман. Вони створили романи, засновані на внутрішніх переживаннях, на різких протиріччях у психології героя, на його ідейному конфлікті з навколишнім середовищем. Такі романи В. Гюго, Новаліса та інших.

Баляди, елегії поеми, посвяти і послання, ідилії, романсова лірика, вірші на теми громадського та особистого життя були найулюбленішими літературними гатунками письменників-романтиків.

Показуючи переважно сильні характери, романтики прагнули якнайширше розкрити внутрішній світ — душу людини. За почуттям вони визнавали головне і панівне в творчості. Їх поезія була, насамперед, поезією настрою, почуття й живої емоційної уяви. На цій основі вони будували свої образи і сюжети, творили свою поетичну мову й композицію. Висловлюючи в образах піднесені романтичні настрої, вони часто користувалися уособленням, символами, гіперболями. В їх мові переважали метафоричні слова і вислови, порівняння, епітети, а також словесні повтори, антитези, інверсії, що виражають напруженість чуття. Для романтичного стилю також властиві казковість фантастика й жах, протиставлення гріха й спасіння, демонів і церкви, сомнамбулізм, месмеризм, сні і візії, явища подібні до сновидіння, гарячкове маячення. Великої сили набувають ліричні образи: в ліриці панує ліричний монолог, виливи почуття. Красвид набирає самостійного значення, йому надається ліричного забарвлення (ліричний красвид). Дію рухають пристрасті, романтичному стилеві властивий символізм, а його співучий первісток призводить до пісенних засобів: асонансу та алітерації, як музичних компонентів окремого слова і віршового рядка.

Світового значення набула творчість представників романтизму в Англії — Д. Байрона (1788 - 1824), П. Б. Шеллі (1792 - 1822), В. Скотта (1771 - 1832); в Німеччині — Г. Гайне (1797 - 1856), Й. Шіллера (1759 - 1805); у Франції — В. Гюго (1802 - 1885), Ф. П. Шатобріана (1768 - 1848); у Польщі — А. Міцкевича (1798 - 1855), Ю. Словацького (1809 - 1840); в Росії — раннього А. Пушкіна (1799 - 1837), В. Жуковського (1783 - 1852) та інших.

Український романтизм. Ідея національно-визвольної боротьби захоплює всі країни, що перебували

в колоніальній залежності від Росії та Австро-Угорщини, і висуває на перший план патріотичну проблематику, а боротьба за розвиток національної мови й літератури стає естетичною програмою письменників-романтиків і в цих країнах. Ось на такому ідейно-творчому підкладі стояли й представники українського романтизму 20-40х років XIX ст.: П. Гулак-Артемовський (1790-1865), А. Метлинський (1814-1870), Л. Боровиковський (1806-1889), І. Срезневський (1812-1880), М. Костомаров (1817-1885), О. Корсун (1818-1891), О. Бодянский (1808-1877), О. Афанасьєв-Чужбинський (1817-1875), М. Шашкевич (1811-1843), Я. Головацький (1814-1888), І. Вагилевич (1811-1866) та інші.

Посилена увага до минулого й фолкльору властива всім романтикам: західноєвропейським, російським, польським, українським — особливо. Романтизм більше і краще виявився в поезії, менше в драматургії, а найменше в прозі, що її розвиток почався значно пізніше за розвиток поезії та драматургії.

В поезії з'являються спогади про дальню славу батьківщини, згадки про славні вчинки козацькі, снуються мрії над руїнами, січами, сумування над мовчазними могилами і под. Тасмничі руїни, степ, могили, море з страшними бурями, смерть козака — це звичайні теми українських романтиків. Центральним образом для письменника-романтика був образ могили:

Колись, мій синочку, ми тії могили
Трупом та трупом начиняли;
Колись, мій синочку, ми в тії могили
Злих ворогів було спати клали.

(А. Могила, „Степ”)

Ось що пише Миронець: „Недаремно так багато у Шишацького образів могил. Могили, як символа давньої краси, похованої й до певної міри тасмної, могили, як емблеми національної гідності, пам'ятки минулої слави — похоронний священний мотив для українських романтиків. Могили — образ чистий в українській ліриці першої половини XIX ст., він є аналогічний чистому образу могили — кургана в російській поезії тих часів. Амвросій Метлинський за псевдонім прибрав собі А. Могила. Образ могили часто зустрічається в поезіях О. Корсуна, А. Метлинського, М.

Костомарова, П. Куліша, Т. Шевченка... Другий мотив романтиків — мотив сирітства. Третій мотив самотності та знедоленості. З ним пов'язано мотив самотнього блукання вночі і споглядання місяця. Образ місяця перейшов до романтиків від сентименталістів...".

Т. Шевченко у своїй творчості досяг вершини романтизму. Він оновив баладу і надав їй романтичних рис; в його „Причинній”, наприклад, є ліричний красвид, є в нього і блідий місяць та сичі, і всі інші ознаки романтизму. Як лірик, Шевченко komponував навіть поеми способом суто романтичної композиції (вільна форма, ліричний красвид, ліричний монолог, ліричні втручання автора тощо). Його поеми є, власне, ліроепічні. В баладах Шевченка („Причинна”, „Тополя”, „Утоплена”, „Лілея”) панує безоглядна фантастика. Є у нього й романтичний тип героїв, і типовий образ поета-пророка, і накопичення різного жаху, і гротеск (особливо в „Гайдамаках”, де на тлі згарищ і різанини дається мотив веселої танцювальної пісні).

В українській літературі романтизм допоміг подолати бурлескну традицію, що вже віджила себе, поширити тематику, збагатити українську літературу новими ґатунками (такими, як балада, романтична поема, думка, елегія, сонет, тріолет, романс) і поетичну мову, проникнути в духовний світ людини, а наслідком цього — поглибити народність і національну незалежність та самобутність.

Романтичні твори поряд з реалістичними писали ще: П. Куліш („Чорна рада”), М. Старицький („Кармелюк”), І. Франко („Захар Беркут”), М. Коцюбинський („Тіні забутих предків”), Леся Українка („Лісова пісня”) та інші. В романтичному напрямі розвивалася також творчість М. Хвильового — найбільшого романтика 20-30х років ХХ ст., Ю. Яновського, Є. Маланюка та ін.

Реалізм

Реалізм (від лат. *realis* — речовий) — художній напрям у мистецтві і літературі, що прагне до широкого, багатобічного, правдивого зображення реального життя.

Починаючи з середини ХІХ віку, романтизм витискується з європейських літератур новим стилем — реалізмом. Проте не слід думати, що реалізм властивий тільки цьому періодові. Реалістичне зображення людських характерів

ми зустрічаємо вже в античних письменників і письменників Відродження, як Боккаччо (1313 - 1375), Сервантес (1547 - 1616), Шекспір (1564 - 1616) та ін. Але в ті часи принципи реалізму ще не були усвідомлені, реалізм не склався ще в окремий напрям. І тільки в ХІХ ст. такі письменники, як Бальзак (1799 - 1850), Фльобер (1821 - 1880), Діккенс (1812 - 1870) та інші свідомо прийшли до реалістичного зображення життя і поклали основи реалізму як напрям.

Головний принцип реалізму — це правдивість у зображенні життя, дійсності. Коли романтики зосереджували головну увагу на зображенні духовних прагнень людини, то реалісти зображують людське життя у всіх його проявах. У їх творчості знаходить місце і духовне життя і будь-яка інша діяльність людей — в родині, на праці, в громаді тощо. Самозрозуміло, що в зв'язку з таким принципом зображення межі літератури значно поширюються. На зміну незвичайним романтичним героям у багатьох ґатунках творів прийшли звичайні люди: селяни, купці, ремісники, службовці, моряки і т. д. Ось таке відтворення життя й є характеристичною рисою реального мистецтва.

Прагнення до правдивого відтворення дійсності спонукало письменників-реалістів і до відповідної побудови своїх творів. Вони добирають для своїх героїв такі умови життя, такі обставини, такі взаємовідносини між ними, які характеристичні, типові для зображуваної країни, громадського середовища, доби тощо. Правила щодо будови сюжету, конфлікту, поетичної мови йому диктує саме життя, яким він особливо цікавиться. Тому реалістичні твори дивують читача своєю різноманітністю. Кожний великий письменник-реаліст, що зумів художньо узагальнити новий історичний момент, поставити і вирішити нові ідейні проблеми, — творить нові ґатунки літератури. Він творить нові типи героїв, по-новому розгортає дію, мотивує її, виявляє нові особливості поетичної мови. Таким чином, кожний великий письменник-реаліст може визначити свою мистецьку індивідуальність і свій стиль.

Нарешті, типовість зображення характерів у типових обставинах вважається за головну ознаку реалістичного мистецтва. Письменник-реаліст малює своїх героїв живими людьми, такими, які бувають у житті. Реалістичний герой, як кожна людина в житті, не обмежений якоюсь одною характеристичною рисою характеру. Він має вельми роз-

маїті риси характеру. Залежно від обставин життя він поводиться по-різному. Типові характери героїв виявляють себе у своїх вчинках, діях. А що їх характери бувають різносторонні, складні, суперечні, то й дії їх відрізняються тим же. Події в сюжеті реалістичного твору відрізняються багатоманітністю, змінністю, жвавістю. Шекспір, наприклад, умів висловити свої ідеї не через мову героїв, а через хід подій, і його драми через це відрізняються жвавістю дії.

Що значить типові обставини? Це значить, що в реалістичному творі герої діють так, як це типово для зображуваного життя, як цього вимагають типові громадські умови, в яких показаний герой.

Коли в добу Байрона, Шеллі, Гайне, Міцкевича, Жуковського, Шевченка провідну роль відігравала лірична поема, то в роки формування реалістичної літератури вірші стали витискуватися прозою. Настанова реалістів досліджувати дійсність і якнайповніше її зображувати привела до утвердження й панування в літературі епічних гатунків: оповідання, повісті, роману.

В українській літературі 40-60х років (на основі здобутків раннього реалізму в творчості І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки) зформувався критичний реалізм Шевченка. Для Шевченка і його наступників характеристичним є всебічне змалювання дійсності, показ життя не тільки в побуті, а й в його соціальних виявах, станових суперечностях; засудження не тільки вад тогочасного суспільства, а й нещадне викриття всього кріпосницького ладу, самодержавства, національного гніту в Україні.

З другої половини ХІХ ст. критичний реалізм став провідним напрямом, що найвищого свого розвитку досяг у творчості П. Мирного, Свидницького, І. Франка, Карпенка-Карого, М. Коцюбинського, Л. Українки, В. Винниченка та інших. До речі, реалізм найяскравіше також позначився в творах І. Нечуя-Левицького, що дав цілу низку повістей і романів з родинного життя. Але як відмінна властивість його стилю — це було словесне гаптування: він переобтяжував свої твори етнографізмом, через що його стиль набув назву етнографічно-побутового реалізму.

Критичний реалізм продовжує жити і в ХХ ст. у творчості Р. Роляна, А. Франса, Б. Шоу, Д. Лондона, Гемінгвея,

І. Багряного, У. Самчука, В. Винниченка, А. Солженіцина та ін.

Натуралізм

Натуралізм (від лат. *natura* — природа) — напрям у західноєвропейській літературі й мистецтві, що виник у 70-их роках XIX ст. і особливо широко розгорнувся в 80-90-их роках. Теоретичне обґрунтування натуралізму дав Е. Золя (1840 - 1902) в книжці „Експериментальний роман” (1879) та інших теоретичних працях. В основу своєї теорії Золя поклав ідеї позитивізму, що проголошував джерелом дійсного знання досвід (О. Конт та ін.). На відміну від реалізму натуралізм висунув перевагу біологічної й фізіологічної основи в житті людини. Успіхи і невдачі героїв у багатьох романах Золя зумовлені спадковістю; наприклад, у двадцятитомовій серії романів „Ругон-Маккари” (1871 - 1893) кар’єра Ругонів пояснюється тим, що в їх жилах тече здорова кров, а падіння роду Маккарів тим, що він біологічно неповновартісний. Рівночасно натуралісти прагнули до наукової точності в описах вигляду своїх персонажів, подій, середовища — фотографізм. Таким чином естетика натуралізму зводиться до двох основних принципів: біологізм і фотографізм. У романах Золя багато місця віддається описам паризького базару, м’ясного ринку, овочевих рядів, фотографічним описам натюрморту та опису зорових і смакових вражень від базару. Так само краєвид починає виписуватися; опис якогось саду часто займає цілі розділи роману. Ось ця перебільшена увага письменників до природи і становить комплекс натуралізму.

Натуралізм ґрунтується на статичності, він не цікавиться тим, як виникло те чи інше явище, йому цілковито бракує динаміки, бо він бере речі такими, якими він їх бачить і не цікавиться їх розвитком.

Риси натуралізму проявилися в творчості братів Гонкурів (Франція), І. Шляфа і А. Гольца (Німеччина), Г. Ібсена (Норвегія), П. Бабарикіна (Росія), В. Винниченка (Україна) та ін.

Термін натуралізм застосовується і в вузькому значенні — на означення незакритого зображення фізіологічного боку людського життя, зокрема еротичних ситуацій.

Нереалістичні напрями

Модернізм

Модернізм (від фр. *moderne* — сучасний, найновіший) — загальна назва різноманітних нових нереалістичних течій у літературі й мистецтві XX віку, як: символізм, експресіонізм, футуризм, унанімізм, акмеїзм, кубізм, імажинізм, сюрреалізм, абстракціонізм, дадаїзм, поп-арт та інших.

У критиці та естетиці термін *модернізм* використовується також як умовне означення естетичних прагнень геть усяких мистців нереалістичного напрямку до оновлення тої чи іншої художньої системи, що їм видається застарілою.

Додатня властивість модернізму полягає саме в тому, що він напружено шукає нових шляхів і способів зображення світу й людини. Естетичні винаходи модерністів часто збагачують реалістичну літературу й мистецтво.

Символізм

Символізм (фр. *symbolisme* — від *symbole* — символ) — напрям у літературі та мистецтві кінця XIX і початку XX ст.; виник у 70-их роках у Франції. Основоположниками символізму були французькі письменники: П. Верлен, почасти А. Рембо, С. Малларме, а потім поширився у всіх європейських країнах. Символісти спиралися на ідеалістичну філософію; уявляючи собі дійсний світ непізнавальним, вони шукали вищого надреального світу, який можна відобразити лише символом. Але з огляду на те, що важливішу роллю від поняття відіграє символ, то й поезія їх вельми наближається до містицизму. Твори символістів, як правило, мають подвійний зміст — явний і прихований. У них звичайна картина з життя містить інакомовлення. Сліпці у відомій однойменній драмі Метерлінка — це і звичайні нещасливі люди, що втратили проводиря, і разом з цим зображено обмеженість пізнання і одвічну сліпоту людини. Другий зміст у творчості символістів особливо важливий, він несе у собі головне ідейне навантаження. Художній образ перетворюється в символ, специфічна особливість якого полягає саме в багатозначності в тому, що

він поєднує в собі щось певне і умовне, конкретне і абстрактне, кінечне і безкінечне. Символізм усвідомлюється його теоретиками як мистецтво, що дозволяє натякнути на таємничу суть явищ зовнішнього світу.

Окреме завдання вирішує в символічному мистецтві поетична мова, яка також виконує подвійну функцію: одну звичайну — будівельний матеріал образної тканини твору; другу незвичайну — передавати ці заховані таємниці, що їх поет провидів у дійсності. В поезії символізму слову надається магічне значення. Воно мусить створити особливий настрій у читача, розташувати його до сприймання містичних таємниць природи. А в зв'язку з цим величезне значення символісти надають і музичності віршу. Дуже часто вже самими заголовками своїх віршових збірок указували на музичний характер своїх поем. Так, Стюарт Мерілл назвав свої вірші „Гамами”, Жан Мореас — „Кантиленами”, Пете — „Нічними дзвонами”. Верлен вимагає від поетів: „музики, музики, більше музики понад усе”.

Борючись за поширення можливостей мови, символісти говорять навіть про її здібності передавати кольорові відчуття. А Рембо в сонеті „Голосівки” пише про естетичне забарвлення й окремих звуків. Добір форми займає так само велике місце у творчості символістів.

Український символізм виник напередодні революції і не встиг розвинутися як годиться. Найвидатнішими представниками першого загону символістів були: О. Олесь¹), М. Філянський, Г. Чупринка, а другого — П. Тичина, П. Савченко, Я. Савченко, О. Слісаренко та Д. Загул. Ознаки символістичного стилю в українській поезії виявляють вплив російського символізму. Проте на відміну від російських символістів, містиків чистої води, українські символісти справжніми містиками не були. Натомість у них правила національна ідея.

Наймогутніший і найкращий вислів знайшов символізм у першій збірці поезії П. Тичини — „Соняшні клярнети”. Тут є все: і музичність, і мрійність, і пантеїзм, і життєрадісність, що найтипівіше для його символістичної творчості. Сама назва збірки — „Соняшні клярнети” вже

¹ Олесь створив цілу систему образів символів: „Пустеля” (Україна), „Провалля” (також Україна), „Самітна сосна” (український народ), „Конвалія біла”, „Айстри” і т. д. — все це символи української неволі, безталання, безкрилля...

становить музичний образ. Клярнети передають гру променів сонця. Музичними образами він передає й багато інших сприймань:

„Акордились плянети”. >
„Коливалось флейтами
Там, де сонце зайшло”.
„Горить-тремтить ріка,
як музика”.
„Слухаю мелодій
Хмар, озер та вітру”.
„Співає стежка
на город”.

У ряді віршів Тичина дає чимало яскравих зорових образів, наприклад:

„Полум’я квіток”.
„А на воді в чийсь руці
Гадюки пнуться”.
„Спустила хмарка на луги мережані подолки”.

Образ дощу („Енгармонійне”) створено художніми деталями:

А на воді в чийсь руці
Гадюки пнуться... Сон. До дна.
Війнув, дихнув, сипнув пшона —
І засакали горобці!..
— Тікай! — шепнуло в береги.
— Лягай... — хитнуло смолки.
Спустила хмарка на луги
Мережані подолки.

Вірш можна так розшифрувати: тихо, сонно тече вода поміж листям водяних рослин та квіток, але враз налетів вітер — вода зарябіла („війнув, дихнув, сипнув пшона”), бризнули перші великі краплі дощу („засакали горобці”), тихенький шум пронісся по воді („Тікай! — шепнуло в береги”), пригнулись трави та квіти на лугах („Лягай!.. — хитнуло смолки”). Вірш закінчується метафорою:

Спустила хмарки на луги
Мережані подолки.

У „Пастелі” IV образом старої хворої бабусі, яка просить укрити її, поет користується для зображення ночі.

У багатьох образах „Соняшних клярнетів” маємо несподіване поєднання уявлень з різних сфер, ту чи іншу деталь, що дає лише натяк на ціле, про яке треба до певної міри догадуватись, паралельні зіставлення тощо. В образах є елементи загадковости, що є характеристичною рисою поезики символістів.

Справжнім символом у Тичини став *вітер*. Його вітри виступають як дійові особи у символічній „Думі про трьох вітрів” на революційні події та на національно-визвольні сподівання українського народу, що, на жаль, не справдилися.

Імпресіонізм

Імпресіонізм (від фр. *impression* — враження) — течія в мистецтві й літературі, що виникла у Франції наприкінці XIX ст. Імпресіоністи ставили своїм головним завданням відтворювати в своїх творах суб'єктивні враження та спостереження, почуття і переживання мистця. Основну увагу вони приділяли відтворенню найвитонченіших змін у настрої, хвилевих вражень, найтонших відтінків у змалюванні кольорів і звуків, внутрішньому ритмові й ритмі твору, інструментовці. Запановує мова, переобтяжена епітетами, лірика, що складається з коротких речень тощо. Ось кілька прикладів:

(Вірш — вільний переклад прозою)

- а) Не прислухайся до того, що за речами. Не длубайся в собі. Не шукай себе. Тебе нема! Ти — синій, легкий, зникливий дим, що підіймається кільцями з твоєї сигари. Ти капля, що тількищо упала на підвіконня. Ти — тиха, тасмнича шелеслива пісня, яку крізь тишу співає твоя лямба.

(А. Гольц, “Phantassus”)

(Прозовий уривок)

- б) На ній була прекрасна сукня з ржавочервоного шовку з широким тканим темнозеленим поясом і флорентійський солом'яний капелюшок з довгою шовковою стрічкою, зав'язаний бантом попід бороду.

(П. Альтенберг, „Як я це бачу”)

Риси імпресіонізму по-різному виявилися в творчості таких письменників, як брати Горкуни у Франції, П. Аль-

тенберг і А. Шніцлер в Австрії, де він зближався з натуралізмом; у А. Гольца, Г. Гауптмана в Німеччині, О. Вайлда в Англії імпресіонізм переплітався з символізмом.

В українській літературі риси імпресіонізму позначилися на творчості М. Коцюбинського, В. Стефаника, Г. Косинки та ін. Але український імпресіонізм був тим відмінний від європейського, що автори списували події не від себе, а перепускаючи їх крізь душу дійових осіб, крізь їх враження від життя. Події описуються так, що в способі розповіді передається психологію самих дійових осіб (див. ще „Новеля”). Тому це є психологізм, а не чистий імпресіонізм.

Футуризм

Ф у т у р и з м (від лат. *futurum* — майбутнє) — напрям у мистецтві й літературі, що виник в Італії у 1909 р. Основоположником його був поет Марінетті. Він видав маніфест футуризму, в якому глумився з італійської культури минулого і сучасного. Футуристи закликали до позбавлення змісту словесної форми поезії (деформації слів, руйни синтакси, розділових знаків, частин мови, за винятком іменників, вводили в текст поезії математичні знаки тощо). Поетизували вони велике місто і високорозвинену техніку, дуже вихваляли війни.

Український футуризм склався на початку ХХ ст., на чолі якого стояв М. Семенко. На відміну від італійського український футуризм відрізнявся тим, що був позбавлений мілітаризму, натомість вів шалену боротьбу проти інших літературних течій та окремих письменників, часто ображаючи їх своїми творами. Для Семенка немає авторитетів, немає попередників, „він сам собі предок”. Коли російські футуристи (В. Маяковський, І. Северянин та ін.) пропонували скинути з „корабля сучасності Пушкіна і Лермонтова”, то й Семенко відгукнувся: „Тарас Шевченко під моїми ногами” і палить свою збірку поезій „Кобзар”, що нею цей новатор замахувався „був запалити світ” (Єфремов).

Семенківський футуризм розвивався під гаслом протесту проти всіх попередніх форм літератури. Він хотів бути поетом вулиць з гуркітливими екіпажами, хмародерів, тротуарів і кафе, захряслих людьми. У свої вірші, написані асиметричними ритмами, з асонансами замість рим,

або без асонансів і без рим, він хотів би перенести всю „музику” шумів великого людського мурашника, увесь трепіт його звичайного людського життя. Він малює міські брами, кидає у вірші сирий матеріал хроніки подій, широко користуючись прозаїзмами, чужими словами, словами спеціально створеними за прикладом його учителів (Маяковського, Сєверянина). Але стан Семенка не такий легкий: радий не радий йому доводиться грати ролю Дон Кіхота і творити з нічого „темпи міста”, відбиті тільки звуками й натаками на поняття, які ловить поет у місті:

Осте сте	пахка
бі бо	пахитоска
бу	дим синій
візники-люди	чорний ди
трамваї-люди	м
автомобілібілі	пускають
бігорух рухобігі	чаду жить
.....	чаду благать
селі	кохать, кахикать
слі	життедать
лілі	життерух
путі велетні	життеба
лиму сталь	нзін
палять	
нах	

А справді в цих віршах відбито якнайкраще лише хаотичність сприймань великого міста самим поетом. „Це не письменник, а «навмисне», і його писанина не поезія, а простісіньке собі й досить ординарне штукарство. Здебільшого і переважно” (Єфремов).

Поряд з Семенком представниками футуризму в українській літературі є: Гео Шкорупій, О. Слісаренко, що спочатку виступав як символіст, та ін.

Сюрреалізм

С ю р р е а л і з м (фр. surrealisme — надреалізм) — течія в мистецтві й літературі, що виникла на французькому ґрунті після розпаду дадаїзму¹⁾. Більшість пое-

¹⁾ Дадаїзм (фр. dadaisme від dada — дитячий коник, переносно дитяче белькотання) — формалістична течія в літературі й образотворчому мистецтві Захід. Європи початку ХХ ст.

тів, що належали до дадаїзму, пристали до сюрреалізму: А. Бретон, Ф. Супо, Ж. Кокто, М. Еріст та інші. Якийсь час до цієї нової течії належали також видатні письменники такі, як Л. Арагон і П. Елюара, які незабаром перейшли на роалістичний шлях. Подібно до дадаїзму, сюрреалізм проклямував високу цінність дитячого відчуття світу і дійсності, стверджуючи перевагу підсвідомого над свідомістю та логікою. З погляду сюрреалізму зміст підсвідомості і всі іраціональні переживання мають таку саму важливість і таке ж значення для мистецтва, як явища й речі реальної дійсності, коли не більше ще: вони, мовляв, ще більше безсумнівні, вони надреальні, і тому можуть стати надійним матеріалом мистецтва. Сюрреалісти недооцінюють людського розуму, в творчості покладаються більше на інтуїцію, світ інстинктів, галюцинації, сновидіння. В їх творчості панує цілковито суб'єктивне дозвілля. Сюрреаліст сідає, бере папір і пише автоматично всі слова, що спали йому на думку, вважаючи ці слова за готовий твір, бо будь-яка зміна означала б порушення дійсного процесу творчості. Лише таким чином письменник може повністю і вільно висловити свою суть. Сюрреалізм ставить своїм завданням створити з підмогою фантазії нову реальність, де людина почувала б себе цілком вільною, необмеженою жодними нормами і заборонами.

Літературну творчість сюрреалісти розуміють як потік далеких одних від одних асоціацій, що їх неможливо відтворити в одноцільній картині. Прикладом може бути уривок з віршу Бретона „Земний ключ”:

Можна сліdkувати на завісі
Кохання відходить
Чи завжди
Рояль
Все гине
На поміч
Зброя точности
Квіти
В голові щоб цвіли
Подія
Двері піддаються
Двері — це музика.

У крайніх виявах модернізму, а особливо в футуризмі, сюрреалізмі, абстракціонізмі і т. д. справді немає ху-

дожнього образу, бо він розпадається на деформовані деталі, не втілює в собі якісь окреслені явища життя, людські переживання. Цей модернізм виявляє також цілковиту анархію композиції, розпливчастість, швидкобіжність зображення окремих персонажів, речей тощо.

Емма Андіївська вважається основоположницею українського сюрреалізму.

ЗАУВАГИ ДО ТВОРЧОСТИ П. ТИЧИНИ

Зі зміною життя в Україні, крім "Сонячних клянєт" (1918), з'являються й нові збірки поезій Тичини: "Вітер з України" (1924), "Партія веде" (1934), "Чернігів" (1934), "Чуття єдиної родини" (1938), воєнні й повоєнні збірки з обов'язковими дитирамбами на честь комуністичної партії і її вождів та агітацією за гасла комунізму, а разом з цим прийшло і пониження мистецького рівня поета.

ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА

1. Арістотель. Поетика (з грецької мови переклав Борис Тен), Київ, 1967.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика, Ленинград, 1940.
3. Грушевський М. Історія української літератури в 5 том. Київ—Львів, 1923-27.
4. Гудзий Н. К. Аллитерація и ассонанс, М., 1927.
5. Довгалецький М. Поетика (сад поетичний), Київ, 1973.
6. Єфремов С. Історія українського письменства в 2-х томах, Київ—Ляйпціг, 1924.
7. Жирмунский В. и другие. Исследования по теории стиха, Ленинград, 1978.
8. Жирмунский В. М. Теория литературы, Ленинград, 1977.
9. Житецкий П. Очерки из истории поэзии, Киев, 1906.
10. Зеров М. Нове українське письменство, Мюнхен, 1960.
11. Зеров М. До джерел, Львів-Краків, 1943.
12. Ингарден Р. Исследования по эстетике, Москва, 1963.
13. Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови, Київ, 1978.
14. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці, Київ, 1970.
15. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів, Київ, 1971.
16. Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы, Киев, 1914.
17. Пресняков О. Поэтика познания и творчества, Москва, 1980.
18. Потебня А. А. Из записок по теории словесности, Харьков, 1905.
19. Потебня А. А. З лекцій теорії словесности (Байка, прислів'я приповідка), ДВУ, Харків, 1930.
20. Петебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии, Харьков, 1914.
21. Редакционная коллегия. Романтизм в славянских литературах, Москва, у-т, 1973.
22. Рильський М. Наша кровна справа, Київ, 1959.

23. Сидоренко Г. К. Від книжних нормативів до верлібру, Київ, 1980.
24. Сімович В. Віршування (додаток до граматики), Київ-Ляйпціг, 1919.
25. Смаль-Стоцький Ст. Т. Шевченко, інтерпретації, Нью-Йорк — Париж — Торонто, 1965.
26. Тарасенко Н. Д. Деякі питання поезики, Київ, 1959.
27. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, Москва, 1971.
28. Томашевский Б. Теория литературы, Москва — Ленинград, 1924.
29. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка, Ленинград, 1924.
30. Филипович П. Література, Нью-Йорк, США — Мельборн, Австралія.
31. Шамрай А. П. Вибрані статті, дослідження, Київ, 1969.
32. Шенгели Г. Техника стиха, 1940.
33. Якубський Б. В. Елементи теорії літератури, 1940.

ЗМІСТ

Від автора	5
Загальні поняття теорії літератури	7
Вступ	7
Естетичні основи мистецької творчості	7
Образна специфіка літератури	11
Характер	13
Типізація в художній літературі	16
Художня вигадка	19
Єдність змісту й форми в літературі	20
Тема та ідея	22
Сюжет твору	24
Основні елементи сюжету	27
Композиція	29
Поетична стилістика й її завдання	33
1. Поетична лексика і фразеологія	35
Багатозначність (полісемія) слова	35
Гомоніми та гомофіни	38
Синоніми	40
Антоніми	42
Архаїзми	43
Неологізми	46
Варваризми (запозичення)	49
Діалектизми	53
Ідіоми і фразеологічні звороти	56
2. Поетична семантика.	60
Тропи	60
Порівняння	61
Епітет	64
Метафора	67
Персоніфікація (уособлення)	70
Метонімія	72
Синекдоха	74
Евфемізм	75
Перифраза	76

Алегорія	77
Гіперболя	79
Літота	80
Символ	81
Іронія	83
3. Поетична синтакса	85
Порядок слів, інтонація й фігури	85
Інверсія	88
Повтор	90
Анафора	92
Епіфора	93
Епанастрофа	94
Кільце (анепіфора)	95
Еліса	96
Умовчання	97
Плеоназм і тавтологія	98
Ампліфікація	99
Антитеза	101
Паралелізм	102
Полісиндетон і асиндетон	103
Рефрен (приспів)	105
Градація	106
Хіязм	107
Оксиморон або оксюморон	107
Парадокс	108
Риторичні фігури	109
Взаємозв'язок між тропами і стилістичними фігурами	112
4. Поетична фоніка	114
Основи віршування	120
Проза і вірш	120
Ритм у віршах і прозі	122
Системи віршування	125
Метрична система віршування	125
Сіялічна система віршування	127
Сіялібо-тонічна система віршування	130
Двоскладові розміри	131
1. Хорей або трохей	131
2. Ямб	133
Трискладові розміри	136

1. Дактиль	136
2. Амфібрахій	139
3. Анапест	140
Чотирискладові розміри	141
Ритмічна проза	142
Тонічна система віршування	143
Дольник	145
Вільний вірш (фр. Vers libre)	146
Народна система віршування	150
Українські народні ритми	153
1. Вірші з чотирискладовими тактами	153
Двотактові вірші	153
Тритактові вірші	154
2. Вірші з чотири- і двоскладовими тактами	155
3. Вірші з три- і двоскладовими тактами (колядковий вірш)	156
Народнописенна ритміка в сучасній літературній поезії	158
Вірші і музична форма дум	160
Шевченкове віршування	162
Рима	165
Способи римування	168
Строфа	171
Види строфічної будови	171
Літературні роди, види і жанри	182
Загальне поняття	182
Епічний рід	184
Казка	185
Міт	188
Легенда	190
Билини	193
Думи	195
Епопея	199
Поема (епічна)	203
Роман і його жанри	207
Історичний розвиток роману	209
Повість	214
Оповідання	216
Нарис	217
Новеля	219
	303

Ліричний рід	222
Види і жанри ліричних творів	227
Народна лірична пісня	228
Пісня літературного походження	231
Романс	232
Думка	232
Псалми	233
Псальми	233
Елегія	233
Гимн	234
Послання	236
Епіграма	236
Ода	237
Ліроепічні твори	239
Поема	239
Баляда	246
Байка	247
Драматичний рід	250
Трагедія	252
Комедія	257
Драма	261
Сатира і гумор	264
Літературний стиль	270
Літературний напрям	272
Відродження або Ренесанс	273
Барокко	275
Клясицизм	279
Багатозначність терміна „клясики”	281
Сентименталізм	282
Романтизм	283
Реалізм	287
Натуралізм	290
Нереалістичні напрями	291
Модернізм	291
Символізм	291
Імпресіонізм	294
Футуризм	295
Сюрреалізм	296
Літературні джерела	299

ПОМІЧЕНІ ПОМИЛКИ

ор.	Рядок	Надруковано	Треба
I3	7 зн.	багатогранного	багатогранного
I6	8 зг.1	типічні	типові
	5 зн.		
	I зн.		
	6 зн.		
7	I зг.	типічними	типовими
	3 зг.	типічного	типового
4	II зг.	7	4
I	I2 зн.	середульний	середульший
7	I2 зн.	Міцкевич	Міцкевіч
7	I2 зг.	Пендар	ПіндарА
7	2 зн.	баніза	Баніза
I	10 зн.	Тредіаковський	Тредіаковський
2	I4 зг.	Еліса	Еліпса

